



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

**GÜNÜMÜZ SANATINDA DEĞİŞEN YÜZEY ALGISI VE NESNE-
MEKÂN İLİŞKİSİ**

ZEHRA SEDA BOZTUNALI

SANATTA YETERLİK TEZİ

ANTALYA, 2023



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

**GÜNÜMÜZ SANATINDA DEĞİŞEN YÜZEY ALGISI VE NESNE-MEKÂN
İLİŞKİSİ**

ZEHRA SEDA BOZTUNALI

SANATTA YETERLİK TEZİ

Danışman: DOÇ. UMUT KAYAPINAR

ANTALYA, 2023

KABUL VE ONAY SAYFASI

Zehra Seda BOZTUNALI tarafından hazırlanan “Günümüz Sanatında Değişen Yüzey Algısı ve Nesne-Mekân İlişkisi” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı’nda Sanatta Yeterlik Tezi olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.
13/06/2023

Jüri Başkanı	Doç. Nevin YAVUZ AZERİ	İmza
Jüri Üyesi (Danışman)	Doç. Umut KAYAPINAR	İmza
Jüri Üyesi	Prof. Emine Yıldız DOYRAN	İmza
Jüri Üyesi	Doç. Kemal TİZGÖL	İmza
Jüri Üyesi	Doç. Seniha ÜNAY SELÇUK	İmza

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. M. Fadıl SÖZEN
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Günümüz sanatı farklı bakış açıları ve tekniklerin bir arada olduğu disiplinler arası bir yapı sunmaktadır. Çeşitli nesneler ve mekân ile iletişim kurma, çoklu araçlarla (multi-media) üretim, alternatif ve hibrit olma son dönem yapıtlarında öne çıkan özelliklerdendir. Bu bağlamda kurgulanan çalışma, konumlandığı duvar ve sınırları içerisinde yaşadığı çerçeveyi aşarak mekâna nüfuz eden üretimleri ve tuval yüzeyine bakıştaki bu köklü değişimi odağına alır.

Mekân ile bağ kuran işler üzerine eğilmem 2017 senesinde Alejandro Almanza Pereda'nın 15. İstanbul Bienali kapsamında Pera Müzesi'nde sergilenen *Boşluk Korkusu (Horror Vacui)* adlı enstalasyonu ile karşılaşmama dayanıyor. O dönem tez önerisi hazırlama sürecindeydim ve kendime sürekli “neyi merak ediyorum?”, “literatüre nasıl bir katkı sunabilirim?” gibi ve benzeri sorular soruyordum. Pereda'nın işini gördüğümde ne kadar çok etkilendiğimi ve “evet! Ben bu tarz işler üzerine odaklanmalıyım” şeklinde düşündüğümü anımsıyorum.

Yapıcı eleştirileri ve yönlendirmeleriyle yolumu bulmamda büyük katkısı olan tez danışmanım Umut KAYAPINAR'a; eğitim ve öğretim hayatım boyunca bilgi ve desteklerini esirgemeyen ilkokul, ortaokul ve lise öğretmenlerime başta olmak üzere; Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü ve Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü'ndeki hocalarıma; sevgilerini her daim hissettiren Melis SUCUOĞLU DOĞAN, Serap DUMAN İNCE, Özgü GÜNDEŞLİOĞLU, Merve KÖKSAL, Mukaddes YÖRÜK KALAYCIOĞLU ve tüm çalışma arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunuyorum.

Düzenli olarak gerçekleştirdiğimiz psikoterapi seansları süresince beni dinleyen sevgili terapistime; kişisel gelişimimdeki olumlu katkısı ve paylaşımları için teşekkür ederim.

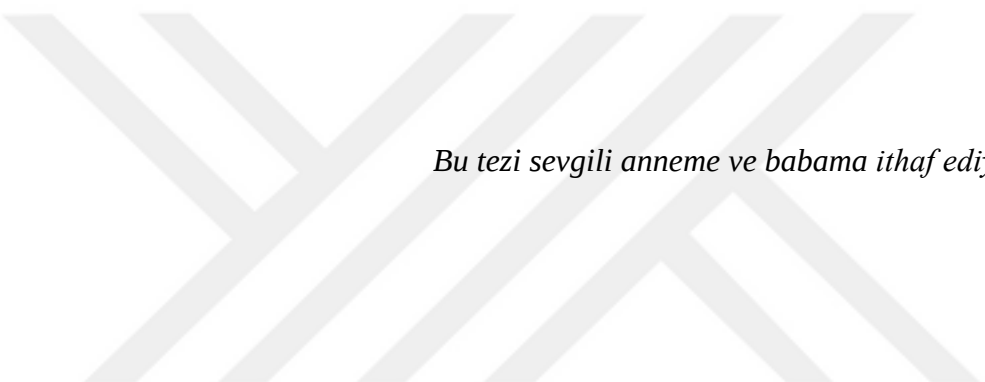
Sevgili ailem; 1997 yılının ocak ayında ebediyete göç eden rahmetli annem Server OKUTUCU ve rahmetli babam Mehmet OKUTUCU; iyi ki sizin evladınızım. Sonsuz özverileri ve sabırları ile uzun yıllar boyunca bizi kanatlarının altına alan

rahmetli dedem İbrahim OKUTUCU ve rahmetli babaannem Zehra OKUTUCU'ya şükranlarımı sunuyorum. Hakkınızı ödeyemeyiz. Dünya'ya hazır bir arkadaşla gelme mutluluğunu yaşatan, desteği, güler yüzü ve samimiyetiyle her zaman yanımda olan canım arkadaşım, sevgili kardeşim Şerife Eda DEMİR'e ve ailesine çok teşekkür ediyorum.

Ailelerine katılmaktan kıvanç duyduğum, annem Sevensan BOZTUNALI ile eşi rahmetli babam Fikret BOZTUNALI'ya, ablam Şevkiye Yonca BOZTUNALI ile kızı Ayşe Melis ÜNLÜ'ye içtenliklerimi sunuyorum.

Her koşulda yanımda olan sevgili eşim Bülent BOZTUNALI'ya ve biricğim, canım kızım Defne'ye; aramıza katıldığı, bize saf sevgiyi öğrettiği ve öğreteceği pek çok şey için minnet doluyum.

İyi ki varsınız.



Bu tezi sevgili anneme ve babama ithaf ediyorum...

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Öğrencinin	Adı Soyadı	Zehra Seda BOZTUNALI
	Numarası	20145306001
	Anasanat Dalı	Sanat ve Tasarım
	Danışmanı	Doç. Umut KAYAPINAR
	Tezin Adı	Günümüz Sanatında Değişen Yüzey Algısı ve Nesne-Mekân İlişkisi

ÖZ

Bu tezde, Sanatta Yeterlik eğitimi sürecinde konu edinilen sanat eserinin nesne ve mekân ile kurduğu girift yapı, yapının mekâna yayılma ve mekânla bir olma durumu sorunsallaştırılmıştır. Günümüz üretimleri çok dilli ve birbirine eklemlenebilen bir yapıdadır. İki boyutlu tuval yüzeyinden taşarak mekâna akan ve onunla aktif bir şekilde bağ kuran alternatif ve hibrit üretimler yüzey algısında yaşanan köklü değişimleri ortaya koyarlar. Bu bağlamda çalışmada, tuval yüzeyinde yaşanan bu yöndeki dönüşümlerin temelleri irdelenmiş ve araştırma konusuna dair ön kabulleri bünyesinde barındıran günümüz üretimlerine ilişkin derinlikli bir okuma gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda çalışma, 20. yüzyıldan günümüze doğru bir sekans oluşturarak, sanat ortamında yaşanan düşünsel çatallanmaların resim yüzeyinde yarattığı kırılmalara, dolayısıyla yeni başlangıçlara ve bu bağlamda kilometre taşı olarak değerlendirilebilecek yapıtlara yer verir.

Buna paralel olarak, yaşanan dönüşümün habercileri olan; *izafiyet teorisi*, *dördüncü boyut*, *eş zamanlılık*, *kübizm*, *çözümsele (analitik) kübizm*, *bireşimsel (sentetik) kübizm*, *kolaj*, *asamblaj*, *yapısöküm* ve *mekâna özgü* kavramları mercek altına alınmıştır. Çalışma sürecinde nesne ve mekân üzerine geniş bilgi envanterine

ulaşılmış ve bu çerçevede; *şey*, *Kendinde-şey*, *Töz*, *Fenomen (Görüngü)*, *İdea (Düşünce)*, *Form (Biçim)*, *Ousia (Varlık)*, *Monad*, *Nesne Yönelimli Ontoloji*, *Res cogitans (Düşünen töz)*, *Res extansa (Uzamlı / Yer kaplayan töz)*, *Boşluk (Vacuum)*, *Algılanan Mekân (Mekânsal Pratik)*, *Tasarlanan Mekân (Mekân Temsili)*, *Yaşanan Mekân (Temsili Mekân)*, *Da-sein* kavramları araştırılmıştır.

Son kertede ise, yapıtların konumlandıkları mekânla birlikte var olmaları onların bizatihi resim ve heykel aralığında dolaşan, çok boyutlu ve melez, çerçevesiz ve sınırsız doğalarına ilişkin çok katmanlı bir okumayı da beraberinde getirmiştir.

Anahtar sözcükler: Günümüz Sanatı, Değişen Yüzey Algısı, Sanat Eseri-Nesne-Mekân, Çerçeve (siz), Sınır (sız), Hibrit.

T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
INSTITUTE OF FINE ARTS

Student' s	Name Surname	Zehra Seda BOZTUNALI
	Number	20145306001
	Department	Art and Design
	Supervisor	Associate Professor Umut KAYAPINAR
	Thesis Title	Changing Surface Perception and Object-Space Relationship in Contemporary Art

ABSTRACT

In this thesis, the intricate structure of the studied work of art with the object and space and its spreading to the space and being in unity with it are problematized through the process of Proficiency in Art education. Today's productions are very diverse and articulable to each other. Alternative and hybrid productions that overflow from the two-dimensional canvas surface and flow into space and actively connect with it reveal fundamental changes experienced in surface perception. In this context, such basics of transformations experienced on the canvas surface were examined and an in-depth reading was carried out on today's productions which contain presuppositions about the research topic. Within this scope, the study creates a sequence from the 20th century to the present and includes the ruptures caused by the intellectual bifurcations experienced in the art environment, thus new beginnings and the works which can be considered as milestones.

Concordantly, the notions such as The Theory of Relativity, Fourth Dimension, Simultaneity, Cubism, Analytic Cubism, Collage, Assemblage, Deconstruction and Site-specific which are the adumbrant of the transformation encountered were examined. A rich inventory information about object and space has

been gathered during the study and within this scope the conceptions like Thing, Thing in itself, Substance, Phenomenon, Idea, Form, Ousia, Monad, Object-oriented Ontology, Res cogitans, Res extensa, Vacuum, Perceived Space, Conceived Space, Lived Space, Dasein were also studied.

In conclusion, the co-existence of the works with the space in which they are located brought along a multi-layered reading of their multidimensional and hybrid, frameless and borderless nature which circulates in the range of painting and sculpture itself.

Keywords: Contemporary Art, Changing Surface Perception, Artwork-Object-Space, Frame (less), Border (less), Hybrid.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

TEŞEKKÜR.....	i
İTHAF.....	iii
ÖZ	iv
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	viii
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ	x
GÖRSEL DİZİN	xii
GİRİŞ	1
1. NESNE VE MEKÂN.....	3
1.1. Nesnenin Doğası	3
1.2. Mutlak Mekândan Değişken Mekâna	12
1.3. Mekâna Özgü (Site-Specific) Kavramı.....	18
2. 2000 ÖNCESİ RESİM SANATINDA YÜZEY ALGISINDA YAŞANAN İLK DEĞİŞİMLER	25
2.1. 20. Yüzyılın İlk Yarısında Resim Yüzeyinde Yaşanan Kırılmalar.....	25
2.1.1. Pablo Ruiz Picasso' da Eş Zamanlı Görüşün Keşfi.....	29
2.1.2. George Braque' da Parçalılık	37
2.1.3. Kurt Schwitters' in Merzbau Yapıları	42
2.1.4. El Lissitzky' nin Proun Tasarımları.....	48
2.2. 20. Yüzyılın İkinci Yarısında Değişen Yüzey Algısı Bağlamında Nesne ve Mekân.....	55
2.2.1. Robert Rauschenberg' in Kombine Resimleri.....	55
2.2.2. Eva Hesse' de Malzeme ve Süreç.....	66
2.2.3. Joseph Kosuth' da Kavram Olarak Malzeme	70
2.2.4. Bill Woodrow' da Boşluğu Hissetmek	77
3. 2000 SONRASI ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA DEĞİŞEN YÜZEY ALGISININ NESNE VE MEKÂN İLİŞKİSİ	83
3.1. Anselm Kiefer' de Yığın ve Mekân İlişkisi.....	83
3.2. Ian Kiaer' da Kırılmanın Hacmi.....	90
3.3. Alejandro Almanza Pereda' da Resim ve Duvar İç İçeliği	98

3.4. Victor Leguy' nun Mikro-Tarihleri	103
3.5. Mirak Jamal' in Duvarlara Kazınan Çocukluğu	105
4. KİŞİSEL BİR OKUMA: <i>RUHUMUN KİTABI</i> DİZİSİ.....	109
4.1. Aile, Ölüm, Travma, Yas Kavramları Üzerine	110
4.2. Geçmiş İmgesi Bağlamında Hafıza, Hatırlama, Geri Çağırma Kavramları Üzerine.....	116
4.3. Devam Eden Bir İyileşme (Sağaltım) Süreci Bağlamında <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisi Üzerine	122
5. SONUÇ	174
KAYNAKÇA.....	176
EK-1: Kişisel Günlük.....	209
EK-2: Etik Beyanı.....	216
EK-3: Tez Orijinallik Raporu	217
EK-4: Yayımlama ve Fikrî Mülkiyet Hakları Beyanı	218

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
Alm.	Almanca
A.Ş.	Anonim Şirketi
bkz.	Bakınız
cm	Santimetre
Çev.	Çevirmen
d.	Doğum Tarihi
Der.	Derleyen
Ed.	Editör
es. t.	Eski terim
Fr.	Fransızca
Haz.	Hazırlayan
I.A.C.	International Astronautical Congress
İKSV	İstanbul Kültür Sanat Vakfı
İng.	İngilizce
İt.	İtalyanca
MoMA	Modern Sanat Müzesi
M. Ö.	Milattan Önce
M. S.	Milattan Sonra
NYO	Nesne Yönelimli Ontoloji
Os.	Osmanlıca

s.	Sayfa
SDÜ	Süleyman Demirel Üniversitesi
SSCB	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
TÜCAUM	Türkiye Coğrafyası Araştırma ve Uygulama Merkezi
t.y.	Tarih yok
UNOVİS	Utverditeli NOVovo İSKustva
vb.	Ve Benzeri
vs.	Vesaire
y.	Yaklaşık
YÖK	Yüksek Öğretim Kurulu
Yun.	Yunanca
&	Ve
//	Tanımdan açıklamaya geçildiğini gösterir.
→	Bakılması gereken terimi ya da yeri gösterir.

GÖRSEL DİZİN

Sıra	Tanımlama	Sayfa
Görsel 1.	Üç boyutlu Kartezyen koordinat sistemi	13
Görsel 2.	Robert Irwin, Deneysel Durum, 1970, No Show Müzesi, İsviçre	19
Görsel 3.	Robert Smithson, Bir Hiç İçin Bir Müze, 1966-1968, Kâğıt üzerine karakalem, 48.3 x 61 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD	19
Görsel 4.	Dan Flavin, İsimsiz, 1971, Enstalasyon, Gün ışığı, pembe, sarı, yeşil ve mavi floresan ışığı, 2 ve 8 fit armatürler, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD	21
Görsel 5.	Gordon Matta-Clark, Yarılma 5 (1974'te New Jersey, Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan "Bölme" eyleminin belgeleri), 1974, 1977 basımı, Fotoğraf, Jelatin gümüş baskı, Sayfa: 18.4 x 23.9 cm, Görüntü: 17.1 x 21 cm, Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York, ABD	23
Görsel 6.	Claude Monet, Nilüferler, 1914-26, Tuval üzerine yağlıboya, Triptik, Her biri 200 x 424.8 cm, Hepsi 200 x 1276 cm, Simon Guggenheim Fonu izniyle, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD	28
Görsel 7.	Georges-Pierre Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası, 1884, Tuval üzerine yağlıboya, 207.6 x 308 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago, ABD	29
Görsel 8.	Marcel Duchamp, Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam), 1915-1923, Heykel, yağ, vernik, alüminyum folyo, kurşun tel, tozlu iki cam panel, 277.5 x 177.8 x 8.6 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Pensilvanya Eyaleti, ABD	31
Görsel 9.	Pablo Picasso, Avignon'lu Kızlar, 1907, Tuval üzerine yağlıboya, 243.9 x 233.7 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD	33
Görsel 10.	Paul Gauguin, Oviri, 1894, Seramik heykel, 75 x 19 x 27 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa	34
Görsel 11.	Pablo Picasso, Gitar, 1914, Demir levha metal ve tel, 77.5 x 35 x 19.3 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD	37
Görsel 12.	Pablo Picasso, Absent Bardağı, 1914, Absent kaşıklı boyanmış bronz, 21.6 x 16.4 x 8.5 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD	37

Görsel 13.	Georges Braque, Büyük Çıplak, 1907-1908, Tuval üzerine yağlıboya, 140 x 100 cm, Pompidou Merkezi, Paris, Fransa	38
Görsel 14.	Georges Braque, Estaque Evler, 1908, Tuval üzerine yağlıboya, 73 x 60 cm, Bern Sanat Müzesi, İsviçre	39
Görsel 15.	Georges Braque, Meyve Tabağı ve Bardak, Beyaz kuşe kâğıt üzerine guajlı karakalem ve kes-yapıştır baskılı duvar kâğıdı; daha sonra mukavva üzerine monte, 62.9 x 45.7 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD	41
Görsel 16.	Kurt Schwitters, Asil Hanımefendiler İçin Konstrüksiyon, 1919, Kolaj (Yağ, suluboya, guaj boya, ahşap, metal, deri, tıpa, pano üstüne pano, ahşap üstüne montelenmiş), 102.87 x 83.82 cm, Los Angeles County Sanat Müzesi, Los Angeles, ABD	43
Görsel 17.	Jean Dubuffet, Şaşılık, 1953, Asamblaj, 25 x 18 cm, Jean Dubuffet Vakfı Koleksiyonu, Fransa	44
Görsel 18.	Kurt Schwitters, Merzbau, 1933, Hannover, Almanya	46
Görsel 19.	Kurt Schwitters, Merz Sütun, 1925/6, Karışık teknik	47
Görsel 20.	El Lissitzky, 10 Kestnermappe Proun'dan 5. Baskı, 1923, Kâğıt üzerine litografi, 60 x 44 cm, İskoçya Ulusal Galerisi, Edinburg, Birleşik Krallık	49
Görsel 21.	El Lissitzky, Prounenraum [Proun Room], Büyük Berlin Sanat Sergisi, 1923,	50
Görsel 22.	0.10 Sergisi, Pentograd, 1915	54
Görsel 23.	Robert Rauschenberg, Kanyon, 1959, Yağlı boya, kurşun kalem, kâğıt, metal, fotoğraf, kumaş, ahşap, tuval, düğmeler, ayna, doldurulmuş kartal, mukavva, yastık, boya tüpü ve diğer materyaller, 207.6 x 177.8 x 61 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD	61
Görsel 24.	Rembrandt Harmensz van Rijn, Ganymede'nin Kaçırılması, 1635, Tuval üzerine yağlıboya, 177 x 130 cm, Staatliche Kunstammlungen Dresden, Dresden, Almanya	62
Görsel 25.	Robert Rauschenberg, İlk İnişli Sıçrama, 1961, Kombine resim: Kumaş, metal, deri, elektrik aksesuarı, kablo ve kompozisyon panosu üzerine yağlıboya, araba tekerleği ve zemin üzerinde ahşap kalas, Yaklaşık 230 x 270 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD	64

Görsel 26.	Robert Rauschenberg, Kara Borsa, 1961, Kombine resim: yağlıboya, suluboya, kurşun kalem, kâğıt, kumaş, gazete, basılmış kâğıt, basılmış röprodüksiyonlar, ahşap, metal, teneke ve ip ile tuvale tutturulmuş 4 metal pano, lastik damga, ıstampa ve ahşap bir valiz içerisinde seyirciler tarafından rastgele verilen ve alınan çeşitli nesneler, 127 x 152 cm ve 16.5 x 61.5 x 41.5 cm, Ludwig Müzesi, Köln, Almanya	65
Görsel 27.	Eva Hesse, Asılmış, 1966, Akrilik, sargı bezi, ip, ahşap, çelik tel, 182.9 x 213.4 x 198.1 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago, ABD	67
Görsel 28.	Eva Hesse, Dokuz Kişilik Grup, 1966, Akrilik boya, kâğıt hamuru, plastik, kontrplak ve ip, 243.8 x 99.1 x 43.2 cm, Çağdaş Sanat Enstitüsü, Boston, Massachusetts, ABD	68
Görsel 29.	Eva Hesse, Metronom Usulsüzlük I, 1966, Boya, ahşap, pamuk ipliği kaplı tel, 30.4 x 45.7 x 5.1 cm, Wiesbaden Müzesi, Almanya	69
Görsel 30.	Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, Tahta katlanır sandalye, monte edilmiş sandalye fotoğrafı, sandalyenin sözlük tanımının montelenmiş büyütülmüş fotoğrafı, Sandalye (82 x 37.8 x 53 cm), Fotoğraf Paneli (91.5 x 61.1 cm), Yazı paneli (61 x 76.2 cm), Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD	73
Görsel 31.	Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Seramik, sır ve boya, 38.1 x 48.9 x 62.55 cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi, San Francisco, ABD	75
Görsel 32.	Joseph Kosuth, Cam (Bir ve Üç), 1965, Alüminyum üzerine montelenmiş fiber bazlı kâğıt üzerinde gelişen cam levha ve gümüş jelatin baskılar, 150 x 350 x 12.5 cm, Kröller-Müller Müzesi, Hollanda	75
Görsel 33.	Bill Woodrow, İsimsiz, Her biri ahşap panel üzerine montelenmiş iki fotoğraf, bir sopa, 185 x 198 x 190 cm	79
Görsel 34.	Bill Woodrow, İsimsiz, 1972, Her biri ahşap panel üzerine montelenmiş iki fotoğraf, bir sopa, 71.5 x 185 x 185 cm	79
Görsel 35.	Bill Woodrow, Fil, 1984, Araç kapıları, iki harita ve elektrik süpürgesi, 385 x 820 x 465 cm, Tate Modern, Londra, İngiltere	80
Görsel 36.	Anselm Kiefer, Zim Zum, 1990, Akrilik, emülsiyon, pastel boya, gomalak, küller, kurşun üzerine tuval, 380.3 x 560.1 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington DC, ABD	84

Görsel 37.	Anselm Kiefer, İnançla Desteklenmeyen, Kayıp Olanlar Tarafından Dokunulmuş Davulların Hayata Dönmesi, 2004, Yağ, emülsiyon, kanvas üzerine beton merdiven ile akrilik ve kum, 420 x 780 x 100 cm, Yeni Güney Galler Sanat Galerisi, Avustralya	86
Görsel 38.	Anselm Kiefer, Wurzel Jesse, 2007, Pano üzerine karışık teknik, 285 x 110 cm, fotoğraf: Douglas M. Parker stüdyosu	87
Görsel 39.	Anselm Kiefer, Am Anfang, 2008, Yağ, emülsiyon, kurşun ve kanvas üzerine fotoğrafik kâğıt, Grothe Koleksiyonu, Serlachius Müzesi, Finlandiya	88
Görsel 40.	Anselm Kiefer, Shevirath Ha Kelim, 2009, Pişmiş toprak, akrilik, kanvas üzerine yağ ve gomalak, 330 x 760 x 1300 cm, Kiefer Pavyonu, PLANTA, Sorigue Vakfı, Lleida, İspanya	90
Görsel 41.	Anselm Kiefer, Shevirath Ha Kelim, Yandan Görünüm	90
Görsel 42.	Anselm Kiefer, Dat Rosa Miel Apibus, 2010-2011, Yağ, akrilik, pişmiş toprak, tuz, tuval üzerine kurşun ve reçine, 330 x 1710 cm, White Cube Galeri, Londra, İngiltere	90
Görsel 43.	Antrepo No.3 Binası, İstanbul	91
Görsel 44.	Ian Kiaer, Analı, 2007, Enstalasyon, çeşitli boyutlar; alüminyum, plastik, kâğıt ve karikatür bandı	93
Görsel 45.	Ian Kiaer, Analı, Detay, 2007	93
Görsel 46.	Ian Kiaer, Sonsuz Ev Projesi: Esenyurt, 2007, Enstalasyon, çeşitli boyutlar; köpük, plastik, folyo, asetat, mukavva ve kâğıt	93
Görsel 47.	Ian Kiaer, Sonsuz Ev Projesi: Esenyurt, Detay, 2007	94
Görsel 48.	Ian Kiaer, Sonsuz Ev Projesi: Esenyurt, Detay, 2007	94
Görsel 49.	Ian Kiaer, Sonnot, dış, 2017, Değişebilen ölçülerde, Her panel: 124 x 183 cm, şişirilebilen: 400 x 200 x 180 cm, Paris Modern Sanat Müzesi izniyle, Alison Jacques Sanat Galerisi, Londra, Birleşik Krallık	95
Görsel 50.	Sonsuz ev için çizimler, 1951	96
Görsel 51.	“On Correalism and Biotechnique” (1939) başlıklı makaleden şema	96
Görsel 52.	Ian Kiaer, Sonnot, dış (gri), 2017, Boyanmış çelik, Amerikan bezi üzerine mürekkep ve kalem, keten üzerine suluboya ve kalem, floresan tavan ışığı,	96

	balonlu naylon, bant, beton, karton, plastik, Değişebilir ölçüler	
Görsel 53.	Ian Kiaer, Sonnot, dış (gri), Detay, 2017	95
Görsel 54.	Ian Kiaer, Sonnot, panoramik (pembe), 2018, Enstalasyon: Akrilik, kalem, keten üzerine asetat, plastik, mukavva, Değişebilir ölçüler (Resim / görüntü 200 x 150 cm), Barbara Wien Sanat Galerisi, Berlin, Almanya	97
Görsel 55.	Alejandro Almanza Pereda, Boşluk Korkusu (Göl Sahnesi), 2017, Tuval üzerine yağlıboya, beton ve çerçeve, 126 x 111 x 21 cm, Pera Müzesi Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye	98
Görsel 56.	Alejandro Almanza Pereda, Boşluk Korkusu (İlkbahar Sahnesi#2), 2017, Tuval üzerine yağlıboya, beton ve çerçeve, 99 x 42 x 22 cm, Pera Müzesi Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye	101
Görsel 57.	Alejandro Almanza Pereda, Boşluk Korkusu (Bay Schmitt belirsiz yol), 2017, Beton ve yağlıboya, 101 x 129 x 15 cm	102
Görsel 58.	Alejandro Almanza Pereda, Boşluk Korkusu (Bay Schmitt belirsiz yol), Yandan Görünüm, 2017, Beton ve yağlıboya	102
Görsel 59.	Victor Leguy, Görünmez Sınırlar İçin Yapılar, 2015-2020, 15. İstanbul Bienali, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul, Türkiye	103
Görsel 60.	Victor Leguy, Görünmez Sınırlar İçin Yapılar, Detay, 2015-2020, 15. İstanbul Bienali, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul, Türkiye	104
Görsel 61.	Victor Leguy, Görünmez Sınırlar İçin Yapılar, Detay, 2016-2017, Beyaza boyanmış değiş tokuş nesnesi, grafit boya, tebeşir, füzen ve kâğıt üzerine dermatografik kurşun kalem, 15. İstanbul Bienali, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul, Türkiye	104
Görsel 62.	Mirak Jamal, Enstalasyon görüntüsü, Eylül-Kasım 2017, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul, Türkiye	106
Görsel 63.	Mirak Jamal, İsimsiz (Minsk mutfağı natürmortu), 1984, SSCB’de yapıldı ve Minsk canavarı, 2017, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul, Türkiye	106
Görsel 64.	Mirak Jamal, Enstalasyon görüntüsü, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul, Türkiye	106
Görsel 65.	Mirak Jamal, Çocukluk çizimi	107
Görsel 66.	Mirak Jamal, Çocukluk çizimi	107

Görsel 67.	Zehra Seda Boztunalı, Kişisel Bir ‘Anahtar Kelimeler’ Denemesi, 2023	109
Görsel 68.	Zehra Seda Boztunalı, Üretimlere ilişkin yazılmış kişisel not, 2022	129
Görsel 69.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, <i>Ruhumun Kitabı</i> - I, 2021, Eski kitap sayfaları, el yapımı kâğıt, mürekkep, halat, 18 x 13 x 5 cm	133
Görsel 70.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, <i>Ruhumun Kitabı</i> - III, 2021, Eski kitap sayfaları, el yapımı kâğıt, mürekkep, rafya ip, halat, 58 x 17 x 9 cm	134
Görsel 71.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, <i>Ruhumun Kitabı</i> - III (ayrıntı)	135
Görsel 72.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, <i>Ruhumun Kitabı</i> - VII, 2022, Eski kitap sayfaları, el yapımı kâğıt, mürekkep, misina, 35 x 15 x 5 cm	136
Görsel 73.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, <i>Ruhumun Kitabı</i> - VII (ayrıntı)	137
Görsel 74.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, <i>Ruhuma Mektup</i> , 2022, Eski kitap sayfaları, zarf, mürekkep, sicim ip, 26 x 26 cm	138
Görsel 75.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, <i>Ruhumun Parçalı Doğası</i> - I (üstten görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait muhtelif duvar delikleri, 29 x 37 x 6.5 cm	139
Görsel 76.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, <i>Ruhumun Parçalı Doğası</i> - I (ayrıntı)	140
Görsel 77.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, <i>Ruhumun Parçalı Doğası</i> - II (yandan görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait muhtelif duvar deliği, 7 x 8 x 8 cm	141
Görsel 78.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, <i>Ruhumun Parçalı Doğası</i> - II (ayrıntı)	142
Görsel 79.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, <i>Ruhumun Parçalı Doğası</i> - III (üstten görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait muhtelif metal tesisat boruları, 26 x 9 x 10 cm	143
Görsel 80.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, <i>Ruhumun Parçalı Doğası</i> - IV (yandan görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait nesneler (camı kırılmış ve açık haldeki eski banyo penceresi), Değişen ölçülerde	144
Görsel 81.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, <i>Ruhumun Parçalı Doğası</i> - IV (ayrıntı)	145

Görsel 82.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - V (yandan görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait nesneler (camı kırılmış pencere), Değişen ölçülerde	146
Görsel 83.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - V (ayrıntı)	147
Görsel 84.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - VI, 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait nesneler (kesilmiş iki parça laminant, ip, talaş, toprak vb.), 30 x 30 x 20 cm	148
Görsel 85.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - VI (ayrıntı)	149
Görsel 86.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - VII (alttan görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait muhtelif duvar delikleri, 125 x 15 x 7 cm	150
Görsel 87.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - VII (ayrıntı)	151
Görsel 88.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - VII (ayrıntı)	152
Görsel 89.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - VIII (alttan görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait muhtelif duvar delikleri, 67 x 16 x 8 cm	153
Görsel 90.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - VIII (ayrıntı)	154
Görsel 91.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - IX, 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, halat, mekâna ait nesneler (eski lavabo, çivi), Değişen ölçülerde	155
Görsel 92.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - IX (ayrıntı)	156
Görsel 93.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - IX (ayrıntı)	157
Görsel 94.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - X (üstten görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, 113 x 60 x 8 cm	158
Görsel 95.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - X (ayrıntı)	159
Görsel 96.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XI (yandan görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, el yapımı kâğıt,	160

	mürekkep, sicim ip, mekâna ait nesne (açık haldeki ikili elektrik prizi), 13 x 17 x 8 cm	
Görsel 97.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XI (ayrıntı)	161
Görsel 98.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XII (üstten görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait nesneler (bir adet çift kafa kanca duvara monte askı, tel), Değişen ölçülerde	162
Görsel 99.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XII (ayrıntı)	163
Görsel 100.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XIII, 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, mekâna ait banyo borusu, 80 x 17 x 8 cm	164
Görsel 101.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XIII (ayrıntı)	165
Görsel 102.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XIII (ayrıntı)	166
Görsel 103.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XIV, 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait seramik kollu sabunluk, 24 x 15 x 9 cm	167
Görsel 104.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XIV (ayrıntı)	168
Görsel 105.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Kitabı - IV, 2021, Eski kitap sayfaları, rastgele yırtılmış kâğıt üzerine karışık teknik resim çalışması parçaları, mürekkep, ip, 12 x 10 x 10 cm	169
Görsel 106.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Kitabı - IV (ayrıntı)	170
Görsel 107.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XV, 2022, Derici kâğıdı üzerine karışık teknik resim çalışması (iki parça, rulo halde) mekâna ait muhtelif nesneler, 40 x 30 x 12 cm	171
Görsel 108.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XV (ayrıntı)	172
Görsel 109.	Zehra Seda Boztunalı, <i>Ruhumun Kitabı</i> Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XV (ayrıntı)	173

Gökyüzü gibi bir şey bu çocukluk, hiçbir yere gitmiyor
(Edip Cansever).

GİRİŞ

2000 sonrası sanat üretimlerine yakından bakıldığında, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin sanat disiplinine dâhil edildiği, farklı malzemeler ile beslenen, çok boyutlu ve sorgulayıcı bir yapılanma ile karşılaşmaktadır. Çeşitli müdahalelerle dönüşüme uğrayan ve iki boyutlu tuval yüzeyinden taşarak bulunduğu mekân ve nesneler ile bağlantı kuran melez yaklaşımlar oldukça dikkat çekmektedir.

“Günümüz Sanatında Değişen Yüzey Algısı ve Nesne-Mekân İlişkisi” başlıklı tez çalışmasının ana eksenini duvarda konumlanmış ancak çeşitli nesneler ve içerisinde bulunduğu mekân ile bağ kurarak onlarla ‘bir olmuş’ üretimler oluşturmaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın “Nesne ve Mekân” başlıklı birinci bölümünde; nesne ve mekân kavramları araştırılarak, nesnenin doğasına ve değişen mekân algısı üzerine farklı bakış açılarına yer verilmiştir. Yanı sıra mekâna özgülüğü niteleyen ‘site-specific’ kavramı incelenmiştir.

Araştırmanın kapsamı, çevresi ve çeşitli nesnelerle bağlantıda olan, çoklu bakış açılarına sahip, alternatif ve sorgulayıcı işlerin incelenecek olması sebebiyle 2000 sonrası çağdaş sanat yapıtları ile sınırlandırılmıştır. Bununla beraber, çalışmanın temel dayanak ve referans noktalarını oluşturması açısından “2000 Öncesi Resim Sanatında Yüzey Algısında Yaşanan İlk Değişimler” başlıklı ikinci bölümde; 2000 öncesi resim sanatında yüzey algısında yaşanan ilk değişimler ve kırılmalar ele alınmıştır. Sanatçıları yeni yüzey arayışlarına, nesne ve mekân ile bağlantılı işlere yönlendiren etkenler sorgulanmış, arayışları esnasında neler deneyimledikleri ve bu süreçte ne gibi değişim ve dönüşümlerin yaşandığı incelenmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın “2000 Sonrası Çağdaş Resim Sanatında Değişen Yüzey Algısının Nesne ve Mekân İlişkisi” başlıklı üçüncü bölümünde ise; 2000 sonrası çağdaş resim sanatında mekân ile iletişimde olan, sanat eseri, nesne ve mekân problematiğinin sorgulandığı günümüz yorumlamalarına yer verilmiştir. Bu kapsamda, yapıtları irdelenen sanatçıların yaratma edimleri ve dinamiklerine, mekâna yönelik yaklaşımlarına ve onu kendi sanatsal üslupları çerçevesinde nasıl dönüştürdüklerine, referanslarına ve başlangıç noktalarına odaklanılmıştır.

“Kişisel Bir Okuma: *Ruhumun Kitabı* Dizisi” başlıklı son bölümde ise, tez konusu bağlamında üretilen bireysel çalışmalara odaklanılmıştır. Bu kapsamda ilk olarak özel anlamlar atfedilen eski kitap sayfalarının kullanılması ile bir dizi çalışma gerçekleştirilmiştir. Sonrasında bu üretimlerin çalışma alanı olarak belirlenen atıl ve boş durumdaki harabe bir mekâna taşınarak, mekânı soludukları ve ona uyumlanarak yeniden yapılandıkları dinamik bir süreçte evrilmeleri sağlanmıştır. Yanı sıra çalışmalar üzerinden geçmiş ile kurulan bağ özelinde öne çıkan kavramlar tespit edilerek araştırılmış ve üretimlerin özüne dair kişisel bir okuma yapılmıştır.

“Neyi merak ediyorum?” sorusundan hareketle hazırlanan bu tez çalışması, iki boyutlu tuval yüzeyinin geçirdiği düşünsel ve fiziksel dönüşümü, onun mekâna yayılış ve mekânla bir olma durumunu problem edinmiştir.

“Günümüz Sanatında Değişen Yüzey Algısı ve Nesne-Mekân İlişkisi” adlı tez çalışması, kuramsal ve uygulamalı olarak yürütülmüştür. Çalışmada nitel araştırma teknikleri kullanılarak literatür tarama ve doküman analizi yapılmıştır. Önceden yayınlanmış tezlerden, alan yazını ile ilgili ulusal ve uluslararası; kitaplardan, basılı ve elektronik dergilerdeki makalelerden, bienal ve sergi kataloglarından, konuyla ilgili internet sayfalarından yararlanılarak öze dair bütüncül bir bakış açısı oluşturulmaya çalışılmıştır. İncelenen kaynaklardan konu kapsamına uygun işler belirlenerek kronolojik bir seçki oluşturulmuş ve bu seçki resim çözümleme, plastik çözümleme yöntemleri ile analiz edilerek ilgili alıntılara yer verilmiştir.

BÖLÜM 1: NESNE VE MEKÂN

1.1. Nesnenin Doğası

Tefekkürde dalar ve düş kuran gevşemiş ruhta, bir uçsuz bucaksızlık, uçsuz bucaksızlık hayallerini bekler gibidir. Zihin, nesneleri tekrar ve tekrar görür. Ruh, bir nesnede kendine bir uçsuz bucaksızlık yuvası bulur (Bachelard, 2017, s.231).

Etimolojisi *karşıda bulunan, karşıya konan, zihnin ya da bakışın karşısına konulan şey* anlamlarına gelen Latince *objectum*'a dayanan nesne, *önünde, karşısında* anlamlarındaki *ob-* ön eki ve *koymak, atmak* anlamlarındaki *-jacere* kelimelerinden türemiştir (Çelikel, 2015, s.70; Gündeşlioğlu, 2013, s.2; Şan Aslan, 2010, s.3). Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğü'nde üç şekilde tanımlandığı görülür:

1. *isim* Belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje.
2. *isim, dil bilgisi* Geçişli fiili bütünleyen yalın veya belirtme durumunda bulunan tümleç
3. *isim, felsefe* Öznenin dışında kalan her konu, obje (Nesne, 2011).

Bedia Akarsu'ya göre;

1- (Genellikle) Karşımızda bulunan şey. 2- Öznenin bağlaşıklık kavramı olarak, özne ediminin, bilincin kendisine yöneldiği şey: a. Kendisine yönelinen, düşünülen, tasarlanan nesne, kendisine yönelen bir edim olmadan var olmayan şey; bilinçte, düşünme nesnesi (konu) olarak düşünme olayının karşısında bulunan şey; düşüncel (ideal) nesne. b. Özne ediminden, bilinçten, bağımsız olan gerçek (real) nesne; gerçeklik olarak, dışdünyanın bir parçası olarak bilincin karşısında duran şey (Akarsu, 1975, s.124-125).

Afşar Timuçin'e göre ise;

Karşımızda bulunan, görüşümüze açık olan. Düşünen özneye karşıt olarak düşünülen şey. Bilgisine ulaşabileceğimiz her gerçeklik. Şeylerin bizim için algılanabilir ve kavranabilir olan yanları, bize açık yüzleri. Nesne düşünebildiğimiz her şeydir ya da düşüncemize konu olabilen her şeydir. Bir öznenin karşısında bütün bir dünya nesne olduğu gibi öznenin kendisi de her düşünülür durumda ya da düşünülebilen tüm yanlarıyla nesnedir (Timuçin, 2004, s.369).

Nesne teriminin gerçekte var olan şey ve zihinde varlığı bilinen şey olarak temelde iki anlamlı olduğu belirtilir (Şan Aslan, 2010, s.4). İçinde yaşadığımız dünya için İrlandalı filozof Johannes Scotus Eriugena (M. S. 815-877) “duyularımıza karşılık gelen bir dünyadır ve bunlar elbette duyulanabilir olan nesnelere yönelmişlerdir. Duyulanabilir nesne, kesin olarak belli bir zaman ve belli bir mekandadır; oluş ve bozuluşa tabidir” (Aktaran: Yıldırım, 2019c, 11.paragraf) söyleminde bulunmuştur. Orhan Hançerlioğlu için;

İnsan bilincinden bağımsız olarak dış dünyada var bulunan ve bilmenin konusu olan her şey nesne, bunun karşısında bilinçli insan *özne*’dir. Her ikisi bir bütündür ve aralarındaki ilişki eytişimsel¹ bir karşılıklı etki ilişkisidir. İnsan, nesnenin bilgisini edinerek nesneyi değiştirir ve nesneyi değiştirirken kendisini de değiştirir (Hançerlioğlu, 1978, s.247).

Nesne, Ivan Frolov’a göreyse “özne’nin bilme etkinliğinin ya da başka bir etkinliğinin yönelik olduğu şeyi göstermektedir” (Frolov, 1991, s.376). Ahmet Cevizci ise nesne üzerine şöyle bir tanımlama yapar:

1 Genel olarak, modern felsefenin tam ortadan ikiye bölmüş olduğu dünyada, özne kutbunun karşısında bulunan varlık. 2 Duyulardan biri ya da birkaçıyla algılanabilir olan, elle tutulabilen, gözle görülen, yani zaman ve mekân içinde varolan şey. Kendisinden söz edilebilen, kendisine isim verilen, dış dünyada tözsel² bir varoluşu olan şey olarak nesne, belirli bir hacmi olan, yer kaplayan her türlü cansız varlığı gösterir. 3 Bilince sunulmuş olan, bilincin bildiği, tanıdığı şey; bilme edimi ile bilinen hakikat arasındaki bir dolayım (Cevizci, 1999, s.621-622).

¹Eytişim: “(Os. Cedel, Münazara, *Fr. Dialectique, Al. Dialektik, İng. Dialectic, İt. Dialettica*) Doğayı, toplumu ve düşünceyi karşıtlıklarının çatışması ve aşılmasıyla durmaksızın devindiren ve geliştiren süreç” (Hançerlioğlu, 1978, s.120). Türkçe’de “*eytişim* terimi, soru-karşılık yöntemiyle *tartışmak* anlamına gelen *eytişmek* kökünden türetilmiştir. Batı dillerindeki *dialektik* terimi de antikçağ Yunanlılarının *seçmek* ve *toplamak* anlamlarına gelen *Yu. leg* kökünden türettikleri *tartışma* anlamındaki *Yu. dialektikê* sözcüğünden alınmadır” (Hançerlioğlu, 1978, s.120).

²Töz kelimesi pek çok filozof tarafından farklı yorumlanmıştır. Geride bulunan, altta kalan, temeldeki değişmeyen özdür. Ahmet Cevizci’ye göre “bir şeyin, kendisinden dolayı veya kendisi sayesinde, başka şeylerden ayrılmış bir şey olarak, belirlenmiş bir doğaya sahip olduğu şey. Bir şeyin, kendisi olmadan, her ne ise o olamadığı, fakat başka bir şey olduğu şey. Fenomenlerde varolan ve bir şey ya da nesnenin, zaman içinde geçirdiği değişimlere rağmen, özdeşliğini sağlayan şey” dir (Cevizci, 1999, s.852).

Nesneye göstergebilim penceresinden bakan Fransız felsefeci Roland Barthes (1915-1980) *Nesnenin Anlambilimi* başlıklı makalesinde “nesne görülmeyi bekleyen şeydir, düşünen özneye göre düşünülen şeydir, kısacası, çoğu sözlüğün verdiği biçimiyle, nesne, herhangi bir şeydir” (Barthes, 1993, s.164) açılımında bulunur ve nesne sözcüğünün yan anlamlarının neler olduğunu kavramaya çalışmadıkça nesne ile ilgili tanımlamaların hiçbir anlam ifade etmeyeceğini bildirir. Ona göre, nesnenin iki büyük yananlam öbeği bulunmaktadır. Varoluşsal yananlam öbeği ve teknolojik yananlam öbeği. Varoluşsal anlamda nesne insan dışı, insana karşı olan, var olmakta direnen bir şeyin görünümüne bürünmektedir (Barthes, 1993, s.164). Teknolojik anlamda ise Barthes şunu aktarır:

Nesne bu durumda, imal edilmiş şey olarak tanımlanır; mamul, standartlaştırılmış, biçimlendirilmiş ve belli ölçülere uydurulmuş yani imalat ve nitelik kurallarına bağlı kılınmış maddedir. Demek ki nesne özellikle bir tüketim ögesi olarak tanımlanır: Belli bir nesne fikri, dünyada milyonlarca örnek, milyonlarca kopya halinde yeniden üretilir: Bir telefon, bir saat, bir biblo, bir tabak, bir mobilya, bir dolmakalem, bizim gerçekten yaygın olarak nesneler diye adlandırdığımız şeylerdir. Nesne artık son derece öznele değil de son derece toplumsala doğru kaçır (Barthes, 1993, s.165).

Sanat Eserinin Kökeni (Alm. *Der Ursprung des Kunstwerks*) (1950) adlı eserinde Martin Heidegger (1889-1976) “Eğer bu nesne ise, peki hakikatte nesne nedir? Nesnenin nesne varlığını (nesneliğini) böyle bir soruyla tanımak istiyoruz” (Heidegger, 2011a, s.15) diye belirtir. Devamında da şu yanıtı verir:

Yolda duran taş veya tarladaki toprak parçaları bir nesnedir. Testi bir nesnedir. Çeşme de orada bir köşede durur. Peki, testideki süt ile çeşmedeki suya ne demeli? Gökyüzündeki bulutlar, tarladaki dikenler, sonbahar rüzgârına kapılmış yapraklar, ormandaki doğan vs. bütün bunlara nesne diyorsak, diğerlerine ne demeli? İsim olarak bir nesneye karşılık olsalar da, gerçekte varolmayanlar bile, bunların hepsi genellikle nesne olarak adlandırılırlar. Gözükmeyen bu tür şeyler, yani “kendinde şeyler” Kant’a göre dünyanın bütünüdür, Tanrının kendisi de böyle bir şeydir. Kendinde nesneler, gözüken nesneler, var olan bütün var-olanlar felsefe dilinde bir şeydir (Heidegger, 2011a, s.15).

Yine Heidegger metafizik tarihinde sorgulanmış olan “bir şey nedir?” sorusunun cevaplanması ile ilgili üç girişimde bulunulduğunu belirtir.

Bir cevaba göre, şey, etrafında belli özelliklerin toplandığı özne ya da *hypokeimenon*’dur. İkinci cevaba göre, şey, *aestheton* yani duyularca algılanan ya da duyu algılarının toplamıdır. Üçüncü cevap ise, şeyin maddeyle biçimin birliği olduğudur (Aktaran: Su, 2014, s.127).

Bir başka kaynağa göre ise;

“Bir Şey Nedir?” başlıklı ders notlarının ilk sayfalarında Heidegger, “şey” kavramının muğlak olduğunu söyler ve bu kavramın kullanımını açıklığa kavuşturmak için üç ayrı anlamından bahseder: (1) *Dar* anlamıyla “şey”, görülebilen, hissedilebilen, dokunulabilen, ulaşılması mümkün şeylerdir, yani mevcut olan şeyler. Oturmuş olduğum koltuk, bu bağlamda, algılayabildiğim, görüp dokunabildiğim, üzerine oturup çıkabildiğim bir “şey” dir. Ve dahası, koltuk gibi bir şeyin iki ayrı türden tecrübesini ediniz: Yukarıda bahsetmiş olduğumuz gibi, günlük hayatımızda olduğu gibi koltuğa oturur ve onu kullanabiliriz, ya da bu gündelik ilişki inkıtaya³ uğrar ve mevcudiyetini fark ederiz. Keza koltuğun bilimsel ya da teknik tanımına da ancak bu şekilde varabiliriz, onu kullanırken değil. (2) *Daha geniş* anlamda “şey”, tecrübe ettiğimiz herhangi bir ilişki, işlem, muamele ya da durum demektir; bir olayın gerçekleşmesi gibi. “Bir şey oldu” cümlesindeki “şey” anlamındadır burada; zor bir karar vermek, cesaret göstermek, aptalca bir tutum sergilemek, anlamak, yanlış anlamak, derin düşüncelere dalmak ya da tefekkür etmek, hepsi bir şeydir. Fakat dar anlamdaki “şey”den farklı olarak, bu şeyler bilimsel ya da teknik olarak incelenemezler (Aktaran: Başaran, 2017, s.248).

Heidegger’in son olarak belirttiği ve *en geniş* anlamıyla olan “şey” ise *kendinde-şey*’dir. Bu üç yorumun bize nesnenin ne olduğu, şeyin ne olduğu ile ilgili birtakım bilgiler verdikleri ancak şeyin şeyliğini tam olarak yansıtamadıkları bildirilir. Hans-Georg Gadamer’in (1900-2002) aktardığına göreyse, nesnenin nesne halini

³Kesilme, kesinti.

sorgulayarak ontolojik bir ön düşünceye varan Heidegger gelenekte geliştirilmiş üç nesne anlayışını birbirlerinden ayırır:

Bunlardan birincisi özelliklerin taşıyıcısıdır, ikincisi duygu zenginliğinin birliğidir, üçüncüsü biçimlenmiş malzemedir. Özellikle biçim ve malzemeye dayanan üçüncü anlayış aydınlatıcı bir yöne sahip. Bu bizim amaçlarımıza hizmet etmesi gereken, bir nesnenin hazır hale getirildiği üretim modeline uyar. Heidegger bu tür nesnelere araç der. Bu model örneğinden teolojik olarak bakıldığında, nesneler üretim olarak gözüktürler, yani Tanrının yaratması, ama insan açısından ise araçsallığını yitirmiş araç olarak. Nesneler, salt nesnelerdir ve bir şeye yarayıp yaramadığına bakmaksızın onlar oradadırlar (Gadamer, 1960, s.90-91).

Nesne üzerine yapılan okumalar sırasında töz kavramı ile karşılaşmış olup, kökeni Grekçe ‘hypostasis’ ve ‘hypokeimenon’ sözcüklerinde temellenen töz, “her şeyin altında yatan, her şeyi alttan destekleyen, her şey için temel teşkil eden” (Çelikel, 2015, s.69) anlamlarına gelmektedir. 1950 senesinde kaleme aldığı *Dünya Resimleri Çağı* adlı yazısında Heidegger, Descartes’in özne (subjectum) kavramının anlamını köklü bir değişikliğe uğrattığını ifade eder ve aktarır:

Yunanca’da *hypokeimenon*, önde duran şey, insanın karşısına çıkan gerçeklik anlamına geliyordu. Yani Yunanlar bugün nesne denilen şeye özne diyorlardı. Çünkü kendilerini, öne çıkan gerçekliğin karşısında değil içinde görüyorlardı. Descartes’tan itibaren, modern çağın başlangıcında *hypokeimenon*’un anlamı kesin olarak dönüşmüştür. Descartes’la gerçekleşen bu köklü değişim sonucu özne ile nesnenin yerleri değişmiştir. Descartes insanı “birincil ve tek gerçek özne” haline getirmiş; böylece, insan, “olan”ın bağıntısal merkezi olup çıkmıştır. Aynı zamanda “olan” da artık bir nesneye, salt merkezdeki insanın perspektifinden bakılan bir şeye dönüşmüştür (Aktaran: Su, 2010, s.302).

Bu bağlamda Descartes’ta algının kesinliği, öz bilincin ve düşüncenin kesinliğine bağlanmış olup, ona göre;

Nesnelerin değişimleri onlar hakkındaki özsel bilgiyi vermez. Balmumu eriyip yok olsa da, balmumu zihnimde eğilip bükülen özellikleri olan bir öz olarak

varolmaya devam eder. Ya da eğer, yuvarlak bir masayı yuvarlak olarak algılıyorsam bunu baştan sahip olduğum çember kavramına borçlu olurum. Öyleyse, özlerin bilgisine ulaşmam için onları algılamama gerek yoktur. Özlerin zamansız, mutlak bilgisini kendi zihnimin içine çekilip araştırabilirim (Aktaran: Tapınç, 2017, s.56-57).

Bu noktada Descartes'ın;

düşünen şey olarak tanımladığı özne, somut insanı betimlemekle beraber düşünen şey olarak insan dilinin olanaklarıyla tekil ve yerel olmaktan çıkıp çoğul ve evrensel olana bağlanır. Genelin içine dil aracılığıyla yerleşen özne burada bir başkasıyla iletişime geçer (Yağcı, 2022, s.48).

Düşünülen, tasarlanan, üretilen, görülen varlık olarak öznenin dışında bulunan canlı ve cansız her şey olarak tanımlanan nesne, felsefi açıdan Platon (M. Ö. 427-347) ve Aristoteles'e (M. Ö. 384-322) kadar uzanan köklü bir geçmişe sahiptir. Varlık görüşünü açıkladığı idealar kuramında Platon birbirinden farklı iki dünyanın olduğunu savunur: Bunlar nesne / fenomen⁴ (görüngü) dünyası ve idea / düşünce dünyası'dır.

Platonculuğun özü iki dünya, gündelik yaşamın duyuların konusu olan bildik dünyası ile hakiki gerçekliklerin, zihnin konusu olabilen görünmez dünyası arasındaki bir ayırımında bulunur (Walsh ve Wilshire, 2001, s.59).

Platon'a göre sürekli oluş, değişme ve yok oluş halinde olan nesneler dünyasında varlıklar gerçekte var olmayıp görünüşten (görüngülerden) ibarettirler (Yıldırım, 2019b, 1.paragraf). Nesnelerin özünü duyular aracılığıyla algılamamanın tam olarak mümkün olmadığını düşünen Platon, onların bilgisine ancak akıl yolu ile ulaşılabileceğini savunmuş ve bu bilgilere de *episteme*, *sophia* (gerçek bilgi) adını vermiştir. Ona göre somut olarak var olan nesnelere duyular aracılığı ile erişilebilir

⁴Fenomen kavramının dayanağı Yunanca'daki phainomenon kelimesi olup kendini gösterme anlamına gelen *phainesthai* fiilinden türemiştir. Kendini gösteren, tezahür eden, ayan olan anlamlarına gelmektedir (Heidegger, 2011b, s.29). Aynı anlamdaki görüngü ise Bedia Akarsu'nun ifadesiyle genel olarak duyularla algılanabilen her şeydir (Akarsu, 1975, s.82). "Platon için duyulur dünya (görüngüler dünyası) duyulur üstü olan idealar dünyasının (Platon'a göre gerçek dünya), yani usla bilinen düşünülmür dünyanın (noumenon'lar dünyasının) görüngüsüdür" (Akarsu, 1975, s.82).

ancak sevgi, öfke, hoşgörü gibi soyut kavramlar söz konusu olduğunda duyular tek başına yeterli olmayıp, onlara ancak idealar -düşünceler- dünyasında ulaşılabilinecektir. Platon’a göre asıl var olan maddi bir yapıda değil gayri-maddi, ezeli-ebedi, hareketsiz, değişmez, tümel ve tinsel bir gerçekliktir. Geri kalan şeyler ise onların gölgeleri olarak var olmaktadır. Aristoteles ise varlık ya da gerçekliğin temelde ne olduğu konusunda Platon’un görüşünü sürdürmüş ancak O, şeyleri *İdea* değil *Form* olarak adlandırmıştır (Arslan, 2007, s.24-25). Onun ontolojisinde Platon’unki gibi iki dünya değil tek bir dünya vardır, o da gerçek (fizik) dünyadır.

O zaman gerçekten varolanlar “şu” diye gösterilen tek tek şeylerdir ve onlar madde ve formdan meydana gelmişlerdir. Fizik dünyada gerek madde gerekse form tek başına bulunamaz. Bu nedenle Aristoteles’in ontolojisinde töz (form) ile öz (içerik) tamamen birbirinden ayrılmamıştır. Her ikisi de birlikte varolmaktadır; formsuz öz, özsüz de form olmamaktadır (Aydoğdu, 2020, s.33).

“Ona göre form şeylerde içkindir, onlarda kendisini dışa vuran ve onlara biçimlerini kazandıran nedendir” (Zeller, 2008, s.241). Aristoteles tıpkı hocası gibi gerçekliği forma, öze, ideaya bağlamış ancak ona göre bu öz görünür şeylerin içinde gelişen bir özdür, bir *ousia*’dır. Kökeni Grek dilindeki “*einai* (είναι, olma(k), to be) fiilinin geniş zaman ortacı olarak çekilmiş hali” (Karaman, 2013, s.190) olan *ousia* kavramının gündelik kullanımda ‘mal, mülk, servet, varlık’ (Çelgin’den Aktaran: Karaman, 2013, s.190) anlamlarını barındırdığı belirtilir. Önceleri sadece ‘maddi sahiplikler’ anlamını içeren bu kavram Heidegger’e göre temel bir felsefi kavrama dönüştüğü dönemde de gündelik anlamını korumaya devam etmiştir (Aktaran: Karaman, 2013, s.190).

“Varlık” [*ousia*] bir anlamda [a] yalın cisimlerdir, sözgelişi toprak, ateş, su ve bunlar gibi diğerleri; ayrıca genel olarak cisimler ve bunların birleşimleri, canlılar ve *daimon*u olanlar ve de bunların kısımları; bunların hepsine de varlık denir, ne de olsa onlar bir taşıyıcı için söylenmez, ama başka şeyler onlar için söylenir. Bir başka anlamda ise [b] bir şeyin var olmasının nedeni olabilen ve bir taşıyıcı için söylenmeyenlerde içkin olan, mesela hayvan için can [*psykhē*]. Dahası, [c] belirli bir şeye işaret eden ve onu sınırlayan şeylerde içkin olan, çıkarıldığında parçası olduğu bütün darmadağın olan her kısım, sözgelişi cisim için yüzey ve bazılarının

dediği gibi yüzey için doğru; genel olarak “sayı”nın da böyle olduğu düşünülür (çünkü sayılar çıkarıldığında hiçbir şey var olmazmış ve her şey sayılarca belirlenirmiş). Dahası [d] *ne idülük*, ki onun ifadesi tanımdır, ve buna tek teklerin varlığı denir.

Öyleyse ortaya çıktı ki, varlık iki anlamda kullanılır: Hiçbir başka şey için söylenmeyen en son taşıyıcı, bir de belirli bir şey ve müstakil olabilen. Tek teklerin *form* ve biçimi böyledir (Aristoteles, 2021a, s.157-159).

Aristoteles’e göre;

Var olan her şey, en temel düzeyde, ‘madde’ ile ‘form’un bir araya gelmesi suretiyle meydana gelir. Ahşap bir masanın maddesi (ya da malzemesi) ‘ahşap’ iken, gümüş bir vazonun maddesi ‘gümüş’tür. Ahşap masayı ‘masa’ yapan, diğer bir deyişle, masanın ahşaptan yapılma diğer varolanlardan ayırt edilmesini sağlayan ise masanın ‘form’udur (Aktaran: Çelikel, 2015, s.129).

Nesneye monad olarak isimlendirdiği töz temelli bir yaklaşımda bulunan Alman filozof Leibniz’e (1646-1716) göre ise “ruhsal dünya, her biri artık bölünemez birimler olan sonsuz küçüklükte tözlerden” (Aktaran: Su, 2017, s.34) oluşmaktadır. Ona göre bir monad başka bir şeye indirgenemeyen, maddi olarak var olmayan, enerji boyutunda bulunan, ezeli ve ebedi olan etkin bir kuvvettir. Hacimsel boyutta bulunmayan monadlar matematiksel ya da fiziksel birimler olmayıp metafiziksel birimlerdir.

Leibniz’in monizmine göre tek bir töz vardır ve o da zihindir [esprit]; uzam [étendue] ise fenomendir. Bu durumda madde ya ilk maddedir, soyut ve fenomenaldır, ya da ikinci maddedir, somut ve tözseldir. İlk madde Descartes’ın uzamıdır, bölünebilir, birbirine dışsal olan fiziksel atomlardan veya matematiksel noktalardan oluşur. İkinci madde ise tözsel olan tek maddedir, monadlardan, yani *conatus*’a sahip metafizik atomlardan oluşmuştur (Merleau-Ponty, 2017, s.115).

Monad kavramı üzerinden geliştirdiği felsefe görüşünü 1714 senesinde kaleme aldığı *Monadoloji* (Fr. *La Monadologie*) ile *Doğanın ve İnayetin Akla Dayalı İlkeleri*’nde açıklayan Leibniz, yapıtında monadların yalın, parçaları olmayan,

“doğanın gerçek atomları ve şeylerin ögeleri olduğunu ve monadların her birinin birer birlik, birer birey olduğunu” (Sarı Bayer, 2015, s.26) ifade etmiştir.

Monadların parçaları olmadığından ne yapılabilir, ne bozulabilirler. Doğal yollarla ne meydana gelebilir, ne de son bulabilirler, dolayısıyla değişse de hiç mahvolmayacak, evren durdukça monadlar da olacaktır. Monadların şekilleri olamaz, aksi takdirde parçaları olurdu, dolayısıyla haddizatında ve halihazırda monad ancak içsel nitelikleri ve faaliyetleriyle başka monadlardan ayrılabilir ki, bunlar da monadın, değişimin ilkeleri olan algılarından (yani bileşiğin veya dışarıda olanın basitteki temsillerinden) veya iştihalarından (yani monadın bir algıdan diğerine meyledişlerinden) ibarettir (Leibniz, 2020, s.59-60).

Duyumlar Üzerine İnceleme (Fr. *Traité des Sensations*) (1754) adlı yapıtıdaysa “doğal düzende tüm bilginin duyumlardan doğduğu” (Aktaran: Yıldırım, 2019a, 7.paragraf) görüşünü savunan Fransız filozof Etienne Bonnot de Condillac (1715-1780) nesnenin, duyulara ve ruha kendini sunan her şey olduğu açılımında bulunur. Ona göre var olan her cisim duyuların önüne düşen birer nesnedir ve sahip olunan her fikir kendini ruha sunan bir nesnedir. Condillac bütün bilginin duyumlardan nasıl çıkıp geldiğini ele aldığı incelemesinde duyuların birer vesile nedeni olduğunu aktarır ve şöyle der:

Bunlar duymaz, örge⁵ler dolayısıyla duyan ruhtur; ruhu değiştiren birtakım duyumlar olup, ruh, bütün bilgilerini ve bütün melekelerini bu duyumlardan elde eder (Condillac, 1989, s.4).

Nesne üzerine yapılmış son dönem çalışmalar araştırıldığında ise, güçlü bir literatürü olduğu görülen *Nesne Yönelimli Ontoloji* (*Object Oriented Ontology*) kavramı ile karşılaşılr. Temeli 1990’ların sonuna tarihlenen NYO, savunucusu Graham Harman’ın (1968) 1997’den itibaren yaptığı çalışmaları tanımlamak için kullandığı bir kavramdır. Kamuya sunulması ilk kez 1999’da Harman’ın sunduğu *Nesne Yönelimli Felsefe* adlı konuşmayla olur (Harman, 2017, s.29). Özünde “şeylerin otonomilerini, birbirine ve insan bilincine indirgenemezliğini ve insan bilincinden

⁵Organ, uzuv.

bağımsız, kendi gerçeklikleri içinde birbirleriyle” (Harman, 2017, s.10) temasta olduklarını öne süren Nesne Yönelimli Ontoloji’de nesnelerin iki durumu bulunur. İlkinde nesneler “geri çekilmiş” haldedirler, ikincisinde ise deneyimlerimizin nesnesi yani duyuşsal nesne haline gelirler. Kuramda, bilen bir özne olmadan da bağımsız olarak var olabilen nesneler insanın bilme kapasitesinin hâkimiyetinden çıkarılmakta ve onlara bir tür özerklik kazandırılmaktadır (Harman, 2017, s.12). Bu noktada Ernesto L. Francalanci’nin *Nesnelerin Estetiği* adlı kitabında görüşlerine yer verdiği Giovanni Anceschi nesnelerin giderek özerkleştğini aktarır. Ona göre;

Nesneleri artık protez araçlar, bedenin ya da aklın uzantıları olarak değil de bizden “başkaları” olarak, partner-aracılar olarak hayal etmek olanaklıdır, çünkü onlar gittikçe daha çok özerk organizmalara, nesneler dünyası da gittikçe daha çok maden, bitki ve hayvan krallıklarının yanına konulacak bir dördüncü krallığa benziyor (Anceschi’den Aktaran: Francalanci, 2012, s.26).

Nesnelerin bu meşruiyetine müdahale eden her tür düşünceye karşı çıkan Nesne Yönelimli Ontoloji için nesneler bakışımızı onlara çevirmedığımız sürece “kendilerine çekilmiş” durumdadırlar ancak bu onların bizim algılarımız ve düşüncelerimiz ötesinde bir varlıkları, eyleme kapasiteleri ve belki de ilkel bir psikeleri olmadığı anlamına gelmez (Harman, 2017, s.11). “Bir çekiç ya da mum bize sunulur, yine de bunlar, bize sunulduklarından fazlasıdır” (Harman, 2022, s.35).

1.2. Mutlak Mekândan Değişken Mekâna

Nerede mekân varsa, orada varlık vardır (Lefebvre).

Arapça kökenli olan ve “herhangi bir varlığın şu veya bu şekilde bir yerde var olması” (Lefebvre, 2016, s.7), “varlık; oluş; sınırsızlık ve süreklilik; belli bir şekle girmek vb” (Yıldız ve Alaeddinoğlu, 2011, s.846) anlamlarına gelen *kevn* (Kef-vav-nun) kökünden türeyen mekân, Türk Dil Kurumu’nun Güncel Türkçe Sözlüğü’nde şöyle tanımlanır:

1. *isim* Yer, bulunulan yer.

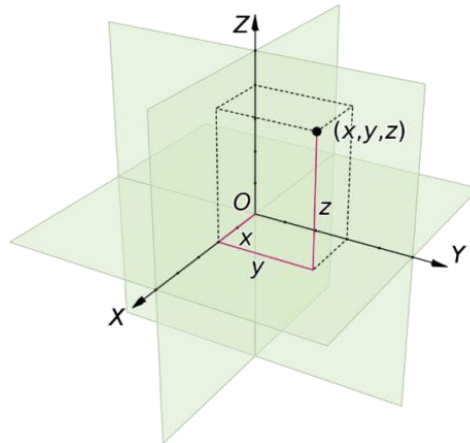
2. *isim* Ev, yurt.

3. isim, eskimiş, gök bilimi Uzay (Mekân, 2011).

Yanı sıra, mekân Fransızca ‘espace’ sözcüğüne karşılık gelmekte olup uzay ve uzam kelimelerine de tekabül etmektedir. Türkçe’de uzay ve uzamı karşılamayan mekânın yerine Arapça’dan dilimize geçen, uzayı betimlemek için feza; uzam içinse vüsat kelimeleri kullanılagelmiştir (Yağcı, 2022, s.5). Ahmet Cevizci’ye göre mekân;

Varolanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük. Boşluk, hiçlik durumu. Sınırsız ortam, sonsuz büyük kap ya da hazne. Üç boyutu, yani eni, boyu ve derinliği olan hacim. Yer kaplama (Cevizci, 1999, s.583).

20. yüzyıla kadar mekânın tanımlanmasında mutlak ve hesaplanabilir bir anlayış hâkim olmuş, Orta Çağ’da, modern felsefenin kurucusu olarak kabul edilen Fransız filozof ve matematikçi René Descartes (1596-1650) Kartezyen mekân anlayışını ortaya koymuştur. Bu anlayış ile mekânı genişlik, yükseklik ve derinlik olarak ele alan Descartes, Kartezyen koordinat sistemi (x, y, z) (bkz. Görsel 1) ile mekânı ölçebilme özelliği getirmiştir (Özkaya, 2019, 7.paragraf). Mekânı daha çok yayılma ve dağılım olarak gören Descartes, bu anlayış ile yaşadığımız dünyayı çok daha derinlemesine anlayabilmenin kolaylaşacağını ifade etmiştir (Kaya, 2013, s.35). Descartes ve Galileo “evrenin anlaşılabilir yapısının matematikleştirilmesine imkân verecek bir yolu açarak düşüncenin rasyonelleşmesi denebilecek bir girişime öncülük etmişlerdir” (Su, 2014, s.41).



Görsel 1. Üç boyutlu Kartezyen koordinat sistemi
(https://en.wikipedia.org/wiki/Cartesian_coordinate_system erişim tarihi: 19.09.2021)

Aydınlanmanın önemli düşünürlerinden Galileo Galilei (1564-1642) “Doğanın kitabı matematiksel bir dille yazılmıştır. O halde, ölçülebileni ölç, ölçülemeyeni ise ölçülebilir kıl” (Aktaran: Su, 2014, s.41) demiştir. Buradan hareketle Kartezyen düşünce için denilebilir ki “bilimsel gerçeklik tek gerçekliktir. Gerçek olan ise ölçülebilir ve nicel olandır” (Su, 2014, s.41). Descartes’a göre bilinç / ruh dünyası [Res cogitans (düşünen töz)] ve beden / nesne dünyası [Res extensa (yer kaplayan töz)] olmak üzere birbirinden ayrılan iki tür varoluş gerçekliği vardır (Aktaran: Üngür, 2011, s.20). Buna göre Descartes, beden / nesne dünyasında “boşluğun (vacuum) bağımsız olarak varoluşunu reddetmekte ve mekânsallığı maddenin uzamıyla (res extensae) eş görmektedir” (Van de Ven’den Aktaran: Üngür, 2011, s.20). Düşünsel boyuttaki bilinç ile fiziksel boyuttaki beden bir bütün olup zihnin nitelendiği *düşünen töz* ile bedene karşılık gelen *yer kaplayan töz* birbirine sıkı sıkıya bağlı bir birliktelik içerisinde (Gürleşen, 2017, s.7). Heidegger “Res extensa’nın ontolojik karakteristiğinin neşet ettiği varlık düşüncesi tözselliktir” ve töz denildiğinde “var olabilmek için başka herhangi bir varolana ihtiyaç duymayan ve bu suretle olduğu gibi var olan’ı anlamaktan başka çaremiz yoktur” (Heidegger, 2011b, s.95) açılımında bulunmuştur. Mekân kavramına rasyonel (akla dayalı) bir yolla ulaşan Descartes,

mekânı maddeyle özdeşleştirirken, bir mekânın gerçekte, o mekânı işgal eden cisimden ayrılmadığını söylemiştir. Başka bir deyişle, boş mekânın var olmadığını savunan Descartes’a göre, mekân maddi tözden ya da maddeden başka bir şey değildir. Çünkü mekân işgal eden bir şey yer kaplayan maddi bir şeydir; yer kaplama ise, mekândır (Aktaran: Cevizci, 1999, s.583-584).

Henri Lefebvre’nin (1900-1991) aktardığına göre uzunca bir süre felsefi hazırlık sürecinden geçtiği bilinen mekân kavramının ve özgürleşmesinin oluşumunda René Descartes belirleyici bir evre olmuştur (Lefebvre, 2016, s.33). Lefebvre’e göre;

Kartezyen akılla birlikte, mekân mutlak olanın alanına girer. Özne karşısında Nesne’dir; “res cogitans” ın karşısında “res extensa”dır, onda bulunandır, duyuları ve bedeni içerdiği için hakim olandır. Peki, tanrısal öz nitelik midir? Bütün varolanların için düzeni midir? (Lefebvre, 2016, s.33).

Yaptığı sorgulamalar ile Lefebvre, Descartes’ın düalist varlık anlayışına dayanan Kartezyen mekân algısına eleştiri getirmiştir (Sayar, 2016, s.5). Mekânı “salt geometrik bir mefhum” (Sayar, 2016, s.5) ve “boş bir çevre”, Lefebvre’in ifadesiyle “içeriksiz bir içerik” (Sayar, 2016, s.5) olarak gördüğü bu anlayış temellerini Öklid (Euclides) (M. Ö. 330-275) geometrisinden alır ve “sabit, öklid geometrisinin sınırları içinde düşünen, değişmez, homojen ve farklılıkları yok sayan mekân” (Sayar, 2016, s.5) anlayışına karşılık Lefebvre “karmaşık, üst üste binen, birbirini içeren katmanlardan oluşan, akışkan bir mekân” (Sayar, 2016, s.5) anlayışını savunur.

Mutlak mekânın var olamayacağını dile getiren Lefebvre; kültürel pratiklerin, temsillerin ve tasavvurların iç içe geçtiği üçlü bir mekân kuramı geliştirir. Bu haliyle mekân; algılanan, tasarlanan ve yaşanan ilişkiselliğinin üçlü bir diyaloglu aracılığıyla oluşturulduğu bir şey olarak kavranır (Hubbard & Kitchin’den Aktaran: Yağcı, 2022, s.8).

Algılanan (mekânsal pratik), tasarlanan (mekân temsili) ve yaşanan mekân (temsili mekân) üçlemesi ile Lefebvre mekânın özünde organik, devingen ve tarihsel olarak evrilebilen bir şey olduğunu öne sürer (Kurtar, 2012, s.349). Ona göre;

“Mekân” ne salt bir soyutlama ve nesne, ne de sadece somut, fiziksel bir şeydir. Bütün boyutları ve biçimleriyle, hem kavramsal hem de *gerçekliktir*, yani, *toplumsaldır*. Bu yüzden, ilişkiler ve biçimler bütünüdür. Yine, cansız, sabit, durağan değil, canlı, değişken ve akışkandır. Sürekli diğer mekânlara uzanır ve geri döner, onlarla birleşir ya da çatışır. Bu akışlar, birleşmeler ve çatışmalar-ki, farklı zamanlarla olur-bir diğerinin ya da öncekinin üzerine yerleşir ve mevcut mekânı üretir (Aktaran: Arslan Avar, 2009, s.8).

Mekânı bir ürün, toplumsal ilişkilerin dayanağı olarak değerlendiren Lefebvre mekân üzerine yapılan tanımlamalar içerisinde matematik odaklı söylemlerin yoğunluğuna dikkat çeker (Lefebvre, 2016, s.22-24) ve *Mekânın Üretimi* (*La Production de l’espace*) (1974) adlı eserinde bunu şu şekilde aktarır:

Bu matematikçiler mekânı (ve zamanı) ele geçirip, burayı kendi alanları yaptılar; ama paradoksal bir biçimde mekânlarla birlikte bir belirsizlik icat ettiler: Öklidçi olmayan mekânlar, eğimli mekânlar, x boyutlu ve hatta sonsuz boyutlu mekânlar,

konfigürasyon mekânları, soyut mekânlar, bir deformasyon ya da dönüşümle tanımlanan mekânlar, topoloji, vb. Çok genel ve çok uzmanlaşmış olan matematik dil, bu sayısız mekânı kesin bir şekilde ayırt edip sınıflandırır (bütünü ya da mekânların mekânını tahayyül etmek, anlaşıldığı kadarıyla bazı güçlükler içermektedir) (Lefebvre, 2016, s.34).

Bu bağlamda özellikle kapitalizm koşullarındaki mekân üretimi ile ilgilenen Lefebvre'ye göre “Zaman içinde farklı mekân biçimleri birbirini izler. Doğal mekândan, mutlak ve soyut mekâna doğru ardışıklık vardır, sonuçta doğa giderek toplumsal olandan kovulmaktadır” (Urry, 2018, s.48).

Tek bir mekân yoktur; hepimizin etrafını saran, bizleri içine alıp, güzelce sarıp sarmalayan tek bir mekân yoktur, her yer mekân kırıntılarıyla doludur... (Perec, 2020, s.14).

Kartezyen mekân anlayışına eleştiri getiren bir diğer düşünür mekânı bir deneyim yeri olarak gören Heidegger'dir. *Varlık ve Zaman* (Alm. *Sein und Zeit*) (1927) adlı yapıtında *dünya içinde olmak* şeklinde tanımladığı deneyim ile Heidegger, insanın yer (mekân) ile kurduğu bağa dikkat çekerek mekânın yönelinen şey olarak “bir tanımla ifade edilmesinden ziyade, daha derin ve geniş boyutlarıyla irdelenip anlaşılması gerektiğine” (Sarı Bayer, 2015, s.8) inanmıştır. Bu bağlamda,

Heidegger'e göre mekânın x, y, z eksenlerinde uzanan bir hacim olarak kavrandığı matematiksel soyutlamada, aşağı, yukarı ya da yere paralel uzanan hareket arasında herhangi bir temsil farkı yoktur. Oysaki insan deneyiminde aşağı ya da yukarı hareket etmekle yere paralel gitmek arasında ciddi bir fark vardır. Yer çekiminin varlığı nedeniyle kademeli olarak yükseltilmedikçe ya da mekanik bir destek almadan yukarı çıkmak olası değilken matematiksel betimlemede Y eksenini diğer eksenlerden farklı kabul edilmez. Dolayısıyla insan deneyimiyle kavranan mekân algılayışı ve matematiksel mekân kavrayışında ciddi farklılıklar vardır ve matematiksel betimleme mekânın tanımlanmasında yetersiz kalır (Yağcı, 2022, s.7-8).

İçinde-var-olmak söylemini ise Heidegger şöyle açar:

Bu ifadeyi öncelikle “dünya” içinde-var-olmak şeklinde tanımlıyor ve bu içinde-var-olmak’ı [54] “...’nın-içinde-var-olmak” olarak anlama eğiliminde oluyoruz. Bu terimle, başka bir varolan “içinde” var olan bir varolanın varlık minvali dile getirilmektedir (bardak “içindeki” su, dolap “içindeki” elbise gibi). “İçinde” ifadesiyle bir mekan “içinde” belirli bir uzanıma sahip iki varolanın söz konusu mekan içindeki yerlerine izafeten birbiriyle olan varlık ilintisini anlıyoruz. Su ile bardağın, elbise ile dolabın her ikisi de aynı surette mekan “içinde” ve bir yerdedir (Heidegger, 2011b, s.55-56).

Heidegger’in varlık felsefesinin özünü “insan varoluşunun, dünya-içinde-var-olmayı ve başkaları-ile-var-olmayı içerdiği ve düşüncelerimizin ve davranışlarımızın dünyadaki ilişkilerimiz tarafından şekillendirildiği düşüncesi” (Bolt, 2012, s.13) oluşturur. Kendisinin insan varlığını tanımlamak için kullandığı *Dasein* terimi Almanca varoluş / eksistant anlamına gelir ve *Da* şurada, *Sein* ise olmak demektir. Böylelikle “Da-sein” “şurada-olan”ı imlemektedir (Bolt, 2012, s.27). Ona göre dünya içinde var olan olarak bizler dünyaya fırlatılmışızdır ve onun akıntılarıyla sürüklenir dururuz (Bolt, 2012, s.29).

Mekân üzerine bir başka yaklaşım Fransız felsefeci ve fenomenolog Maurice Merleau-Ponty’e (1908-1961) aittir ve *Algının Fenomenolojisi* (1945) adlı kitabında görüşünü şu şekilde aktarır:

Mekân, içinde şeylerin konum aldığı (gerçek veya mantıksal) ortam değil, şeylerin koyulmasını mümkün kılan aracıdır. Yani onu, içinde şeylerin yıkandığı bir tür eter gibi hayal etmek ve şeylerin ortak özelliği olarak soyutça kavramak yerine, şeylerin evrensel bağlantı kuvveti olarak düşünmeliyiz. O halde ya refleksiyon yapmam ve mekânı belli belirsiz, bazen şeylerin ortamı olarak bazen de ortak özellikleri olarak düşünürüm, ya da refleksiyon yaparım, bu sözcük altındaki bağıntıları aktüel olarak düşünürüm ve o zaman fark ederim ki bu bağıntılar ancak onları betimleyen ve taşıyan bir özne dolayısıyla yaşarlar, mekânlaşmış mekândan mekânlaştıran mekâna geçerim. İlk durumda bedenim ve şeyler, onların yukarıya ve aşağıya, sağa ve sola, yakına ve uzağa göre somut bağıntıları bana indirgenemez bir çokluk gibi görünebilir. İkinci durumda ise biricik ve bölünmez bir mekân betimleme becerisi keşfederim. İlk durumda

karşımda olan, farklı farklı nitelendirilmiş bölgeleriyle fiziksel mekândır; ikinci durumda ise karşımda, boyutları birbirinin yerine geçebilir olan geometrik mekân vardır, homojen ve izotrop mekânsallık vardır, en azından hareket edeni hiçbir değişikliğe uğratmayacak bir yer değiştirme düşünebilirim ve dolayısıyla nesnenin somut bağlamındaki *durumundan* [situation] ayrı bir saf *konum* [position] düşünebilirim (Merleau-Ponty, 2017, s.331-332).

Günlük yaşam pratiği süresince, şeyler ve bulunduğu mekânlar ile ilişki yumağı içerisinde yaşayan insan onlar aracılığıyla dünyaya açılmakta ve dünya da insanlara nesneler aracılığıyla görünmektedir. “İnsan şeylere yatırım yapar, şeyler insana” (Merleau-Ponty, 2005, s.31) diyen Merleau-Ponty insanın bu yolla dünyaya bağlandığını aktarır.

1.3. Mekâna Özgü (Site-Specific) Kavramı

Neden hâlâ bir galeride sergi açmayı gerekli görüyorsunuz? (Robert Smithson).

Mekâna özgü tanımı ilk kez 1960’ların sonunda peş peşe ortaya çıkmış kurumsal galerilere tepki olarak doğmuştur (Özen, 2013, s.4). “Mekâna özgü terimi, belirli bir yer için özel olarak tasarlanmış ve o konum ile karşılıklı bir ilişki içinde olan bir sanat eserini ifade eder” (“Tate Modern”, t.y., 1.paragraf). Bu bağlamda *mekâna özgü* (*site-specific*) kavramı genel olarak bir sanat eserinin içerisinde bulunduğu mekâna göre oluşturulmasıdır. Mekânın varlığının ve yapısının göz önünde bulundurulduğu bu tarz üretimlerde *biricik olma* hali dikkat çekmekte ve bu yaklaşım ile çoğunlukla mekâna “özgü bir işi başka bir yere taşımak onu yeniden konumlandırmak, onu bambaşka bir şey yapmaktır” (Serra’dan Aktaran: Özen, 2013, s.9). “Geleneksel sanat anlayışlarının (resim, heykel vs.) mekânsal ilişkiler aracılığıyla yeni bir bağlama taşındığı durumlar, bugün oldukça çarpıcı örneklerle karşımıza çıkmaktadır” (Özen Tanyıldızı, 2016, s.77). Üretim dinamiğinin çeşitliliği, heykel ve resim gibi klasik anlayıştan uzak çetrefilli yapısı ile bu yeni ifade dili sanat ve mekân arasında yeni tanımlamaların ve yeni başlıkların önerilmesini zorunlu kılmıştır.

Bu kapsamda da ilk kez Kaliforniya’lı sanatçı Robert Irwin (1928) tarafından *sahaya özgü sanat* terimi (Demir, 2020, 6.paragraf) *Being and Circumstance: Notes*

Toward a Conditional Art (1985) başlıklı çalışmada ortaya konmuş ve bu doğrultuda Irwin mekân odaklı sanat biçimlerini “Site-dominant (Mekanın dominant olduğu), Site-adjusted (Mekana göre ayarlanmış), Site-specific (Mekana özgü), Site-conditioned/determined (Mekanın belirlediği)” (Özen Tanyıldızı, 2016, s.76) olarak kategorize etmiştir. Bu noktada sanatçının 1970 yılında hayata geçirdiği *Deneysel Durum* (bkz. Görsel 2) adlı proje dikkat çekmektedir. Projenin gerçekleştirildiği müze 2015 yılında İsviçre’nin Zürih kentinde kurulan No Show Müzesi’dir. Türünün ilk örneği olarak nitelendirilen kurum bu bağlamda sanat tarihinde hiçbir şeye ve onun çeşitli tezahürlerine yer vermektedir. Müzenin kavramsal olarak kurucusu ise 1966 yılında ‘Bir Hiç İçin Bir Müze’ (Museum of the Void) inşası için ilk planları (bkz. Görsel 3) yapan Amerikalı sanatçı Robert Smithson’dur (“No Show Museum”, t.y.).



Görsel 2. Robert Irwin, *Deneysel Durum*, 1970, No Show Müzesi, İsviçre
(<https://www.noshowmuseum.com/en/1st-a/robert-irwin> erişim tarihi:30.03.2023)



Görsel 3. Robert Smithson, *Bir Hiç İçin Bir Müze*, 1966-1968, Kâğıt üzerine karakalem, 48.3 x 61 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD
(<https://www.moma.org/collection/works/195657> erişim tarihi: 30.03.2023)

Kavramsal çalışan sanatçılar tarafından sıklıkla irdelenen bir konu olan ‘boşluk’ kavramının Irwin’in projesinde de ele alındığı görülmektedir. Bu bağlamda sanatçı bir ay boyunca boş tuttuğu mekânda yalnızca mekânın kendisini sergilemiş ve onu öne çıkarmıştır. “Boş bir galeri mekanının sergilenmesiyle biçimsel anlamda oldukça minimal bir öneriyle başlayan bu serüvenin, bugün artık bambaşka amaçlar doğrultusunda, yeniden kurumsallaşarak zaman zaman devasa boyutlara ulaştığı” (Özen Tanyıldızı, 2016, s.80) gözlemlenmektedir. İsminden de anlaşılacağı üzere proje deneysel bir yaklaşımla gerçekleştirilen deneysel bir durumu gözler önüne sermekte ve izleyici özneyi de buna dâhil etmektedir.

Herhangi bir Boşluk ne zaman maddeyle dolu bir yer halini alır. Herşeyi değiştiren ama kendisi değişmeyen şey nedir? Yeri ve zamanı olmayan ama belli bir dönemi ifade eden nedir? Her yerde aynı yerde olan nedir? Görünür içerikten arındırılmış bir mekân haline gelir, sonsuza kadar değişken bir hal alır. Galerinin kendi örtük içeriği, onu bir bütün olarak kullanan sanatsal eylemler aracılığıyla kendini ortaya koyar (Q’Doherty, 2019, s.110).

Sanat Tarihçisi, eleştirmen ve yazar Claire Bishop (1971) *Enstalasyon Sanatı* (*Installation in Art*) adlı kitabında Irwin’in nihai amacının gündelik yaşamda zaten var olan potansiyel estetiğin karşısında basitçe insanların gözlerini açmak olduğunu paylaşmıştır (Bishop, 2005, s.57). Latince “pozisyonda”, “belli bir yerde” anlamlarına gelen *in-situ*, sadece sanat alanında değil pek çok farklı çalışma alanı ve bilim dalında kullanılan bir terimdir. Sanat alanında ise *in situ*, “özellikle bir saha, alan, lokasyon için yapılan sanat eserlerini veya kurulacağı sergileneceği sahayı dikkate alan bir sanat eserini yada pratiğini ifade eder” (Demir, 2020, 2.paragraf). “Günümüzde sanat yapıtları, çeşitli mekânsal ortam yaklaşımları olarak, mekanı araştırma, kavrama, hissetme, özel mekanlar yaratma yönünde ortaya konmaktadır” (Arayıcı, 2015, s.32). Bu anlamda, “kendini özel olarak onun için tasarlandığı mekânla hassas etkileşiminde tanımlayan” (Fineberg, 2014, s.309) mekâna özgü sanatta iş ortaya koyma süreci ilk olarak bulunulan mekânın fiziksel kimliğini oluşturan unsurların ve mekânın anlam bağlamının bir ön analizi ile başlar. Sonrasında doğal yapının korunarak yer yer çeşitli müdahalelerin uygulandığı, mekâna içkin, onunla var olan ve bütünleşen farklı

boyutlarda eserler yaratılmaktadır. Böylelikle mekânın edilgen bir konumdan etken bir konuma geçerek sanat üretimlerinde aktif bir rol oynamaya başladığı görülmektedir.

Sanatçılar, mekâna özgü, mekâna göre, mekân ile birlikte ve mekânın kendisi olacak biçimde sanatsal üretim yapmaktadır. Böylece mekân sanatın sergileme ögesi olmaktan çıkmış, mekân tasarımı ve kullanım biçimleri ile birlikte sanatın parçası haline dönüşmüştür (Özsavaş Uluçay, 2019, s.254).

Bu noktada İrlandalı sanatçı ve eleştirmen Brian Q'Doherty'nin (1928-2022) 1970'li yıllarda tartışmaya açtığı *beyaz küp* kavramı akla gelmektedir. *Beyaz Küpün İçinde* adlı çalışmasında Q'Doherty sanat üretiminde yaşanan bu köklü dönüşümü şöyle ifade etmiştir;

1960'lı yılların kültürel dönüşümü içinde sanatsal pratikler yoğun bir değişim geçirirken, sanatın sergilendiği mekânların yapısı, kuralları, sınırları da yavaş yavaş zorlanarak, sanatçıların yarattığı basınca uyum sağlamaya başlamıştır. 1950'lerden itibaren asamblaj, mekan düzenlenmesi (*environment*), oluşum (*happening*), performans, enstalasyon gibi yeni ifade biçimleri, resim ve heykel gibi genel kategorilerin sınırlarını zorlamak bir yana, mekânla ve izleyiciyle daha yakın, daha içli dışlı, daha karşılıklı ilişkiye dayalı yeni bir anlayış getirmiştir (Q'Doherty, 2019, s.10).



Görsel 4. Dan Flavin, İsimsiz, 1971, Enstalasyon, Gün ışığı, pembe, sarı, yeşil ve mavi floresan ışığı, 2 ve 8 fit armatürler, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD (<https://www.guggenheim.org/artwork/1310> erişim tarihi: 03.04.2023)

Toplumsal ve kültürel değişimler paralelinde mekâna yüklenen yeni anlamlarla sınırları durmaksızın genişleyen mekâna özgü sanat pratiği dâhilinde üretimler yapmış sanatçıları ise şu şekilde sıralamak mümkündür. Andy Goldsworthy, Athena Tacha, Barry Le Va, Carl Andre, Charles Simonds, Christo ve Jeanne-Claude, Dan Flavin, Daniel Buren, Hans Haacke, Gordon Matta-Clark, James Turrell, Michael Heizer, Nancy Holt, Patricia Johanson, Rebecca Horn, Richard Long, Richard Serra, Robert Irwin, Robert Morris ve Robert Smithson. Bu kapsamda ilk olarak Dan Flavin'in (1933-1996) floresan ışıklarını kullanarak gerçekleştirdiği enstalasyon (bkz. Görsel 4) dikkat çekmektedir. Mekâna aitmiş izlenimi uyandıran yapıtta sanatçı, mekânı ortaya çıkaran en saf malzeme olarak belirtilen ışık materyalini kullanarak anlamı biçime taşımıştır (Tatlı, 2019, s.79). Flavin için ışığın sınırsızlığı yüce olanı işaret etmekte ve ruhsallık bağlantısı taşımakta olup kendisi bu anlamda endüstriyel ile aşkın olanın alışılmadık bir kaynaşmasını gerçekleştirmiştir (Fineberg, 2014, s.288). Sanatçı ışık için "İnsan ışığı gerçek olarak düşünmeyebilir, ben düşünüyorum. Ve dediğim gibi, bulabileceğin kadar sade, açık ve dolaysız bir sanat" (Flavin'den Aktaran: "Internet Archive", 2019, 1.paragraf) demiştir.

Özellikle 1960'lı yıllardan sonra çağdaş sanatın biçimlenmesiyle birlikte sanat disiplinleri için mekân kavramı farklılaşmaktadır. Çağdaş sanat çalışmaları ile mekânla ilişkili yaklaşımlar artmış, mekân-sanat-tasarım üçgeni çalışmaların ortak noktası halini almıştır (Özsavaş Uluçay, 2019, s.254).

Mekânı dönüştüren ve onu kendine mal eden tutumu ile dikkat çeken diğer bir sanatçı Gordon Matta-Clark'tır (1943-1978). Bir yapı inşa etmek yerine, tarihsel ve kültürel dokuya sahip tipik yapıların peşinde koşan sanatçı, var olan yapıların duvarlarına, tavanlarına ve zeminlerine çok büyük delikler açarak, onlara çeşitli müdahalelerde bulunmuş ve üretimlerindeki temel meseleyi şu şekilde aktarmıştır;

[...] benim derdim, bir mekânda ya da bir yerde derin metaforik yarıklar yaratmakla. Yepyeni bir görsel ya da bilişsel zaviye oluşturmakla ilgilenmiyorum. Eskiye, var olan düşünce ve görüntü çerçevesini, yeniden kullanmak istiyorum. Dolayısıyla bir yandan normalde bir şeyin bütünlüğünü fark ettirmek için kullanılan mevcut algı birimlerini dönüştürüyorum. Bir yandan

da yaşamımın enerji kaynaklarının çoğu, basitçe yapmak istediklerime karşı çıkılmasıyla ilgili. Toplumda bilinçli olarak men edilen nice şey var: girişi engelle, geçişi engelle, katılım engelle vb. Eğer bazı toplumsal ve ekonomik engeller, alıkoymalar, kısıtlamalar alaşağı edilmemiş olsaydı, bugün hâlâ kulelerde ve şatolarda yaşıyor olurduk. Benim işim tam da bu durumu yansıtıyor (Matta-Clark, 2012, 7.paragraf).

İkinci Dünya Savaşı'ndan kalma terk edilmiş bir Amerikan banliyö evini elektrikli testere, keski ve metal levha kesici gibi aletler kullanarak deyim yerindeyse ortadan ikiye kesen sanatçı, bir inşaat işçisi gibi ağır şartlar altında çalışarak evin yapısına içeriden ve dışarıdan müdahalelerde bulunmuştur (bkz. Görsel 5). Bedeni üzerinden yapıyla dolaysız bağ kuran Matta-Clark'ın bu oldukça aktif “yapı-bozumu” eylemi diğer bir taraftan tekinsiz, endişe verici ve irkiltici hisler de uyandırır. “Tüm bir alanı köklerine kadar değiştirmek istemiştım” (Aktaran: Fineberg, 2014, s.381) diyen sanatçının kesip biçme, bozma ve yıkma eylemleri ile tipik bir banliyö evini ev olmaktan çıkardığı ve mimarlık kitaplarında yazan ev tanımlamalarına artık uymayan bir konuma getirdiği görülmektedir. Bu noktada da sanatçının hedeflemiş olduğu nihai amaca ulaştığı bildirilir; ezber bozmak.



Görsel 5. Gordon Matta-Clark, Yarıлма 5 (1974'te New Jersey, Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan “Bölme” eyleminin belgeleri), 1974, 1977 basımı, Fotoğraf, Jelatin gümüş baskı, Sayfa: 18.4 x 23.9 cm, Görüntü: 17.1 x 21 cm, Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York, ABD (<https://whitney.org/collection/works/43341> erişim tarihi: 07.04.2023)

Bir mekânı katedip ötekine doğru devam eden kesik sayesinde, derinlik algısı da dahil, bir tür karmaşıklık yaratılmış olur. Beni ilgilendiren, eksiltelen parçaların yarattığı beklenmedik görüntülerden daha fazla, oluşan çok katmanlılık niteliği – yüzey değil, ince çizgi; biçilen yüzeyin kendi ayrılma sürecini açığa vurması. Aslında bir yapıya ait tamamen normal, alelade üstelik anonim olan bir durumu alıp onu yeniden tanımlamakla; onu geçmişe ve geleceğe dair koşulların üst üste binen çoğul okumalarına dönüştürmekle birlikte gelen bir tür karmaşıklık var. Her yapı kendi eşsiz durumunu doğurur (Matta-Clark, 2012, 4.paragraf).

Ressam Susan Rothenberg’in (1945-2020) aktardığına göre ise Matta-Clark’ın yapı müdahalelerinde;

Dışarıdan, kesiğin gerçekten biçimsel bir görünümü vardı. İç kısımlar ise dünyanın ayaklarınızın altında açıldığı derin bir yarığa benziyordu. Evin bir yuva, barınak, emniyet olduğunu fark ederken... o evin içinde olmak size başka bir duruma giriş yapıyormuşsunuz gibi hissettiriyordu. Şizofreni, dünyanın kırılganlığı ve hayret dolu bir durum! (Simon’dan Aktaran: Fineberg, 2014, s.383).

BÖLÜM 2: 2000 ÖNCESİ RESİM SANATINDA YÜZEY ALGISINDA YAŞANAN İLK DEĞİŞİMLER

Bu bölümde; 2000 öncesi dönemde resim yüzeyinde yaşanan ilk değişimlerin izlerinin sürülmesi ve sanatçıların buna yönelik ne tür sorgulamalarda bulunduklarının araştırılması hedeflenmiştir. Bu bağlamda bölüm, çalışmanın temel dayanak ve referans noktalarını oluşturması açısından önem arz etmektedir. Sanat, geçmişten günümüze gelinceye kadar içerisinde bulunduğu her çağın bilimsel, teknolojik ve kültürel gelişimlerinden beslenmiş, düşünsel ve fiziksel anlamda farklı süreçlerden geçmiştir. Yaşanan tüm bu gelişmeler eşliğinde günümüze ulaştığı son nokta ise oldukça baş döndürücü olmuştur. Disiplinler arası yapılanmaya, alternatif ve çok boyutluluğa, sonsuz malzeme çeşitliliğine ve hibrit oluşumlara sahip günümüz üretim pratiklerinin bu anlamda ilklerine ve yaşanan dönüşümlerin başlangıç noktalarına yer vermek bu bölümün özünü oluşturmaktadır.

2.1. 20. Yüzyılın İlk Yarısında Resim Yüzeyinde Yaşanan Kırılmalar

1900’lü yıllar sanat pratiklerinde yeni denemelerin yaşandığı sancılı bir döneme işaret eder. Bu dönem sanatçılarının üretimlerinde farklı malzeme estetiğinin var olmaya başladığı görülür. Bu noktada ele almanın yerinde olacağı modernizm, tanımı ve net bir tarihinin muğlak olmasıyla beraber genel bir bakışla 1890 ve 1930 aralığına konumlanır ve sanattan sanata, hangi özelliğinin vurgulandığı noktalarında değişimler göstererek XIX. yüzyıla kadar uzanır (Everdell, 2012, s.20; Shiner, 2017, s.345). ““Modernizm”, bir dönem olarak tarihselleştirilmeye ve bir estetik olarak kurumsallaştırılmaya 1950’lerde başlıyor. “Modernizm kültü ve ideolojisi, tam da [1950’lerde], 20. yüzyıl başlarının sanatını yaratan her şey öldüğünde doğdu” (Anderson’dan Aktaran: Artun, 2021, s.43). Arthur Danto, modernizm ile temsilin koşullarının kendiliğinden merkeze yerleştiğini ve sanatın kendi kendisinin öznesi haline geldiğini belirtir (Danto, 2014, s.29). Ona göre modernizm “ressamların insanları, manzaraları ve tarihsel olayları aynı bunların göze görüneceği gibi resmederek, dünyayı onun kendini sunduğu biçimde temsil etmeye giriştiği bir noktaya işaret eder” (Danto, 2014, s.29).

Beşinci yüzyıldan bu yana kullanılagelen ve genel bir ifade ile eskiden yeniye geçişi tanımlayan modern kavramının kökeni Latince modo'dan türeyen modernus kelimesinden gelmektedir (Kırılmaz ve Ayparçası, 2016, s.32). Raymond Williams'a (1921-1988) göre "Modern İngilizceye Fransızca yakınkök *moderne*'den gelmiştir, o da geç Latince *modernus*'tan, Latin kök sözcük *modo*'dan –hemen şimdi– gelmektedir" (Williams, 2016, s.251). Hasan Bülent Kahraman'ın ifadesiyle,

Modernizm, kökü 16. yüzyıla kadar giden, Aydınlanma dönemi düşünürlerinin geliştirdiği düşüncelerden derin ölçüde etkilenen bir dünya görüşüdür. Bu niteliğiyle modernizm, ideolojiyi öteleyen ve aşan bir kapsam ve içeriğe sahiptir. Böyle bir tanım içinde ele alındığında modernizm, insanların kendi iradelerinden başka her türlü aşkın otoriteyi reddedererek, özgürlüklerinin önüne yine kendilerinin koydukları engelleri aşma kararlılığı ve kişisel özgürlükle bir arada yaşamının gereklerinin birbirlerini kısıtladığı değil, zenginleştirdiği bir toplum, daha doğrusu bir dünya yaratma hayalidir (Kahraman, 2007, s.1).

Modernizm, Gordon Marshall'a göre genel olarak on dokuzuncu yüzyıl sonu ile İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadarki sürede özellikle edebiyat ve sanatta yaşanan büyük çaplı değişimleri tanımlamak için kullanılmış bir terimdir (Marshall, 1999, s.508). Tam olarak ne zaman başladığı ve özelliklerinin neler olduğu konusunda çok az görüş birliği bulunduğunu belirten sosyolog için modernizm biçimsel olarak "genellikle, derinleşme, üslupçuluk, içe dönme, teknik gösteriş, içsel olarak kendinden kuşku duymaya yönelik bir hareket ve Viktorya dönemi gerçekçiliğine karşı bir tepki şeklinde tarif edilmiştir" (Marshall, 1999, s.508). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* adlı kitabında Marshall Berman (1940) modernliğin tarihi gibi derinlikli bir olguyu kıyısından yakalayabilme umudu ile üç evreye ayırdığını bildirir. Ona göre,

Kabaca 16. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın başına dek uzanan ilk evrede insanlar, modern hayatı algılamaya yeni başlamışlardır; onlara neyin çarpmış olduğunu anlayamazlar henüz. Umutsuzca, el yordamıyla uygun sözcükleri bulmak için çırpınırlar; deneyim ve umutlarını paylaşabilecekleri modern bir kamu ya da camianın ne olabileceği konusunda pek fikirleri yoktur. İkinci evremiz 1790'ların büyük devrimci dalgasıyla başlar. Fransız devrimi ve onun etkileriyle büyük, modern bir kamu, bir anda ve dramatik biçimde doğuverir. Bu

kamu, devrimci bir çağda; kişisel, toplumsal ve siyasal yaşamın her boyutunda altüst oluşlar ve patlamalar doğuran bir çağda yaşıyor olma duygusunu paylaşmaktadır. 19. yüzyılın modern kamu alanı, bir yandan da hiç de modern olmayan dünyalarda yaşamının madden ve manen neye benzediğini hatırlamaktadır hâlâ. Bu içsel ikilik aynı anda iki ayrı dünyada yaşıyor olma hissini, modernleşme ve modernizm düşüncelerini doğurur ve kökleştirir. 20. yüzyılda, üçüncü ve son evremizde, modernleşme süreci neredeyse tüm dünyayı kaplayacak kadar yayılmış; gelişmekte olan modernist dünya kültürü sanatta ve düşünce alanında göz alıcı başarılar sağlamıştır. Öte yandan modern kamu, genişledikçe sayılamayacak kadar çok özel dillerde konuşan bir sürü parçaya ayrılır; sayısız, bölük pörçük şekillerde ele alınan modernlik düşüncesi canlılığından, tınısından ve derinliğinden çok şey kaybeder; örgütlenme ve insanların hayatlarına bir anlam verme yetisini yitirir. Bunun sonucunda bizler, kendimizi bugün kendi modernliğinin köklerinden kopmuş bir modern çağın ortasında buluyoruz (Berman, 2021, s.29-30).

1960’ların modernizmini de yine üçe ayıran Berman için bunlar şu üç kelimeyle tariflenir: olumlayıcı, olumsuzlayıcı ve çekimser.

1960’ların uçuk atmosferi, modernitenin temel anlamları üzerine çekişmeli ve canlı bir düşünce atmosferi oluşturdu. Bu düşüncenin en ilginç yanı modernizmin doğası etrafında dolaşması oldu. Modern yaşamın tümüne yönelik olarak 1960’ların modernizmi kabaca üç eğilimde toplanabilir: olumlayıcı, olumsuz ve çekimser. Bu biraz kaba bir ayırım gibi gelebilir ama moderniteye yönelik son tavırlar gerçekten de geçen yüzyıldan daha kaba, basit, yüzeysel ve diyalektik olma eğiliminde (Berman’dan Aktaran: Türkoğlu, 2014, s.266).

Berman’a göre modernizmi olumlayıcı bakış açısı aynı dönem içerisinde aralarında John Cage, Lawrence Alloway, Marshall McLuhan, Leslie Fiedler, Susan Sontag, Richard Poirier ve Robert Venturi’nin bulunduğu yazarlar grubu odağında gelişmiştir. Grubun temel teması ise ““yaşadığımız hayatın farkına varmalı” (Cage) ve “sınırı geçmeli, arayı kapatmalıyız” (Fiedler)” dır (Cage’dan Aktaran: Berman, 2021, s.51).



Görsel 6. Claude Monet, Nilüferler, 1914-26, Tuval üzerine yağlıboya, Triptik, Her biri 200 x 424.8 cm, Hepsi 200 x 1276 cm, Simon Guggenheim Fonu izniyle, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD (<https://www.moma.org/collection/works/80220> erişim tarihi: 21.06.2023)

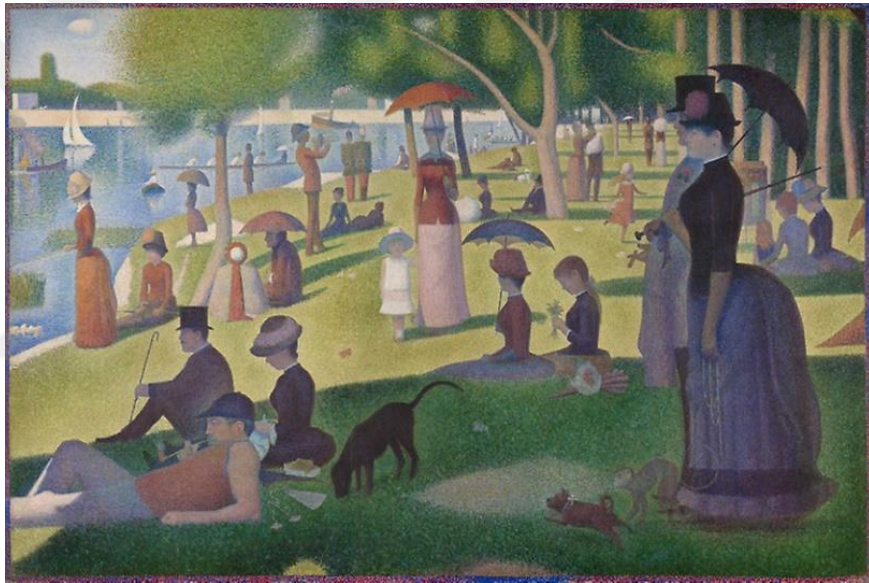
Tuvalin sınırlarını zorlayan ve çerçeveye baskı yapan resimlere on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda rastlanmaya başlanır. Bu süreçteki en büyük yaratıcı kuşkusuz Claude Monet'dir. Sanatçının *Nilüferler* (bkz. Görsel 6) adlı büyük boyutlu çalışmasında, kenarların yassılaşmaya başlayarak resmin kendisinin nesneye dönüşmeye başladığı görülür.

İzlenimciliğin belirgin bir özelliği, rastgele seçilen bir konunun, giderek yassılaşan resimsel mekânın baskısı altında kalmış kenarların yapısal işlevini yumuşatmasıdır. Resmin kenarlarını zorlayan bu çift yönlü zıt gerilim, resmin kendi kendine işaret eden bir nesne olarak tanımlanmaya başlamasının da başlangıcıdır – derinlik yanılsamasının verilerini içeren bir düzlemken, o düzlemin kendisine dönüşmüştür artık resim -ki bu, çarpıcı estetik zirvelerle dolu bir yola ulaştığımız anlamına gelir (Q'Doherty, 2019, s.37).

Georges-Pierre Seurat'ın (1859-1891) ise, resmin kenarları birden kesilmesin düşüncesiyle uyguladığı çerçevenin üzerini boyama eylemi böylelikle çerçevenin resme dahil olma serüveninin başlaması yüzeye bakışta yaşanan değişime işaret eden bir diğer harekettir. On dokuzuncu yüzyıl sonu, 1885 yılının sonbaharında ise, Paris'teki stüdyo dairesinde bir yıldan uzun bir süre önce resmetmeye başladığı çalışmasını küçük küçük noktalarla yeniden işleyen Seurat, *Grande Jatte Adası*'nda

Bir Pazar Öğleden Sonrası (bkz. Görsel 7) adlı eseri ile yüzyıl sonunun en ünlü tablosunu ve döneminin “ilk modern resmi” olarak görülen şaheserlerden birini ortaya koyacaktı (Everdell, 2012, s.112). Seurat’ın keşfi, dönemini ve ondan sonra gelen pek çok sanatçıyı etkisi altına almıştı. Öyle ki optik algıda yaşanan kırılma ile *La Grande Jatte*,

resimde daha önce hiç yapılmadığı bir biçimde, maddesel dünyanın -hatta belki ruhsal dünyanın da- indirgenemez parçalardan meydana geldiğini, sürekliliğin bir aldanma olduğunu ve atomdan başka bir gerçek bulunmadığını belirtiyordu (Everdell, 2012, s.114).



Görsel 7. Georges-Pierre Seurat, Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Öğleden Sonrası, 1884, Tuval üzerine yağlıboya, 207.6 x 308 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago, ABD (<https://www.artic.edu/artworks/27992/a-sunday-on-la-grande-jatte-1884> erişim tarihi: 05.11.2021)

Bu gelişmenin sonraki yüzyıl başında yeni bir bakış açısı yaratılarak resimde dördüncü boyutun resmedilmesini ve farklı nesnelerin tuval yüzeyine dâhil edilerek yeni bir yaratım sürecini başlattığı görülecektir. Bu anlamda, “Çerçeveyi belirleyip, görüntüyü sınırlandırmak, ya da tersinden giderek, çerçeveyi kırmak, yeni çerçevelere ulaşmak sanatın çok yönlü yapısını ele veren bir davranıştır” (Yılmaz, 2016, s.140).

2.1.1. Pablo Ruiz Picasso’ da Eş Zamanlı Görüşün Keşfi

Sansasyonel kişiliğiyle dikkat çeken Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) düşünceleri ve ürettiği eserler ile modern sanatın en önemli temsilcilerinden biri kabul

edilir. Araştırma ve deney yapmaya düşkün olan Picasso sürekli dünyayı betimlemenin yeni yollarını nasıl keşfedebileceğinin peşinde olmuştur. Bu düşüncenin onu sanatında yeni sorgulamalara ve çok boyutlu görme biçimlerine götürdüğü görülür. Dördüncü boyutun resmedilerek yeni bir algılama sürecinin yaşandığı bu dönem yapıtlarında formlar parçalanır, katlanıp açılır, önden ve arkadan *eş zamanlı (simultane)* olarak görünürler. Dördüncü boyut kavramının ne olduğunu tam olarak anlayabilmek adına burada izafiyet teorisine yer vermek yararlı olacaktır. 1905-1915 yılları arasında ünlü fizikçi Albert Einstein (1879-1955) tarafından geliştirilen ve kuantum teorisi ile modern fiziğin üzerine inşa edildiği izafiyet teorisi günümüzün en önemli bilimsel gelişmelerinden biri kabul edilmektedir. Teori Einstein'a ait iki makale ile insanlığa tanıtılmış iki farklı teoriden oluşur. Bunlar; 1905 tarihli *Hareket Eden Cisimlerin Elektrodinamiği (The Electrodynamics of Moving Bodies)* adlı makaleyle tanıtılan Özel İzafiyet Teorisi (special theory of relativity) ve 1916 tarihli *Genel İzafiyet Teorisi'nin Temelleri (The Foundation of the General Theory of Relativity)* adlı makaleyle tanıtılan Genel İzafiyet Teorisi (general theory of relativity) dir (Kutluay, 2018, 1.paragraf). Kendisinden önceki bilimsel düşünce dünyasında sabit ve değişmez, nesnel bir gerçeklik olarak kabul edilen zaman olgusu Einstein'ın görelî evren düşüncesinde belirli koşullar altında genişleyen, büzülen ve hareket halinde olan bir değişim grafiği çizmektedir (Tokdil, 2021b, s.93).

1905 yılında Einstein'ın görelilik kuramını ortaya atması, evrenin eğriliği ve katı maddenin aslında salt hareketli enerji olduğu gibi bilimsel buluşlar, Avrupalı sanatçılar gibi Rus çağdaşlarının da doğacı ve görünür gerçekliği sorgulamalarına yol açmıştır (Yılmaz ve Ödekan, 2009, s.44).

Einstein ile aynı dönemde yaşayan Rus Filozofu Peter Demianoviç Ouspensky (1878-1947) ile İngiliz matematikçi ve bilimkurgu yazarı Charles Howard Hinton (1853-1907) dördüncü boyut üzerine bazı çalışmalar ortaya koymuşlardır. Ouspensky'e göre dördüncü boyut uzayın sonsuz zaman boyutudur. Sonsuzluğun kendine özel bir mantığı olduğunu ileri süren filozof, üç boyutlu dünyanın mantık ilkelerinden arınarak başka bir boyuta geçilebileceğini savunmuştur (Aktaran: Savaşer, 2022, 12.paragraf). Yine ona göre ruh, sonsuz boşluk duygusuna sahip olabilmeyi bünyesinde barındırmaktadır. Özayten'in belirttiğine göre ise kübist

toplantılara dördüncü boyut tartışmalarını katan kişi Fransız matematikçi Maurice Princet'tir (Özayten, 1992, s.33).

Şairler ve ressamalar, özellikle de kübizmin ikinci nesli, dördüncü boyutla ilgili hararetli tartışmalara giriyorlardı. İmgelemi güçlü ve sözlerle arası iyi bir sigorta komisyoncusu olan Maurice Princet, avangart sanatçıların uğrak yeri olan bistrolarda, Lobatchevski ve Riemann'ın geomertri yaklaşımları üzerine uzun uzun konuşuyordu (Paz, 2017, s.127).



Görsel 8. Marcel Duchamp, Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam), 1915-1923, Heykel, yağ, vernik, alüminyum folyo, kurşun tel, tozlu iki cam panel, 277.5 x 177.8 x 8.6 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, Pensilvanya Eyaleti, ABD (<https://philamuseum.org/collection/object/54149> erişim tarihi: 29.05.2022)

Princet (1875-1973) ile bağı olduğu aktarılan Marcel Duchamp *Bekarlarınca Soyulmuş Gelin*'inde (bkz. Görsel 8) yer alan gelin figürünün dördüncü boyuttaki bir nesnenin yansıması üzerine temellendiğini bildirir ve bunu “Görünmeyen bir dördüncü boyut, gözle görülmeyen bir şey” (Aktaran: Özayten, 1992, s.33) olarak aktarır. Hemen akabinde de bir başka konuşmasında şunu ekler Duchamp: “Bilimin belirliliğini, kesinliliğini sunmakla ilgileniyordum ama bu, bilim sevişi için değil, tam

tersine onu hafifçe, kibarca gözden düşürmek içindi. Yaklaşımım ironikti.” (Aktaran: Özayten, 1992, s.33). Bilimsel gerçeklik; dördüncü boyut olarak zaman olgusunun incelenmesiyle görünen nesnel gerçeklik algısını köklü bir değişime uğratarak (Tokdil, 2021a, s.96) resimde yeni bir dünyanın kapılarının aralanmasını da beraberinde getirmiştir.

İşte, resim sanatına böylesi bir *düşünsel bakış* getirdi kübizm. Tuvali bir *uzay* olarak görmekten vazgeçen kübist ressam, bir anlamda, onun derinliği olmayan bir düzlem olduğunu kabul etti; bu arada da modeline şaşmaz bir sadakatle bakma yerine resmini akıldan yapmaya başladı. Resim sanatında Rönesans’tan beri egemen olan tek noktalı bakış açısının terk edilmesi, dünyaya yeni bir açıdan bakılmasına, dünyanın gözden ziyade *zihinle* algılanmasına yol açtı. Bu, yeni bir *dil*, yeni bir *dünya tasarımı* demektir (Yılmaz, 2006, s.45).

Bu bağlamda nesne ve figür yorumlamaları üzerinden gerçekleşen bu eş zamanlı aktarım (çoklu görüş açılarının bir arada olması) ile mekânla iç içe ve bir olma durumu yaratılarak resim yüzeyinde kristalleşen bir görünüme varıldığı gözlemlenir.

Resim düzleminin arkasındaki perspektif derinliğiyle önündeki hacim yanılışmasının yerini değiştirdiler, böylece kırık bir aynada yansıyan görüntüler gibi, kısa çizgilerle ve hilal biçimli eğrilerle tanımlanan ve parçalanan, belirsizce iç içe geçmiş ve üst üste binmiş şekiller oluştu (Bird, 2016, s.142).

Mehmet Yılmaz’a (1963) göreyse;

Varlığı farklı bir şekilde (ya da resimde yeni bir varlık yaratmak) için, bilinen dil kurallarının dışına çıkmak gerekiyordu. Geleneksel perspektifin kırılması, görüntünün de kırılması demektir (Yılmaz, 2006, s.41).

Picasso’nun yeni ve çığır açıcı bir kırılmaya doğru koştuğu bu süreç için yoğun olarak çalıştığı ve yeni bir resimsel dilin yaratımından önce yaşanan o uzun ve meşakkatli zamanların vuku bulduğu söylenebilir. Henri Matisse’in 1908 yılında Sonbahar Salonu’nun jürisinde yer alan (Antmen, 2000, s.45) aynı yıl Kahnweiler Galerisi’nde sergilenen Georges Braque’a ait *Etaque’ta Evler* (bkz. Görsel 14) isimli eseri görmesi (Battistini, 2001, s.64; Yılmaz, 2006, s.44) akabinde söylediği “küçük

küpler” (Güzel, 2012, s.13) sözü üzerinden şekillenen ve adı Kübizm olarak yer eden anlayışta “gerçeği doğadan ziyade zihinde resmetmek” (Güzel, 2012, s.13) düşüncesi hâkimdir. Bu noktada batılı modern ressamlar tarafından modern sanatın öncüsü kabul edilen Fransız ressam Paul Cezanne’ın (1839-1906) görüşüne yer vermek önemli olacaktır. Çünkü bu görüş ile kübizmin ortaya çıkışına zemin hazırlandığı görülmektedir. Sanat anlayışının temelini doğada bulunan tüm varlıkları geometrik formlar olarak görme düşüncesi oluşturan Cezanne, bu görüşünü 15 Nisan 1904’te Aix’ta Emile Bernard’a yazdığı mektupta şu şekilde aktarmıştır:

Doğayı silindir, küre, koni aracılığıyla ele alın, her şey uygun perspektife sokulsun, böylece bir nesnenin ya da bir düzlemin her iki yanı merkezî bir noktaya doğru yönelsin. Ufka koşut giden çizgiler genişlik verir, ister doğanın bir kesiti olsun, ister *Pater Omnipotens Aeterne Deus*’un gözlerimizin önüne serdiği gösterinin bir kesiti olsun. Ufka dik olan çizgiler derinlik sağlar. Ama doğa biz insanlar için yüzeyden çok derinliktir, o yüzden kırmızılar ve sarıların temsil ettiği ışık titreşimlerimize, hava hissi katmak için yeterli bir oranda mavilik katma ihtiyacı duyarız (Cezanne’dan Aktaran: Harrison ve Wood, 2020, s.53-54).



Görsel 9. Pablo Picasso, Avignon’lu Kızlar, 1907, Tuval üzerine yağlıboya, 243.9 x 233.7 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD (<https://www.moma.org/collection/works/79766> erişim tarihi: 18.08.2021)



Görsel 10. Paul Gauguin, Oviri, 1894, Seramik heykel, 75 x 19 x 27 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa (Oviri - Paul Gauguin | Musée d'Orsay (musee-orsay.fr) erişim tarihi: 17.06.2023)

Doğanın içyapısındaki geometrik düzenin peşinde olan Cezanne'a göre duyular yalnızca dış görünüşü algılayabilirdi, dolayısıyla asıl yapı incelenmeli ve doğanın akıllı çözümlenmeliydi (Ergün, 2005, 17.paragraf). Picasso'nun 1906 senesinin sonlarına doğru resmetmeye başladığı ve yeni bir resim dilinin açığa çıktığı *Avignon'lu Kızlar*'da (bkz. Görsel 9) sanatçının Apollinaire sayesinde tanıyıp etkilendiği Afrika kabilelerine ait maskların izleri görülür (McCully, 2005, s.21). Afrika ilkel sanatına yönelik imgeler on dokuzuncu yüzyıl sonu ile yirminci yüzyıl başlarında Pablo Picasso, Henri Matisse ve Karel Appel'in da aralarında olduğu pek çok sanatçının eserlerinde varlıklarını sürdürmüştür (bkz. Görsel 10) (Kuspit, 2018, s.117). Picasso'nun Afrika masklarına olan ilgisini zamanında şu şekilde aktardığı belirtilmektedir:

Kırk yıl önce Zenci sanatıyla ilgilenmemin ve eleştirmenlerin zenci dönemim olarak adlandırdığı resimlerimi yapmaya başlamamın sebebi, o dönemde müzelerde güzellik olarak tarif edilen şeye karşı olmamdı. O zamanlar birçok insan Zenci masklarına etnografik nesne olarak bakıyordu. Derain'ın ısrarıyla ilk

defa Trocadodero müzesine gittiğimde, salonlardaki rutubet ve küf kokusu boğazıma yapışmıştı. O kadar bunalmışım ki hemen dışarı çıkmak istedim, ama kaldım ve nesneleri inceledim. İnsanlar o maskaları ve diğer nesneleri kutsal bir amaç için yapmıştı, büyülü bir amaç için; etraflarını saran gizli düşman güçlerce bir tür anlaşıma yapmak, üstesinden gelmek istedikleri korkularına bir form ve imge kazandırmak için. [...] İşte o zaman gideceğim yolu bulduğumu anladım. Ondan sonra insanlar bu nesnelere estetik gözle bakmaya başladı (Rubin'den Aktaran: Wallace, 2018, 10.paragraf).

Afrika masklarına duydukları büyük merak ile sanatçılar Afrika sanatının temsil geleneklerini ve sanat yapıtında tılsımlı niteliklerin varlığını keşfederler. “Avrupa’nın Afrika ve Okyanusya’daki kolonilerinin sanatından esinlenerek gelişen” (Akira, 2017, 1.paragraf) kübizmin estetik dilinin ötesinde bir ideoloji olarak yayılmasında André Lhote’un 1922 senesinde Paris’te kurduğu Akademi’nin başat rol oynadığı belirtilir. Picasso’nun “kadınlar hakkındaki hakikati kendi gördüğü biçimiyle” (Aktaran: Danto, 2013, s.22) yansıttığı çalışmada geometrik formlara indirgenmiş beş kadın bedeni ile uzam ve ışık kırılımları dikkat çeker.

Kübizm, geleneksel perspektife, ışık-gölge kullanımlarına ve sanatı doğanın taklit edilmesi olarak gören kuramlara karşı çıkmış; doğadaki biçim, doku, renk ve mekânları taklit etmek yerine, parçalara ayrılmış nesneleri çeşitli yönlerden aynı anda algılanabilecek biçimde yan yana getirerek yeni bir gerçeklik yaratmıştır (Antmen, 2000, s.44).

Formların basitleştirilmesi kavramının özünde geçmiş sanatların biçimsel dil ve kurallarının dikkatle gözlemlenmesi ve tamamen orijinal, özgün (authentic) bir resim diline varma isteğinin olduğu belirtilir (Battistini, 2001, s.56). Erken kübist resim (1907-1909), çözümsel (analitik) kübizm (1909-1912) ve bireşimsel (sentetik) kübizm (1912-1914) olarak 3 ana dönemden oluşan kübizm 1910’dan itibaren yeni bir boyut kazanır. Çözümsel kübizm döneminde objenin taklit edilmesi bırakılarak gerçeğin yakalanması ve özüne inilmesi amaçlanmıştır.

Dış görsel dünyanın resimsel fethi, bir önceki yarım bin yıl boyunca tamamlanmış ve birçok kez, farklı biçimlerde geliştirilmişti. Ortak ve güçlü bir

dürtüyle doğal görünümün taklidini bırakmaya yönelmişlerdi (Barr’dan Aktaran: Harrison ve Wood, 2020, s.416).

Sanatçılar, İngiliz yazar ve sanat eleştirmeni Roger Fry’e göre “resimsel ve plastik formlarla belirli spiritüel deneyimleri ifade etmeye” çabalamışlar, dolayısıyla “formu taklit etmeye değil, form yaratmaya; yaşamı taklit etmeye değil, yaşamın bir muadilini bulmaya çabalıyorlar... Aslında, yanılsamayı değil gerçekliği hedefliyorlar” (Aktaran: Danto, 2014, s.79) düşüncesindedirler.

Kabaca söylenirse, Manet’den Sentetik Kübizm ve Matisse’e uzanan resim tarihi aşamalı olarak resmin gerçekliği temsil etme hedefinden çekilmesi –ya da gerçekliğin resmin onu temsil etme gücünden çekilmesi- ve resmin kendisine özgü sorunlarla daha fazla ilgilenmesinin tarihi olarak nitelenebilir (Fried’dan Aktaran: Harrison ve Wood, 2020, s.831).

Maurice Denis’e (1870-1943) göre;

Sanat artık kaydettiğimiz saf bir görsel duyum, doğanın olabildiğince gelişmiş bir fotoğrafı değil. Tersine doğanın kıskırttığı ruhumuzun bir yaratımı. Gauguin’in dediği gibi, “Görüntüden yola çıkmak yerine, düşüncenin gizemli merkezini arıyoruz”. İmgelem bir kez daha, Baudelaire’deki gibi, yeteneklerin kraliçesi haline geldi. Bu yüzden, duyarlılığımızı özgür bırakıyoruz. Sanat, bir *kopya* değil, doğanın *özel dönüşümü* oluyor (Aktaran: Harrison ve Wood, 2020, s.70).

Paris Avangardının önemli figürlerden Guillaume Apollinaire’in (1880-1918) 1912 tarihli *Modern Resimde Konu Üzerine* adlı denemesinde belirttiğine göre; bu dönemde doğa gözlemlense bile artık taklit edilmemekte ve gerçeğe benzeme önceki dönemlerdeki gibi önem taşımamaktadır (Aktaran: Harrison ve Wood, 2020, s.213). Sanatçıların yine bu dönemde en çok çalgı, şişe, sürahi, bardak ve gazete gibi nesneler ile natürmort, insan figürü ve portrelerini resmetmeyi tercih ettikleri görülür (bkz. Görsel 11 ve Görsel 12).

Picasso bu kesyap yöntemini bir oyun mantığıyla üç boyutlu işlere taşıdı. Kil ve alçıyla çalışıp daha sonra bronzla aktarma ya da taş ve ağaç gibi malzemeleri yontma yerine, sağdan soldan bulduğu hazır malzemelerle işler yapması, heykel sanatının gidişatında yeni bir damara yol açtı. *Gitar* sanatçının bu tarz

çalışmalarının ilk örneklerindendir. Kartondan yaptığı bu ve benzeri bir dizi iş daha sonra metalden yeniden üretilmiştir. Picasso *Gitar*'ı bir tuvale tutturmak üzere yapmıştı; ancak daha sonra bağımsız bir nesne olarak sergilemeye karar verdi (Yılmaz ve Yılmaz, 2023, s.214).



Görsel 11. Pablo Picasso, *Gitar*, 1914, Demir levha metal ve tel, 77.5 x 35 x 19.3 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD (<https://www.moma.org/collection/works/80934> erişim tarihi: 05.11.2021)

Görsel 12. Pablo Picasso, *Absent Bardağı*, 1914, Absent kaşıklı boyanmış bronz, 21.6 x 16.4 x 8.5 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD (<https://www.moma.org/collection/works/81307> erişim tarihi: 05.11.2021)

2.1.2. Georges Braque' da Parçalılık

Kübizmin temsilcilerinden olan ve adı sıklıkla Pablo Picasso ile anılan Georges Braque'ın (1882-1963) 1907 sonbaharında arkadaşları şair Guillaume Apollinaire ve sanat koleksiyoneri Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) aracılığıyla Picasso ile tanıştığı, bu süreçten Birinci Dünya Savaşı öncesine kadar olan sekiz yıllık süre boyunca ise iki sanatçının birlikte çalıştığı belirtilir ("E-Flux", 2021, 1.paragraf). Braque'ın "şematik hatlar ve paralel çizgili gölgeler" (Everdell, 2012, s.392) kullanarak resmettiği *Büyük Çıplak*' ta (bkz. Görsel 13) figür anlayışına getirdiği öznel yorum ile karşılaşılır. İdealize edilmiş figür ve güzellik anlayışından uzak olan çalışma, kontür çizgileri ve nötr tonların hakimiyeti, geometrik anlayışlarda betimlenen kadın bedeni ve mekânın uyumu ile dikkat çekmektedir. Braque'ın esas olarak üzerine eğildiği, favorisi olan iki resim türü manzara ve natürmort (ölü doğa)

olup (“E-Flux”, 2021, 1.paragraf) sonrasında bunlar üzerine metodolojik (yöntembilimsel) bir araştırma sürecine girdiği ifade edilmektedir.



Görsel 13. Georges Braque, Büyük Çıplak, 1907-1908, Tuval üzerine yağlıboya, 140 x 100 cm, Pompidou Merkezi, Paris, Fransa (https://www.artandantiquesmag.com/georges-braque-cubism/201402_braque_01/ erişim tarihi: 09.11.2021)

1908’de resmettiği *Estaque Evler*’de (bkz. Görsel 14) bu araştırmanın izlerini sürmek mümkündür. Cezanne’ın 1906’daki ölümünü takip eden sürecin ertesi yılında Paris’te düzenlenen büyük bir sergide sanatçının eserleriyle karşılaşan Braque, fovist tarzda çalışırken, gördüğü eserlerden etkilenmesi dolayısıyla denemelere başlar ve *Estaque Evler*’deki yumuşatılmış, toprağımsı renk paleti bundan sonraki çalışmalarının başat renk ve konusunu oluşturur. Çalışmalarda toprak tonlarının yoğunluğu ilk olarak Braque’ın sonrasında Picasso’nun üretimlerinde, resimsel ifadeyi daha da güçlendirmek amacıyla boyaya katılan kum, talaş gibi malzemeler ile gerçekleştirilip, şablon harf kullanımına başlanması yine bu döneme denk gelen 1912-1914 arasına tarihlendirilmiş bireşimsel (sentetik) kübizm dönemidir. Akımın kuramcılarından Kahnweiler resimde “dil” dolayısıyla “yazı” için 1915 tarihli bir metinde şunları ileri sürmüştür:

Yeni bir ifade tarzı, güzel sanatlarda yeni bir ‘üslup’; tıpkı kendi döneminde izlenimciliğin ve şu anda kübizmin olduğu gibi çoğu kez okunmaz görünüyor: Alışılmamış optik dürtüler bazı izleyicilerde herhangi bir hafıza imgesi uyandırmıyor çünkü ilk başta tuhaf görünen ‘yazı’ sonunda bir alışkanlık halini alan ve bu tür resimleri sıkça gördükten sonra nihayet çağrışımlar kurulana dek hiçbir çağrışım oluşmuyor (Bois’den Aktaran: Danto, 2014, s.81).



Görsel 14. Georges Braque, Estaque Evler, 1908, Tuval üzerine yağlıboya, 73 x 60 cm, Bern Sanat Müzesi, İsviçre (<https://www.wikiart.org/en/georges-braque/houses-at-estaque-1908> erişim tarihi: 10.11.2021)

Bu dönemde öne çıkan en önemli yenilik ise kolaj tekniğidir. Adnan Turani (1925-2016) kolajın sanata ne getirdiğini ve sanat nesnesi olarak kullanımını şöyle aktarmıştır:

Plastik sanatlarda nesne biçimlerinin parçalanmasını ve yeni sanat öğelerinin oluşturulmasını getirmiştir. Kübistlerin nesne görüntüsünü parçalamaları ve nesnenin asıl görevini yapıtlarında yitirmeleri, o dönemin psikolojik ortamının sonucu ve yeni resim öğeleri sağlamak isteğindendir. Bu anlayış kübistlerin, doğa biçiminin kompozisyonunu ve estetiğini bir tarafa itmelerini, sanata yeni yapısal kuruluşun kapısını açmalarını sağlamıştır. Böylece nesnelerin gerçek görüntüleri

ile ilgisi olmayan parçaların düzenlenmesi, birbirine yabancı nesnelerin yan yana getirilmesi önem kazanmıştır (Aktaran: Türk Kaya ve Yavuz, 2020, s.93).

“Sentetik-Kübizmle, resimde kâğıt yapıştırımlar ve “*collage*”lar başlar. Ayrıca “*plans superposés*” denilen birbiri üzerine düzenlenmiş planlar da, bu dönemde” (Turani, 2012, s.583). Kubilay Aktulum’a göre kolaj tanımlamasını ilk yapan kişi şair Louis Aragon’dur (1897-1982) (Aktulum, 2016, s.4). Fransızca ‘papier-colle’ kökenli “yapıştırma resim” olarak bilinen kolaj 1910’ların başında plastik sanatlar (resim) alanında doğmuş ve genel bir ifade ile gazete, duvar kâğıdı, kumaş, posta pulu, ip parçaları ve benzeri buluntu nesneler ile yaprak, böcek gibi organik yapıların yüzey üzerine yapıştırılması tekniğidir (Aktulum, 2016, s.5). Aragon’a göre kolaj modernizmin bünyesinde bir kullanım olup, eski metinlerin güncelleştirilerek modern anlamlara dönüştürüldüğü bir yazı tekniğidir (Aktulum, 2016, s.14). Barış Acar için ise “görünürlüğün kendi üzerine katlanmasıdır” (Acar, 2012, 5.paragraf). Yine ona göre kolaj “dünyayı çizgi şeklinde dümdüz değil tabakalar halinde üst üste, alt alta gören bir alımlama mekanizmasını gereksinir” (Acar, 2013, 6.paragraf). Dorothea Dietrich’e göreyse yalın bir ifade ile kolaj; bulunmuş kağıtlar ve renkli ya da yazı ve resim basılmış diğer materyaller ile resim inşa etme sürecidir (Dietrich, 1993, s.9). Max Ernst’e göre de “iki uzak gerçekliğin, her ikisine de yabancı bir düzlemde buluşması” dır (Rubin’den Aktaran: Danto, 2014, s.27).

Resme yeni bir ivme kazandıran malzemenin sanatsal bağlamda resme dâhil oluşu, Kübizm dönemine dayanmaktadır. Yeni anlatım dilinin oluştuğu bu dönem malzemenin kullanımı ile ilgili yeni bir gerçeğe tanıklık etmiştir (Ataç, 2018, s.5).

Graham Harman kolajın hikâyesinin tam anlamıyla 1912’de Braque tarafından “bir çizime taklit bir ahşap damarlı kâğıt parçası [yapıştırmasıyla]” başladığını belirtse de bundan iki yıl önce Greenberg’in bu yönde hazırlık olarak nitelenebilecek bazı adımlar kayıt altına aldığını iletir (Harman, 2022, s.156). Yine ona göre 1912 senesi kolaj için belirleyici bir yıl olup, Braque ilk kolajı *Fruit Bowl* (bkz. Görsel 15) ile bu yöndeki son adımı atmıştır (Harman, 2022, s.157).



Görsel 15. Georges Braque, Meyve Tabakası ve Bardak, 1912, Beyaz kuşe kâğıt üzerine guajlı karakalem ve kes-yapıştır baskılı duvar kâğıdı; daha sonra mukavva üzerine monte, 62.9 x 45.7 cm, Metropolitan Sanat Müzesi, New York, ABD (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490612> erişim tarihi: 11.04.2023)

Fransız filozof Jacques Ranciere (1940) içinse kolaj; sanat ve sanat olmayan arasında gördüğü sürekli değiş tokuşun somutlaşmış halidir. Ona göre;

Kolaj, resimleri, gazeteleri, muşambaları veya saatçilik mekanizmalarını birleştirmeden önce, estetik deneyimin yabancılığını gündelik yaşamın sanat haline gelişi ile birleştirir. Kolaj, heterojen unsurlar arasındaki saf karşılaşma olarak gerçekleştirilebilir, bu da iki dünyanın uyumsuzluğunu *en bloc** kanıtlar (Ranciere'den Aktaran: Harman, 2022, s.196).

Nazlı Pektaş'a göre ise;

Şeylerin, varlık hallerini, bir araya getirme eylemiyle bozan ve değiştiren kolaj; görmenin başka bir aşamasını önerir. Üst üste, yan yana, arda arda gelen farklı şeyler hakkında göz, eskisi gibi bir deneyim yaşamayacaktır (Pektaş, 2014, 1.paragraf).

Braque ve Picasso'nun ortaya koydukları bu yeni anlatım dili ile sanat dünyasında büyük bir atılım yaşanır ve artık “gerçekliği belli bir ölçüde dolaysız olarak yansıtmak gibi eskiden beri yüklenilmiş bir ödevi...” (Lynton, 2009, s.61) yapma

zorunluluğu yerini dünyayı farklı açılardan görme ve biçimsel dil geliştirme özgürlüğüne bırakır. Hasan Bülent Kahraman’a göre “Kübizm, yeni bir algı sisteminin yeni bir teknolojiye bağlı olarak kendisini ifade ettiği düzlemdir” (Kahraman, 2007, s.11). Ahu Antmen’in altını çizdiği gibi ise;

Geleneksel perspektif kurallarına başvurmadan nasıl bir resimsel kurgu yapılabileceği sorusundan hareketle Batı sanatının yüzlerce yıllık görsel temsil sistemini yerle bir eden Kübizm, bu anlamda 20. Yüzyılın en radikal sanat hareketlerinden biri olarak nitelendirilir. Doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu yansıtan Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılsaması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eş zamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiş; 19. yüzyıldan itibaren temsili gerçeklikten resimsel gerçekliğe uzanan yoldaki adımları hızlandırarak görsel bir devrim yaratmıştır (Antmen, 2010, s.45-46).

2.1.3. Kurt Schwitters’ in Merzbau Yapıları

Üretimleri deyim yerindeyse yaşam pratiğine dönüşmüş Alman sanatçı Kurt Schwitters (1887-1948) *merzbau* adını verdiği dada-sütunları ile tanınır. Adını sanatçının tesadüf eseri bir gazetenin banka reklamında gördüğü *kommerz* (ticaret) sözcüğünden alan (Artun, 2010, s.130) *merzbaular* fütürist, konstrüktivist ve neoplastisist etkiler taşımakla beraber enstalasyon olmaktan öte, bütün mekânı kaplayan/kapatan ve kendilerini mekâna dönüştüren üretimlerdir.

Artıklardan ve çöplerden oluşan yapıtını *Merz* olarak adlandırdığını ve böylece *Kommerz* (ticaret), *Ausmerzen* (çöp), *Herz* (kalp) ve *Schmerz* (keder) gibi sözcüklere göndermede bulunduğunu hatırlatmak yersiz, Mizah ve hayaller sayesinde kurtarılan fakat kendine acıması bitmeyen ıstırapın sanatıdır bu (Paz, 2017, s.84).

Çeşitli atıklar ve hurdalar başta olmak üzere akla gelebilecek her türlü nesneyi sanatına dâhil eden Schwitters yapıtları ile bir nevi günlük tutar ve yaşadığı dönemi bizlere aktarır. “Hayatın kesitlerini biriktirerek, yüzeyde bir araya getirip yeni bir durum ya da yeni bir varlık ortaya koyarken bir anlamda kendi yaşam formunun

otobiyografisini resmediyordu” (Tatar, 2018, s.133). Kendisini “Ben Kurt Schwitters, resimleri birbirlerine çivilerim” (Artun, 2012, 3.paragraf) şeklinde tanıtmış ve *merzbilder* dediği *merz resimleri*ni (bkz. Görsel 16) tuval üzerine çakılmış ya da tutturulmuş, tahta, kâğıt, metal ve oyuncak gibi malzemelerden oluşturmuştur.

Böylece elimin altında ne bulduysam, onlardan resimler inşa etmeye başladım. Tramvay biletleri, vestiyer makbuzları, tahta parçaları, tel, sicim, bükülmüş tekerlekler, kağıt mendil, teneke kutular, cam kırıkları vb. ... Bu malzemeler birbirlerine göre anlamlandırılıp değer kazandıklarında kendilerine has niteliklerini ve tözlerini kaybediyorlar veya oldukları gibi kullanılıyorlar ya da resimlere göre biraz değişikliğe uğruyorlar. Maddeselliklerinden arındırılarak resmin maddesi haline geliyorlar (Burns Gamard’dan Aktaran: “E-Skop”, 2016a, 5.paragraf).



Görsel 16. Kurt Schwitters, Asil Hanımefendiler İçin Konstrüksiyon, 1919, Kolaj (Yağ, suluboya, guaj boya, ahşap, metal, deri, tıpa, pano üstüne pano, ahşap üstüne montelenmiş), 102.87 x 83.82 cm, Los Angeles County Sanat Müzesi, Los Angeles, ABD (<https://collections.lacma.org/node/233525> erişim tarihi: 13.02.2023)

Asamblaj biçimi olarak da değerlendirilen *merzbilder* yapıları Schwitters’e göre tam olarak sanatsal yaratının önündeki tüm engellerin ortadan kaldırılmasıdır (Bird, 2016, s.127). “Büyük bir kent nasıl büyüyorsa *Merzbau* da öyle büyür”

(Q'Doherty, 2019, s.62) diyen Schwitters merz yapılarının gelişimini şöyle aktarmıştır:

örneğin yeni bir bina yapıldığında, İmar Bürosu kentin genel görünümünü bozup bozmayacağını denetler. Bana gelince, ben KdeE'ye [Erotik Sefalet Katedrali] yakışır diye düşündüğüm birşeyle karşılaştığımda onu alırım, eve götürürüm, oraya yapıştırıp üstünü boyarım ama bütünün ritmini hiçbir zaman göz ardı etmem. Derken gün gelir bakarım elimde bir ceset var – artık etkisi geçmiş bir sanat akımının kutsal kalıntılarını saklamışım duygusuna kapılırım. O zaman onları kendi halinde bırakırım ama önce üstlerinin bütün olarak ya da kısmen başka şeylerle kaplarım ve bunu, artık bir önemlerinin kalmadığını özellikle gösterecek şekilde yaparım. Yapı büyüdükçe vadiler, çukurlar, mağaralar ortaya çıkmaya, genel yapı içinde kendiliğinden şekillenmeye başlar. İç içe geçmiş yüzeyler her bir yana kıvrılan, yukarı doğru uzanan yeni biçimler yaratırlar. Kıvrılmış, bükülmüş bu şekillerin üzerindeki geometrik yapı, kendi içinde katı bir düzen oluşturur (Q'Doherty, 2019, s.62).



Görsel 17. Jean Dubuffet, Şaşılık, 1953, Asamblaj, 25 x 18 cm, Jean Dubuffet Vakfı Koleksiyonu, Fransa (https://www.dubuffetfondation.com/oeuvre.php?quelle_oeuvre=1549&lang=fr&chrono=1 erişim tarihi: 30.10.2022)

Kolajın heykel versiyonu olarak görülen Asamblaj terim olarak ilk kez Jean Dubuffet (1901-1985) tarafından 1950'li yıllarda kelebek kanatlarını kullanarak yaptığı kolajları (bkz. Görsel 17) tanımlamak için kullanılmıştır (Bird, 2021, s.127).

Kolajın üç boyutlu hali olarak da görülebilen asamblaj tekniği de modern dönemle birlikte ortaya çıkmış olan yapıt oluşturma yöntemlerinden biridir. Aslında asamblajın, montaj tekniği ile kolaj tekniği arasındaki bir mecrada yer aldığı söylenebilir (Yılmaz, 2015, s.188).

Alman müzisyen, yazar ve sanat eleştirmeni Herwarth Walden'in (1878-1941) 1910 senesinde Berlin'de kurduğu kültür sanat dergisi *Der Sturm*'da (1910-1932) yazmış olan Schwitters aktif bir dada hareketçisi olup dönemin avangardlarını bir araya getiren Kestner Cemiyeti'nin katılımcılarından (‘E-Skop’, 2016a, 1.paragraf).

Dönemin avangard sanatının en önemli temsil ortamını oluşturmuş olan *Der Sturm* öncelikle dışavurumcu bir dergi olarak kurulmuşsa da zaman içinde derginin yanı sıra etkili olacak başka alanlarda da varlık göstermesi, önce bir yayınevi, ardından bir sanat galerisi, daha sonra bir sanat birliği ve son olarak da bir sanat okulu açarak *Der Sturm* adını tüm bu kurumlarda da kullanmıştır. Böylece *Der Sturm* çok işlevli bir tür sanat organı halini almış, yukarıda sayılan kurumların çatısı altında özel sanat akşamları ve çeşitli tiyatro temsillerine de yer açarak 20. yüzyıl Almanya'sında avangard sanatın ulusal ve uluslararası görünürlük kazandığı önemli bir platform oluşturmuştur (Çuhadar, 2020, s.32).

Walden'in 1912 senesinde *Der Sturm* dergisine ek olarak açtığı *Der Sturm* Galerisi'nde 1919 senesinde açtığı sergide ise Schwitters işlerini şu şekilde yorumlamıştır:

Merzbilder soyut sanat eserleridir. “Merz” sözcüğü, özünde, akla gelebilecek her malzemenin biraraya getirilmesini ifade eder. Teknik olarak da her malzemenin eşit olarak değerlendirilmesi demektir... Sanatçı, malzemeler arasında yaptığı seçim ve bu malzemelerin malzemeliklerine son verilmesi sayesinde yaratır (‘E-Skop’, 2016a, 2.paragraf).

Merzbau diğer adıyla *Erotik Katedral* (bkz. Görsel 18) Schwitters'ın bütün ömrünü adadığı başlıca yapıtıdır. Sanatçı merz evinin ilk mimari merz yapıtı olduğunu belirtmiştir. Bunun üzerine Alman yazar Christof Spengemann (1877-1952) *Der Zweemann* adlı dergide şu yorumu yapmıştır:

Merz Evi'nde ben bir katedral görüyorum, daha doğrusu Katedral'i görüyorum. Bir kilise binası değil, hayır, ama bizi sonsuza yükselten şeyin –mutlak sanatın– hakikaten tinsel bir tasarımı olarak binayı görüyorum. Kullanılabilir bir katedral değil bu, iç mîkanı tekerleklerle öyle dolup taşmış ki insanlar orada yer bulamıyorlar... Bu, salt sanatsal anlama sahip mutlak bir mimari (Aktaran: Artun, 2010, s.135).



Görsel 18. Kurt Schwitters, Merzbau, 1933, Hannover, Almanya
(<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau> erişim tarihi: 13.12.2021)

1917'den itibaren yapmaya başladığı merzbau çalışmalarının ilki ise ahşap mukavvaların, hurda demir levhaların, kırık mobilya parçalarının ve eşi Helma'nın büstünün yer aldığı *Merz Sütun*' dur (bkz. Görsel 19). Konstrüktivist bir yaklaşımla, yan yana ve üst üste yığılarak oluşturulan *merz* yapılarında birim tekrarı ve çokluğun minimal anlatımı ile sanatçının kendine ait özel odalar inşa ettiği görülür (bkz. Görsel 18). Mehmet Yılmaz ise Schwitters'in eser üretimini Hannover'deki "evinin bodrumunda, topladığı malzemeleri kullanarak *yerleştirmeler* yapmaya başlamıştı. Ama bir süre sonra, işin kendisi sanatçıya yol göstermeye başladı ve günden güne, üç

katlı binanın tamamına yayıldı; iş eve, ev de işe dönüştü” (Yılmaz, 2006, s.114) cümleleri ile aktarır.

Merzbau, fotoğraflarında görebildiğimiz halinden çok daha kaba, netameli bir yapıttır. Bir atölyeden köklenmiştir – yani bir mekân, malzeme, sanatçı ve süreç işidir. Mekân genişledikçe (yukarı ve aşağı katlara) zaman da uzamıştır (yaklaşık 13 yıla). Fotoğraflarında görüldüğü gibi durağan değildir. Saatlerle ve yıllarla dönüşen, çeşitli konular, işlevler, mekân ve sanat kavramları içeren çok sesli, değişken bir kurgudur (Q’Doherty, 2019, s.63).



Görsel 19. Kurt Schwitters, Merz Sütun, 1925/6, Karışık teknik
(<https://www.merzspiel.org/post/images-of-the-merzbau> erişim tarihi: 13.12.2021)

Merz resimlerinin yanı sıra merz-şiiri, merz-sahnesi, merz-mimarlığı çalışmaları ile farklı disiplinlerde de üretimleri olan sanatçı bunu şöyle aktarır:

Çeşitli türlerle meşgul olmak benim için sanatsal bir gereksinimdi. Sebebi, çalışmamın ufku genişletme arzusundan çok, belli bir türün uzmanı değil sanatçı olma çabasıydı. Hedefim, tüm türleri sanatsal bir bütünde birleştirecek bir bütüncül Merz sanat yapısı. İlk başta tek tek türleri birleştirdim. Sözcükler ile tümceleri öyle bir biçimde şiirde birbirine yamadım ki, ritmik kompozisyonları bir tür çizim yaratıyordu. Diğer yoldan, okunacak cümleler içeren çizimler ile resimleri birbirine yapıştırdım. Resimlere öyle bir biçimde çiviler çaktım ki, resim etkisinin yanı sıra plastik rölyef etkisi de ortaya çıktı. Bunu, türler arasındaki sınırları ortadan kaldırmak için yaptım. Fakat bütünsel Merz yapısı,

henüz üzerinde yalnızca kuramsal olarak çalışabildiğim Merz sahnesi olacaktır (Aktaran: Artun, 2010, s.135).

Modern Sanat Müzesi (MoMA) arşiv asistanı Elisabeth Thomas’a göre ise;

Schwitters’ın sanatı, kolaj nesnesinin kendisinden daha fazlasıydı. Bütün bir süreç, felsefe ve yaşam tarzıydı... O, merz resimleri ve merz çizimleri yapan bir merz sanatçısıydı ve doğal olarak, bir araya geldiği yer- stüdyosu ve ailesinin evi- merz binası ya da Merzbau idi (Aktaran: McNearney, 2019).

2.1.4. El Lissitzky’ nin Proun Tasarımları

Lazar Markovich Lissitzky ya da bilinen ismiyle El Lissitzky (1890-1941) 1919’da üretmeye başladığı *Proun* yapıları ile bilinir. Asıl öğrenimini mimarlık alanında yapmasına karşın sonradan resme yönelen (Yılmaz, 2006, s.91) ve Kazimir Malevich’in (1879-1935) öğrencisi olan sanatçı, Rus Avangardı’nın, Süprematizm’in ve Konstrüktivizm’in teorik önderlerinden biridir. Malevich 1920 yılında kısa adı UNOVİS olan “Yeni Sanatı Onaylayanlar” veya “Yeni Sanatın Birliği” ni kurmuştur [Utverditeli NOVovo İskustva] (Harrison ve Wood, 2020, s.334).

Malevich 1919 Eylül’ünde Vitebsk’e vardığında, Süprematizmi toplumsal çevrelerde uygulamaya dair bir dizi etkinlik ve düzenleme hakkında planlara sahipti. 1920’nin başlarında Popüler Sanat Enstitü’sünde kendi kolektiflerini oluşturmuş olan fakülte grupları ve öğrencileri etrafına toplayan Malevich, bu oluşuma *Utverditeli novogo iskusstva* (Yeni Sanat Tasdikçileri) tanımının kısaltması olan UNOVİS adını vermiştir (Margolin, 2012, s.41).

“Yeni sanat için” anlamına gelen (Lynton, 2009, s.113) ve adını “Yeninin Doğrulanması Projesi” (Proyekt Utrjdeniya Novogo) kelimelerinin baş harflerinden alan *Proun*, mekânın, enerjinin ve kuvvetlerin eklemlenmesi olarak görülmekte, estetik olmaktan öte fiziki bir olay olarak değerlendirilmektedir (“E-Skop”, 2016b, 12.paragraf). Lissitzky’nin 1919-1920 yıllarında Vitebsk Güzel Sanatlar Okulu’nda öğretim üyesi olarak çalıştığı dönemde çalışma arkadaşı Malevich’ten etkilenecek *Proun* denemelerine başladığı bildirilir.

Lissitski 1919 yılında Vitebesk'te çalışırken Maleviç'in Süprematizminden büyük ölçüde etkilenmişti. Özellikle Süprematizmin, Devrimi desteklemek için grafik –ve bu yüzden yeniden üretilebilir- bir araç olarak geliştirilmesinin sorumlusuydu (Harrison ve Wood, 2020, s.351).

*Proun*ların ve sanatçının estetiğinin temelinde, altı özgün litografiden oluşan ve adı 'PROUN Kestnermappe' olan dizinin (bkz. Görsel 20) kilometre taşı olduğu belirtilir ("E-Skop", 2016b, 11.paragraf). Bu anlamda proun çizimlerini proun odalarına geçişte bir basamak olarak görmek mümkündür. Emre Becer'e göre,

Sanatçının Prouns tasarımlarında Malevich'in iki boyutlu düzlemlere dayalı resim anlayışına karşıt olarak; resim düzleminin arkasında yer alan negatif derinlik ile, öne çıkarılan pozitif derinliğin bir arada oluşturduğu üç boyut etkisi vurgulanır. Lissitzky, Süprematist ve Konstrüktivist elemanların bir sentezi olan bu ilk "nesne-dışı" çalışmalarını, resimle mimari arasında bir "değiş-tokuş bölgesi" olarak tanımlıyordu. Sanatçının iki disiplin arasında oluşturduğu bu sentez, modern resimdeki form ve mekân kavramlarının uygulamalı tasarım alanlarına uyarlanmasında çok önemli bir adım olmuştur (Becer, 2007, s.126).



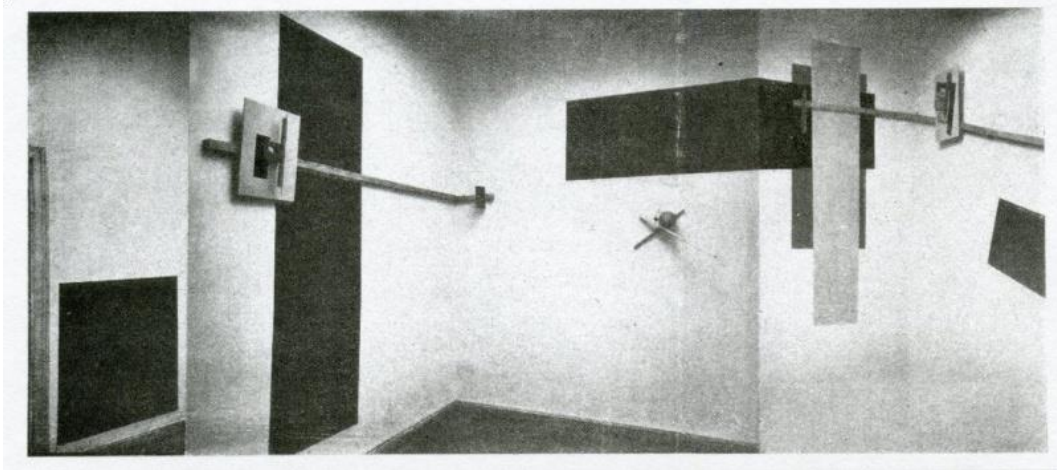
Görsel 20. El Lissitzky, 1o Kestnermappe Proun'dan 5. Baskı, 1923, Kâğıt üzerine litografi, 60 x 44 cm, İskoçya Ulusal Galerisi, Edinburgh, Birleşik Krallık (<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/16234/1o-kestnermappe-proun-proun-1st-kestner-portfolio> erişim tarihi: 24.11.2021)

Proun kompozisyonlarının *Proun Odalarına* (bkz. Görsel 21) evrildiği üç boyutlu mekân tasarımlarında sanatçı mekân ile aktif bir bağ kurmuş ve yeni uzay-zaman algılanma biçimlerinin gelişiminde özel daha doğrusu eşsiz bir rol oynamıştır (Dukhan ve Lodder, 2016, s.200). Saf soyut bir geometrik arayışın peşindeki (Antmen, 2010, s.106) Lissitzky, gücünü maddi dünyadan almakla beraber manevi öğeleri de kapsayan ve modern düşüncelerin metafizik unsurlarından da beslenen fiziki bir dünya tasarlamıştır (Lynton, 2009, s.113). Lissitzky için;

sergileme alanı yapıtların aralarında hiçbir estetik ya da kavramsal bağ olmaksızın yan yana teşhir edildikleri bir “depo” değildi, yapıtın sınırlarını aşarak içinde bulundukları mekana doğru taşan yeni kavramlar önermekteydi (Aktaran: Köylü, 2013, 3.paragraf).

Bu bağlamda sanatçının *proun*larını pentür ile mimarlık arasında bir durak, bir es noktası olarak nitelendirdiğini görürüz (Lodder’dan Aktaran: Artun, 2015, s.76).

Lissitzky, *Proun*’dan ne biri ne de öteki olan diyalektik bir varlık olarak bahseder; ilk başta yeni biçimler oluşturmaya giden yolun işaretleriyken, daha sonra resim ile mimarlık arasında bir konuma sahip nesneler olmuşlardır (Margolin, 2012, s.48).



Görsel 21. El Lissitzky, Prounenraum [Proun Room], Büyük Berlin Sanat Sergisi, 1923
(https://monoskop.org/El_Lissitzky#/media/File:El_Lissitzky_PROUN_Room_1923.jpg erişim tarihi: 15.08.2022)

Kâğıt ve tuval yüzeylerinden üç boyutlu hale evrilen proun, Lissitzky’e göre;

Doğadaki tüm nesnelerin inşasına doğru ilerlemeyi; hem resmi ve ressamı, hem makine ve mühendisleri aşmayı; mekânı hem kurup hem parçalamayı ve nihayet doğaya düzenli ama esnek yeni bir biçim vermeyi simgelemektedir. Odanın tavan ve duvarlarına farklı renk ve biçimde nesneler yerleştiren sanatçı, resimdekinden daha etkili bir mekân yaratmıştır (Yılmaz ve Yılmaz, 2023, s.216).

Ürettiği mekân yerleştirmeleri ile inşacı sanat düşüncelerini ortaya koyan Lissitzky, devrim sonrası Rusya sosyalist ideallerinin yayılmasında ve konstrüktivist tipografinin gelişiminde öncü bir isim olmuştur. Minimal ve dinamik bir anlatımın hâkim olduğu *proun* çalışmalarında basit geometrik formların süprematist bir üslupla resim yüzeyinde yeniden yapılandırılarak boyutlandırılmış yeni bir gerçekliğe varıldığı görülmektedir (Tokdil, 2021a, s.104).

Suprematist hareketin önde gelen eserleri arasında Maleviç'in ünlü siyah karesi ile kırmızı karesi bulunuyordu ve bunlar, Lissitski'nin ilk dönem sanatını etkilemiş, 1919'da kendi ortaya attığı bir ifade olan *Prouns*'un (sanatta yeniyi oluşturmak için projeler) ortaya çıkışını teşvik etmişti. Geometrik şekillerin iki ve üç boyutlu aksonometrik görünümünü birleştiren bu resimsel kompozisyonlar, 1923'te *Proun-salonu* adıyla üçüncü boyuta taşındı ve Büyük Berlin Sanat Sergisi'nde sergilendi; burada üç boyutlu geometrik unsurlar salonun duvarlarına yapıştırılmıştı, böylece mekânsal çevreyi değişime uğratanlardı (Dabrowski, 1999; Aktaran: Artun, 2019b, s.130-131).

Tokdil'in de belirttiği gibi "Soyut sanatın aksine her bir parçanın bir başkası ile girdiği etkileşim yoluyla geriye doğru açılan bir gerçeklik tasarlanırken zamansal bir ilerleme ve dinamik bir bakış algısı da izleyiciye aktarılır" (Tokdil, 2021a, s.104). Oluşturduğu konstrüktivist felsefe ile uyumlu olarak Lissitzky,

modern sanatın daha eski sanat için kullanılan geleneksel teşhir mekânlarından farklı mekânlara ihtiyacı olduğuna inanıyordu. Ona göre modern sanatın sunulmasına uygun mekân, bütüncül bir algı deneyiminin parçası olmalıydı (Dabrowski, 1999; Aktaran: Artun, 2019b, s.127).

Mehmet Yılmaz'a göre *proun* kompozisyonlarında;

modern teknolojinin ürettiği nesnelerin türevleri gibi duran geometrik düzlemler, iki boyutlu bir yüzeyde değil de, üç boyutlu bir uzayda yüzüyorlar sanki. Yerçekiminden bağımsız olarak birbiri ardına yerleştirilen, birbiriyle kesişen ve zaman zaman farklı yönlere doğru yüzen bu düzlemlerden bazıları, Maleviç’inkilerin tersine, bir kalınlık ve katılık hissi veriyor insana. Resimden kovulmaya çalışılan *uzaysal* bir yanılsama sorununa Lissitzki’nin hâlâ kafa yorduğu anlaşıyor. Mekan ne kadar belirsizse, tam tersine, içinde yüzen biçimler de o kadar belirgindir bu resimde. Sanatçı, bu kompozisyonları daha sonra *Proun Odası* adı altında, bir insanın gerçekten içine girebileceği üç boyutlu bir mekanda yeniden tasarlamıştır. Üstten özel olarak aydınlatılan bu odanın duvarlarına ve döşemesine, Lissitzki, gerek şekiller çizerek gerekse üç boyutlu nesneler monte ederek resimlerindekilerden daha etkili bir atmosfer yaratmayı hedeflemiştir (Yılmaz, 2006, s.92-93).

Macar eleştirmen Erno Kallai (1890-1954) için ise Proun çalışmaları evrenin kendi niteliklerinin birer yansımaları olup,

Teknik bir gezegenler sistemi dengesini koruyarak, eliptik yollar tanımlıyor, sabit kanatlara sahip upuzun yapıları uzaklara gönderiyor. Renkleri, siyah ve beyaz arasındaki o entelektüel ve gerçekçi grilikte gezinirken aniden yoğun bir kırmızı patlıyor. Yapının o yaşayan, sanatsal çekirdeği açığa çıkıyor. Bu akışkan enerji ve dinamizmin yanında faydacı işlevler nedir ki?... Proun’a girişinde Lissitzky’nin kendisi bunun mühendislerle bir rekabet olmadığını söylemektedir. Proun, teknolojik teknik duyumsamadan fazlası olmalıdır (Lissitzky-Küppers, 1968; Aktaran: Margolin, 2012, s.84).

Lissitzky Süprematizm üzerine olan düşüncelerini 1920’de yayınlanan “Dünyanın Yeniden İnşa Edilmesinde Süprematizm” konulu çalışmasında şöyle açıklar:

Bizim için süprematizm, zaten tamamlanmış bir evrensel sistemin parçası olan mutlak bir formun tanınması demek değildir. Tam aksine, karşımızda ilk kez bütün saflığıyla, hiç yaşanmamış yeni bir dünyanın planı durmaktadır, amblemi durmaktadır, Kuruluşunun ilk aşamasında olan bu dünya bizim iç varlığımızdan

fişkırmaktadır. Süprematizmin karesi bu nedenle bir fener sayılır (Margolin'den Aktaran: Artun, 2015, s.75).

En saf estetik yaratıcılığı öne süren ve yaratıcı sanatta saf duygunun yüceliğini savunan Süprematizm, 1913 ve 1919 yılları arasında etkili olmuş devrimci bir sanat akımıdır (Arapoğlu, t.y., ders notları).

Maleviç, “dördüncü boyutun” temsil edildiği süprematizm akımını saf duygunun üstünlüğü olarak tanımlar. Sanat yapıtının değerinin, içerdiği duygu değerlerine bağlı olduğunu ifade eder (Savaşer, 2022, 12.paragraf).

Maleviç’e göre tarihteki kırılmayı simgeleyen sanatın geleceğinin doğuşu olan süprematizm nesneler dünyasını terk ederek geometriye dönük “süprema”ya ulaşmayı hedefler (Savaşer, 2022, 8.paragraf). Kurduğu sanat hareketine süprematizm ismini koymasının sebebi “soyut sanatın yeni felsefesinin üstünlüğünü/büyükülüğü/tanrısallığı (*supremacy*)” (Artun, 2015, s.56) imlemek olan Maleviç için süprematizm sanatın sonu olup, sanatın yerine artık hayat inşa edilecektir.

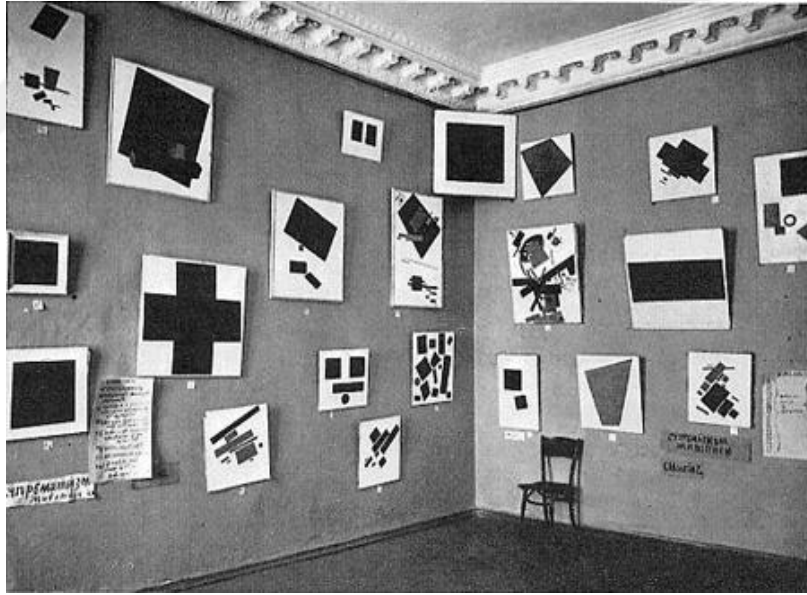
Maleviç’in Latince “en üst, en yüce” anlamına gelen “supreme” sözcüğünden türettiği Süprematizm, ‘hiçbir şeyin’ ve ‘her şeyin’ iç içe geçtiği bir sanat yani temelde uzaysal gerçekliği yansıtan bir saf sanat, 4. boyutun hatta 5. boyutun içinde temsil edildiği bir sanattır. Bu sanatta, sanatın içeriği sanatın kendisidir (Yılmaz ve Ödekan, 2009, s.50).

0.10. Son Fütürist Pentür Sergisi (bkz. Görsel 22) ile de “Kübizmden Süprematizme – Yeni Pentür Realizmi” (Artun, 2015, s.53) başlığıyla süprematist manifesto yayınlanır.

Maleviç’in öğretisi olan “saf pentür kültürü” kübizmle başlar: “Kübitler nesneyi püskürterek figürün ötesine geçtiler. Saf pentür kültürü bu noktada başladı. Pentürün ana ögesi artık sahnedeki nesne değildi; rengin ve pentürün kendisiydi... Kübizm, çevremizi saran doğadaki ve teknolojiadaki yaratıcı formlardan kurtulup özgürleşmenin işaretini verdi ve buluşa dayalı, mutlak ve doğrudan yaratıcılığın yolunu açtı (Neret’den Aktaran: Artun, 2015, s.44).

Lissitzky bazılarının üstü ya da altı olmayan ve her çevrildiklerinde biçimsel ilişkileri değişerek girift yapılar sunan Proun çalışmalarına büyük bir düzenleme gücü atfeder. Ona göre “Belirli bir türde gösterenleri birbirleriyle belirli biçimde ilişkilendirdiğimizde boşluk, kaos, doğa dışı olan, alana yani; düzen, kesinlik, plastik biçime dönüşür” (Lissitzky’den Aktaran: Margolin, 2012, s.46). Norbert Lynton’ın ifadesiyle ise,

Proun biçimleri, mimari verilerle uyumlu ve ters olarak bir araya geliyor, her yüzey böylece değişik gruplaşmalar meydana getiriyordu. Bu yapıttaki bazı öğelerin köşeleri de aşarak öteki duvara geçtiği de oluyordu. Resimlerde olduğu gibi duvarlar hem destek, hem de coşku duygusu yaratıyordu. Böyle bir odanın içine girip arkasını girişe dönen bir insan, kendisini ilk kez açık-seçik, dingin fakat enerji dolu ve salt yapı öğelerinden oluşan bir dünyanın içinde hissedecekti (Lynton, 2009, s.113-114).



Görsel 22. 0.10 Sergisi, Petrograd (şimdi Saint Petersburg), 1915 (<https://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-rus-avangardinin-devrimcisi-malevic-retrospektifi/2038> erişim tarihi: 23.10. 2022)

Bu bağlamda, birbirlerinden bağımsız olan parçaların kuvvetlerinin gerilimi arasındaki denge, sanatçının yaşamın genel akışına bağladığı diyalektiğin mecazi bir sonucudur aynı zamanda.

2.2. 20. Yüzyılın İkinci Yarısında Değişen Yüzey Algısı Bağlamında Nesne ve Mekân

2.2.1. Robert Rauschenberg' in Kombine Resimleri

Resim yapmak için bir çift çorap da en az ahşap, çivi, terebentin, yağlı boya ve tuval bezi kadar uygundur (Rauschenberg).

Yaşamını sanatının merkezine konumlandıran ve Pop Sanat başta olmak üzere Amerikan sanatının gelişiminde öncü isimlerden biri olan Milton Ernest Bob Robert Rauschenberg (1925-2008) gündelik hayatla sanat arasındaki sınırları ortadan kaldırma ve içsel olan ile gündelik olan nesneleri bir araya getirme dürtüsüyle ürettiği eserlerle dikkat çeker. Popüler kültür imgelerinden yararlanan Pop Art sanatçıları “Coca Cola şişeleri, konserve kutuları, sigara paketleri, yiyecek içecek malzemeleri gibi sıradan nesnelerle, reklamlar, afişler, çizgi romanlar, filmler, popüler film yıldızları gibi” (Cengiz ve Demir, 2018, s.74) gündelik hayatın parçaları olmuş imge ve nesneleri sanatsal bir bağlam içerisinde bir araya getirmişlerdir. ‘Pop’ kavramı üzerine hararetli tartışmaların 1952 senesinde aralarında Lawrence Alloway, Peter Reyner Banham, Frank Colder, John McHale, Tony del Renzio, Alison ve Peter Smithson, Eduardo Paolozzi ile Richard Hamilton’ın olduğu ‘Bağımsızlar Grubu’ odağında başladığı bildirilmektedir (Erden, 2013, s.208). ‘Pop Sanat’ teriminin ise ilk olarak 1958 senesinde İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway’in (1926-1989) *Architectural Design* dergisi için yazdığı *Sanatlar ve Kitle İletişimi* isimli makalesinde popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullandığı belirtilmektedir (Antmen, 2010, s.160).

Temeli popüler kültüre dayanan ve 1950’li yılların ortalarında ilk olarak İngiltere’de Richard Hamilton liderliğinde, sonrasında Amerika’da ortaya çıkan Pop Sanat’ın terim olarak ilk kez 1958 yılında İngiliz eleştirmen ve küratör Lawrence Alloway tarafından kullanıldığı görülmektedir (Özdem ve Geçit’den Aktaran: Boztunalı, 2018, s.175).

1957 yılında Richard Hamilton yeni pop sanatı “popüler, geçici, harcanabilir, ucuz, topluca üretilen, genç espritüel, seksi, numaracı, çekici ve Büyük İş” olarak tanımlamıştır (Bird, 2016, s.174). Pop terimi için Alloway “Şunu keşfettik ki” ifadesini kullanmış ve şöyle aktarmıştır:

aklımızdan sanata, mimariye, tasarıma ya da sanat eleştirisine, dair sahip olabileceğimiz herhangi bir özel ilgi ya da becerinin ötesine uzanan bir bölgesel [vernacular] kültür geçiyordu. Kontakt alanı, seri üretim kent kültürüydü: filmler, reklam, bilimkurgu, pop müzik. [Bunun, bugün *Artforum*'un her bir sayısında alakart mönü olduğunu gözlemleyebiliriz.] Çoğu entelektüelin, ticari kültür karşısında hissettiği alışlagelmiş nefreti hiçbir biçimde hissetmiyor, ticari kültürü bir gerçek olarak kabul ediyorduk; onu derinlemesine tartışıyor ve hevesle tüketiyorduk. Tartışmalarımızın bir sonucu, pop kültürü “gerçeklerden kaçış”, “safî eğlence” ve “rahatlama”nın alanından çıkarıp ona sanat muamelesi yapışımızdı (Alloway'den Aktaran: Danto, 2014, s.162).

1950'lerin mevcut olan İngiliz sanat hareketleri içerisinde Pop Sanat'ın kışkırtıcısı ve harekete geçireni olarak değerlendirilen Independent Group (IG) (Massey, 1987, s.232) tartışma grubu olmasının yanında, eyleme öncelik veren Paris kökenli Sitüasyonist Enternasyonal'in Londra uzantılarından biri olarak kabul görmüştür (“E-Skop”, 2011, 2.paragraf).

1952'de I.A.C.⁶'nin daha genç kimi üyeleri The Independent Group'u (Bağımsız Grup) kurar ve başından beri popüler kültür ve teknolojiye duydukları tutkulu istek, onları Enstitü'nün kurucularının ana akım modernizmiyle çatışmaya sokar. Bağımsız Grup, self-referans nitelikli ve “ölümsüz” yüksek sanatın modernizm anlayışına saldırır; Sanata ilişkin söylemi, sibernetik, oyun kuramı, göstergebilim, bilim-kurgu ve kitle iletişimi (özellikle Amerikan televizyonu) gibi çok çeşitli alanlardan gelen düşüncelere açar. Sanatın, zamanın üzerinde değil anın içinde, elitist değil demokratik ve yeni teknolojinin ileri ucuyla bağlantıda olmasını istemektedirler (Fineberg, 2014, s.230).

Etkinliklerinin temelinde dünyanın nereye gitmekte olduğuna yönelik ciddi endişe taşıyan Bağımsız Grup, 1955'te dağılmış ve kısa süren bir ömrü olmasına karşın sanat tarihinde iz bırakan önemli bir oluşum olmuştur. Grubun 1956'da Londra Whitechapel Galerisi'nde açılan “İşte Yarın (This Is Tomorrow)” adlı sergisi, her biri

⁶International Astronautical Congress: Uluslararası Astronomi Kongresi.

bir ekip tarafından tasarımı yapılmış, birbirinden ayrı pavyonlardan oluşturulmuştur (Fineberg, 2014, s.232).

Serginin farklı bölümleri çok çeşitli estetik perspektifleri temsil eder, ama bir bütün olarak romantik bireysellikliğin yerine geçen düşünceler ile popüler kültür ve teknolojiye ilişkin genel bir vurgunun aracı olarak temel teşkil eden, işbirliğine dayalı bir tasarım konseptinden doğmuşlardır. Tıpkı Grup'un daha önceki sergileri gibi, "İşte Yarın" da genellikle sinematografik ölçekte büyütülmüş ve bütünsel çevrelerin içinde yapılandırılmış reproduksiyonlara dayalıydı (Fineberg, 2014, s.232).

Sitüasyonist Enternasyonal (Situationist International) ise Fransız yazar Guy Debord (1931-1994) ve Kobra⁷ (coBrA) sanatçısı Asger Jorn (1914-1973) tarafından 1957'de İtalya'da kurulmuştur (Fineberg, 2014, s.342-343). Hayalci Bauhaus ve Letrist Enternasyonal⁸ gruplarının bir araya gelerek kurdukları Sitüasyonist Enternasyonal (SE) özünde dünyayı değiştirmek gerektiği görüşünü benimsemiştir (Debord, 1957; Aktaran: Artun, 2010, s.253-254).

Öncelikle, dünyayı değiştirmek gerektiği görüşündeyiz. İçinde kendimizi sıkışmış hissettiğimiz hayatta ve toplumda olanaklı en özgürleştirici değişimi arzuluyoruz. Bu değişimin uygun eylemlerle mümkün olduğunu biliyoruz (Debord, 1957; Aktaran: Artun, 2010, s.254).

Hareket alanları gündelik hayat olan sitüasyonistlerin peşinde oldukları şey ne yalnızca politik bir devrim ne de "salt" kültürel bir devrimdi. Gayeleri yeni bir medeniyetin inşası ve insanlığın gerçek anlamda dönüşümüydü (Jappe, 2019, 4.paragraf).

⁷"COBRA: COpenhagen+BRussel+Amsterdam. Cobra grubuna adını veren, liderlerinin barındığı bu üç şehir ve tabii o ölümcül, efsanevi yılan" (Artun, 2012, 1.paragraf). "Cobra sanatçılarına göre, bütün estetik kurallar reddedilmelidir. Böylece her insanda var olan ifade etme dürtüsü tamamen özgürleştirilecek, herkes her türden sanatı üretebilecek, sanat gündelik hayatla kaynaştırılacaktır" (Artun, 2012, 4.paragraf).

⁸Letrist Enternasyonal (Uluslararası Harfçilik) 1952 yılında Isidore Isou tarafından başlatılmış ve adını içinden ayrıldığı Letrizm (Harfçilik) hareketinden almıştır (Aksoy, 2008, s.19). Şiir üzerinde temellendirilmiş ve var olan estetik-kültürel anlatım biçimlerini reddetmeyi ve değiştirmeyi hedeflemiştir. Isou'nun teorisi bu bağlamda dadacıların ve gerçeküstücülerin deneylerinde sahne olan şiirin letrizm ile *harfe* indirgenmesidir.

Sanatla hayatı bir araya getirmek için verilen çabalar, 1920’li yıllarda Dada’dan 1950’li yıllarda “Happening”lere ve 1960’lı yıllarda Sitüasyonist Enternasyonal’in siyasal tavırlarına kadar çok geniş bir çeşitlilikte ortaya çıkar (Emmungil Karamanoğlu, Mulla ve Kök Bali, 2017, s.363).

Gündelik hayat kavramı üzerine uzun soluklu araştırmaları olan Lefebvre’e göreyse “gündelik hayat” kavramı “sadece işçilerin değil, tüketicilerin de kapitalizm bünyesindeki yabancılaşmasını içerir” (“E-Skop”, 2021, 2.paragraf) ve ona göre Marksist düşünce ve eylemin asıl alanı gündelik hayattır.

Tarihsel aralıklara göre dönüşüm geçiren gündelik hayat, zaman içerisinde kavramın içeriği açısından da dönüşüm geçirmiştir. Önceden günü gününe yaşamak ya da hayatta kalabilmek için zorunlu olanı belirten “gündelik hayat” kavramı, artık gündelik eylemler kümesini, özellikle de bunların birbirine bağlanmasını, bir küme oluşturmalarını belirtmektedir (Emmungil Karamanoğlu, Mulla ve Kök Bali, 2017, s.364).

Sanat dünyasının kesin olarak reddedildiği en radikal akım olan Sitüasyonist Enternasyonal 1968’de doruk noktasına ulaşmış sonraki birkaç yıl içerisinde de çeşitli tartışma ve tasfiyelerle dağılmıştır (Perniola, 2015, s.92). Orta Çağ’da şekillenen anlamıyla “halka ait”i imleyen popüler kavramı modernleşmeyle birlikte aldığı yeni anlamla “herkes tarafından beğenilen, sevilen”; “geniş kitlelere özgü olma”yı bünyesine katar. İngiliz edebiyat analisti Christopher Bigsby’e göre ise;

Popüler kültür hem sıradan insanlara uygun ve yönelik, hem de genel olarak halk arasında kabul edilmiş, yaygın ve geçerli anlamına gelmektedir. Popüler kültür bazen sadece sıradanlık ya da ortalamalık (kule kültürü/orta sınıf beğenisi) özelliği gösteren kesimlere kendini kabul ettiren, böylece toplumsal katılılaşmayı onaylayan, bazen de sınıflar arası özellik taşıyan bir olgu olarak da görülebilir. Böylelikle bazıları için sadece afyon, bazıları için de yıkıcı ve özgürleştirici bir güç olan popüler kültür, değişik toplumsal çevrelerden gelmiş, değişik öğrenimlerden geçmiş kişileri de bir noktada birleştirebilir (Bektaş’dan Aktaran: Güllüoğlu, 2012, s.66).

İngilizce kökenli ‘popüler’ kelimesinin kısaltımı olan ‘pop’ terimi Lynton’a göre “sanat etkinliklerinde geniş bir alanı kapsar. Bu, sayısız etkinliklerin paylaştığı ortak yön kitle iletişim imgelerine dayanmaları ve bazen de aynı yaratma sürecinden geçmeleridir” (Lynton, 2009, s.289).

Pop Art, 20.yüzyılın ortalarının üst derecede sanayileşmiş ülkelerindeki birikimde duyumsanan kentsel çevreyle kurulan ilişkilerin bilince çıkarılarak düşünülmesi durumudur. Böylece sanatın kaynağı sanatçının iç evreninden, dış çevreye yönelmiş, insanın, gerecin ve davranışın anlamlandırılmasına dayalı, geleneksel artizanal araçlar kullanan seyirlik bir resimden, katılım ve çözümleme gerektiren bir sanata geçişle belirlenir (Aysan’dan Aktaran: Şahiner, 2008, s.136).

Sanat eleştirmeni, profesör ve filozof Arthur C. Danto (1924-2013) kaleme aldığı *Sanatın Sonundan Sonra (After the End of Art)* adlı kitabında pop üzerine olan düşüncelerini şöyle paylaşır:

Bence pop, bir akımın ardından gelen ve yerini bir başkasına bırakan bir akımdan ibaret değildi. Derin toplumsal ve siyasi değişimlere işaret eden ve sanat kavramında derin felsefi dönüşümler yaratmayı başaran son derece sarsıntılı bir andı (Danto, 2014, s.166).

Pop Art hareketinin İngiliz ve Amerikan olarak ikiye ayrıldığı görülür. “Başlangıçta pop sanat İngiliz’di” (Frigeri, 2019, s.11) ancak orada doğmuş olmasına karşın asıl etkinliğini Amerika sanat ortamında gerçekleştirmiştir.

Pop sanat terimi öncelikle, yapıtlarına Amerikan dünyasının son derece endüstriyel ve tecimsel yapısını konu alan, 50’lerin sonu 60’ların başından İngiliz ve Amerikan sanatçılar için kullanılır. Pop sanat’ta bir toplumun seri üretime dayalı görüntü, sembol ve objeleri hiçbir sosyal ve politik eleştiri getirilmeksizin tekrar üretildi. Bu popüler imgelerin pop sanatçılar tarafından seçilmesinin nedeni, ne onların biçimsel nitelikleri ne de sistemi eleştiren güçleridir. Seçim son derece keyfîydi ve oldukça yapay ve mekanik bir tarzda sunuluyordu (Johnson’dan Aktaran: Özayten, 1992, s.45).

Rauschenberg'in 1954 yılında yapımına başladığı "kombine" serisi; çeşitli teknikleri, her türlü materyal, endüstriyel ve buluntu nesneleri (objects trouvés) bünyesinde barındıran resim ve heykel aralığındaki üretimlerden oluşur.

Sanatçıların, toplumun bir kenara attığı nesneleri yığınlar halinde toplama eğilimi ve *objet trouvé* [bulunmuş nesne] kavramının genişletilmesi, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından tüketim mallarının muazzam ölçüde artmasıyla koşutluk gösterir. 1960'ların başında bitpazarları, çöplükler ve sokaklar, tıpkı 1930'larda sürrealistler için olduğu gibi, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow ve Ed Kienholz gibi sanatçılar için de sonsuz bir malzeme kaynağı olmuştur (Putnam, 2001; Aktaran: Artun, 2019b, s.17).

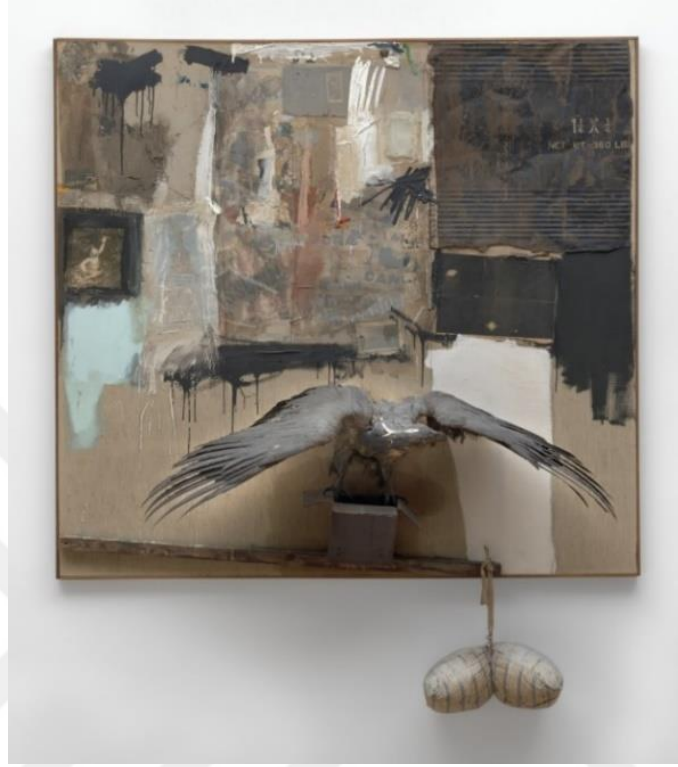
Tuvala kattığı üç boyutlu nesneler ile resim yüzeyine bakıştaki algıyı farklı bir boyuta taşıyan Rauschenberg'in çalışmalarında herhangi bir kısıtlama olmaksızın deneysel bir tutum içerisinde olduğu görülür. Bu açıdan onlar geleneksel sanat medyaları kategorilerinden sıyrılan ve mekân içerisinde hem serbest duran hem de duvara asılı bir biçimde kombinlenebilen resim ve heykel birleşimleridir. "Resimlerimin bir araya getirdiklerinin kolaylıkla parçalara ayrılabilmesini isterim— böylece bir objeye bakarken onu tanıyabilirsiniz" ("Artnews", 2017, 13.paragraf) diyen sanatçının geniş bir malzeme yelpazesi ile çalıştığı üretimlerinde, resim ve heykelin eklektik doğası bir arada barınır.

Rauschenberg'in "kombine" (combine) resimleri (çeşitli objeler ve materyallerin düzenlenmesine kendi verdiği isim, daha yaygın biçimde "asemblaj" olarak bilinir) basılı şeylerin ve başka yassı materyallerin tuvale uygulanmasına, aralıklı olarak, aşağı yukarı 1951 yılında başladı. 1953 yılına gelindiğinde, her türlü materyal ve gerçek objeleri kompozisyona katmaya başlamıştı (Fineberg, 2014, s.168).

Bu bağlamda;

1960 ve 1970'li yılların kültürel avangardı sanat nesnesinin konumuna ve onun sergilendiği alana (galeri) yönelik tartışmaları beraberinde getirmiştir. Bu tartışmalar, resmin çerçevesiz, heykelin ise kaidesiz kalmasına ve bunun

sonucunda sanatın dışarıya doğru genişlemesine yol açmıştır (Arslan, 2021, s.130).



Görsel 23. Robert Rauschenberg, Kanyon, 1959, Yağlı boya, kurşun kalem, kâğıt, metal, fotoğraf, kumaş, ahşap, tuval, düğmeler, ayna, doldurulmuş kartal, mukavva, yastık, boya tüpü ve diğer materyaller, 207.6 x 177.8 x 61 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD (<https://www.moma.org/collection/works/165011> erişim tarihi: 16.01.2022)

Yüzeyinde, uçuyor gibi görünen içi doldurulmuş büyük bir kartalın ve yere düşey olarak konumlandırılmış ipe bağlı bir yastığın yer aldığı *Kanyon* (bkz. Görsel 23) adlı çalışma Kenneth Bendiner'e göre Rembrandt'ın *The [Abduction] of Ganymede* (bkz. Görsel 24) adlı resminin nükteli olmasına karşın aslına sadık bir yeniden yaratımıdır (Rosewood, 2020, 19.paragraf). Lawrence Alloway ise *Kanyon* için şöyle bir açıklama yapmıştır;

...resmin altından sarkan bağlı bir yastık odanın içine doğru çıkıntı yapıyor. Doldurulmuş bir kartal resmin alt kısmına tünemiş, ancak açık kanatları tuvalin sınırları içinde kalıyor. Sallanan yastığın üzerindeki kartal, yukarıdaki boyalı ve kolaj öğelerini yukarı kaldırma etkisine sahip. Yani kartal, tüm o garip üç boyutluluğuna rağmen resimsel olarak işlev görür. Bu Rauschenberg'in maksadının kolajda yükselen üç imgeyle, yani gece göğünün bir fotoğrafı, kolunu

kaldırmış bir çocuğun röprodüksiyonu ve özgürlük heykelinin gökyüzü mavisinin bir benzerinin, alttan görünüşüyle anlatılmasıdır. Temasla kurulmuş bu türden bir mantık örgüsü, kombine-resimlerin birçoğunda gözlemlenmektedir. İmgeler çoğunlukla tek bir noktaya temas etme kaygısı gütmemektedir. İlişki zincirleri genellikle Angora (Ankara) keçisi veya farklı parçaların bulunma noktası gibi bir objenin keşfini izler. Kesinlikle hiçbir şeyin yolunda gitmediği bir durum değil ama önceden planlanmış da değil (Alloway'den Aktaran: Cima, 1986, s.69).

Savaş sonrası Amerika'sının önemli bir temsilcisi olan sanatçının kombine resimleri soyut dışavurumcu etkiler taşımakla beraber hem pop hem de yeni dada olarak kabul görmüştür.

Soyut Dışavurumculuk, bu anlamda sanatçının nesnel evrenden kaçıp, kendi psişik evrenine sığındığı ya da savaşlar ve makineleşmeyle bir şiddet çağına dönüşen 20. yüzyılın tanıklığını eden insanlığın mistik yönelimini de ifade eder (Şahiner, 2008, s.135).



Görsel 24. Rembrandt Harmensz van Rijn, Ganymede'nin Kaçırılması, 1635, Tuval üzerine yağlıboya, 177 x 130 cm, Staatliche Kunstmuseen Dresden, Dresden, Almanya (<https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/372206> erişim tarihi: 03.08.2022)

Harold Rosenberg'in (1906-1978) altını çizdiği gibi;

Tuval belirli bir anda birbiri ardına Amerikalı ressamalara, kopyalayabileceği, yeniden tasarlayabileceği, çözümleme yapabileceği veya gerçek veya hayali bir objeyi “dışa vurabileceği” bir alan değil de, eyleme geçebileceği bir arena olarak görünmeye başladı. Tuvalde olan biten şey resim değil bir olaydı.

Ressam şövaleye artık aklında bir imgeyle yaklaşmıyordu; ona elinde bir malzemeyle önündeki diğer malzeme parçasına bir şey yapmak için gitmekteydi. (Fleming ve Honour’dan Aktaran: Kaplan, 2018, s.33).

Sanat eleştirmeni Clement Greenberg’in (1909-1994) 1950 sonrası dönemde yaşanan biçimsel olgular, kurallar ve estetik unsurlar üzerine sanatçılara sunduğu teoriler Amerikan Soyut Sanatının gelişiminde önemli bir rol üstlenmiştir (Sülün, 2021, s.10). Ardından 1960’ları takip eden yıllarda da Greenberg kuramını netleştirmiştir. Geliştirdiği formalizm⁹ teorisi ile estetiğin kavram ve fikirden daha önemli olduğunu vurgulayan (Şanko, 2020, s.37) Greenberg “sanat kendi aracının sınırlılıkları içerisinde tanımlanmalıdır” (Sofuoğlu, 2003, s.169) görüşünü ileri sürmüş ve bu görüşün sanatçılar tarafından gerçekleştirilmesi ile de kitle kültürü ve onun ortamından ayrılan sanat bir anlamda saf bir konuma indirgenmiştir (Sofuoğlu, 2003, s.169).

Kısa zamanda her sanatın eşsiz ve kendine özgü uzmanlık alanının kendi medyumunun doğası için eşsiz olan şeylerle örtüştüğü anlaşıldı. Özeleştirisinin amacı her sanatın etkilerinden, başka bir sanatın medyumundan ya da onun sayesinde ödünç alınmış olabilecek olan herhangi bir etkiyi, hepsini silmek haline geldi. Böylece her sanat “saf” hale getirilecekti ve “saflığı” sayesinde hem bağımsızlığının hem de niteliğinin ölçüleri hakkında güvence vermiş olacaktı (Greenberg’den Aktaran: Harrison ve Wood, 2020, s.818).

Antmen’e göre ise Rauschenberg Neo-Dadacı olarak Jasper Johns’la birlikte anılmıştır (Antmen, 2010, s.161). “Neo Dada sözcüğü, 50’ler ve 60’larda ortaya çıkan birçok yeni sanat hareketini içine alan bir terimdir” (Emmungil Karamanoğlu, Mulla ve Kök Bali, 2017, s.366). Birbirlerinin çalışmalarını derinden etkileyen iki sanatçı

⁹“Formalizm olarak adlandırılan bu akım, sanatın, içeriksel referanslar yerine görsel özelliklerine bağlı olarak değerlendirilmesidir” (Şanko, 2020, s.45).

içinde bulundukları kaotik ortam, savaş, yıkım ve giderek artan makineleşme şartları altında çalışarak, üretimlerinde, gelişmekte olan yeni toplumsal yapıyı sorgulamışlardır. Kombinelere zamanın olaylarını yorumlayarak bir anlamda *modern tarih* resmi olarak değerlendirildikleri (Fineberg, 2014, s.176) ve arşivsel bir nitelik taşıdıkları da belirtilmektedir. Sanatçı aynı zamanda John Cage’le birlikte, sanat ve hayat arasındaki sınırların ortadan kalkması, yüksek kültür ve popüler kültür ayrımının yok olması, eklektik ve melezlik, pastiş ve parodi gibi postmodernist sanat anlayışının öne çıkan özelliklerine yönelik düşünsel çalışmalar da gerçekleştirmiştir (Feathestone’dan Aktaran: Renkçi Taştan, 2021, s.737). Terry Barrett’e göre, tek bir sanat yapıtının karışık teknik ile meydana getirildiği kombine resimlerden *İlk İnişli Sıçrama*’da (bkz. Görsel 25);

Rauschenberg kumaş, metal, deri, elektrik aksamı, kablo ve pano üzerine yağlıboya gibi farklı teknik ve malzemeye gerçek bir tekerlek ve tahta kalas gibi sıradan nesneleri bir sanat yapıtıyla (tuval resmi) harmanlamış ve “resmi” duvardan uzakça bir mesafeye bir “heykel” gibi konuşturmuştur (Barrett, 2022, s.334).



Görsel 25. Robert Rauschenberg, İlk İnişli Sıçrama, 1961, Kombine resim: Kumaş, metal, deri, elektrik aksesuarı, kablo ve kompozisyon panosu üzerine yağlıboya, araba tekerleği ve zemin üzerinde ahşap kalas, Yaklaşık 230 x 270 cm, Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD (<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/first-landing-jump> erişim tarihi: 27.11.2022)

Sanat Eleştirmeni Leo Steinberg,

Combines'ın konumlandırmasının, izleyicinin alanını genişleterek ve yeni bir gerçekliğe pencere açarak resim düzleminin geleneksel konseptine meydan okuduğunu” vurgulamış ve buna karşılık, “Combines'ın, üzerine nesnelerin yayıldığı masaüstü ya da bilginin girildiği duyuru panosu gibi alıcı bir yüzey olduğunu ileri sürmüştür (Aktaran: Emmungil Karamanoğlu, Mulla ve Kök Bali, 2017, s.367).



Görsel 26. Robert Rauschenberg, Kara Borsa, 1961, Kombine resim: yağlıboya, suluboya, kurşun kalem, kâğıt, kumaş, gazete, basılmış kâğıt, basılmış röprodüksiyonlar, ahşap, metal, teneke ve ip ile tuvale tutturulmuş 4 metal pano, lastik damga, ıstampa ve ahşap bir valiz içerisinde seyirciler tarafından rastgele verilen ve alınan çeşitli nesneler, 127 x 152 cm ve 16.5 x 61.5 x 41.5 cm, Ludwig Müzesi, Köln, Almanya (<https://museum-ludwig.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05020796> erişim tarihi: 27.11.2022)

Mehmet Yılmaz ise, Rauschenberg'in üretimleri ve üretimlerinde kullandığı nesneler için şöyle bir yorumda bulunmuştur:

Gördüğümüz kadarıyla, kompozisyona dahil ettiği nesneler, ne kadar sıradan ve eski püskü olursa olsun, sanatçı onları yine de belli bir düzene göre yan yana getirmiş, açık/koyu değerleri ve renk bütünlüğünü gözetmiş, bu da ortaya çıkan işe belli bir estetik görünümü vermiş. Tesadüfen bulunmuş ve öylece yapııştırılmış izlenimi veren şeyler, sonucun önceden kestirilemediği birleştirme

sürecinde, yine de belli bir kompozisyon endişesiyle bir araya getirilmişler. Bu açıdan Rauschenberg'in soyut dışavurumcu tavrıdan ve estetikten tamamen vazgeçtiği söylenemez (Yılmaz, 2006, s.184).

2.2.2. Eva Hesse' de Malzeme ve Süreç

Postminimalist sürecin ilk temsilcilerinden olan Eva Hesse (1936-1970) iki boyutlu duvar yüzeyinde konumlanan bununla beraber bulunduğu mekân ile bağ kurarak üçüncü boyuta taşınan resim ve heykel aralığındaki eserleri ile dikkat çeker. Minimalizm sonrası ortaya çıkan ve sanatsal bir akımdan çok sanatsal bir eğilim olarak değerlendirilen post-minimalizm, terim olarak ilk kez 1971 yılında sanat eleştirmeni, küratör ve tarihçi Robert Pincus-Witten (1935-2018) tarafından 1960'ların sonunda yeni yeni ortaya çıkan ve minimalizm estetiği karşıtı olarak değerlendirdiği kavramsal, yeryüzü, süreç, vücut ve performans sanatını kapsayan bir hareket olarak kullanılmıştır ("Artforum", 2018, 1.paragraf).

Post-minimalizm olarak değerlendirilen bu alternatif eğilimde, sanatçılar malzemelerin doğasını ve teknik detaylarını gizleme konusunda çok isteksizdir denebilir. Özellikler 1960'ların ortalarından sonra, genç sanatçıların niyeti, minimal sanatın değerlerine aykırı şekilde kırılğan, savunmasız, insani ve geçici olanı vurgulamak olur. Yapıtta yaratıcı sürecin izlerini bırakan ve dirençsiz malzemelerin doğal özelliklerini vurgulayan bir sanat anlayışının, minimalizme ait endüstriyel kusursuzluğu yaralaması istenir. Örneğin sıradan kumaş veya hurda metal parçaları, sanatçının kullanımı doğrultusunda kasıtlı olarak ham ve dönüştürülmeden bırakılır (Asyalı Büyükerman, 2022, s.686).

Hesse üretimlerinde sıklıkla lateks, fiberglas, elyaf, balmumu, reçine ve alüminyum gibi yapıları itibariyle birbirlerine zıt materyaller kullanır. Mekân ve malzeme düşüncesini minimalist bir tavır içerisinde aktararak yapıtlarının duvardan ya da tavandan sarkmasına ve yerçekiminin gücü ile şekillenmesine olanak verir. Kullandığı sınırsız malzeme içeriği ile yeniliğe her daim açık olduğu okunur ve yapıtlarını kendine mal ederek onları kişiselleştirdiği ve onlara yeni bir kimlik kazandırdığı görülür. Çizimlerini "Onlar ilişkililer çünkü onlar benim fakat, aynı zamanda birbirlerini tamamlarken ilişkili değiller" (Corby'den Aktaran: Şenel, 2016,

s.53) şeklinde tanımlar ve bunu lateks ile plastiğe döker. Yumuşak ve sürülebilir yapısıyla kişiselleştirilebilen bir tarz yakalanmasında kolaylık sağlayan bu madde ile sanatçı gerçeklik ve dokunma duygusunu izleyiciye aktarır. Bununla birlikte;

Eritme ve yuvarlama ya da eritme ve kalıplama işlemleriyle çalışan Hesse, sanki o ilk değişikliğe, hamdan işlenmiş olana dikkat edilmesi, onu, son derece arkaik olan heykelsi bir alana getiriyor gibi nesnelere antropolojik bir görüntü verir (Krauss, 2021, s.310).



Görsel 27. Eva Hesse, *Asılmış*, 1966, Akrilik, sargı bezi, ip, ahşap, çelik tel, 182.9 x 213.4 x 198.1 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago, ABD (<https://www.artic.edu/artworks/71396/hang-up> erişim tarihi: 26.05.2022)

Ortasındaki boşluk ile algımızı ilk bakışta sarsan *Asılmış* (bkz. Görsel 27) adlı yapıtıyla Hesse izleyicide şaşırma duygusu yaratarak, onun resim ve heykel arasındaki sınırları ayırt etmede net olan kavrama yeteneği ile oynar. Özünde materyallerin görünmez doğalarıyla bağlantı kurma peşinde olan (Barrett'den Aktaran: Fineberg, 2014, s.299) sanatçı, kendi derin duygusal mücadelesine bir form yaratma dürtüsü taşımıştır. Bu dürtüyle ortaya koyduğu yapıtlarını gören izleyicinin ise onlarda kendini keşfetmesi, karşı konulması mümkün olmayan bir özdeşleşmeyi de beraberinde getirmiştir (Fineberg, 2014, s.297). Sanat tarihçi Anne M. Wagner'e (1949) göre, Hesse'in sanatı "daima kendi durumunun maksatlı, düşünülp taşınılmış bir *temsil*dir, bir öz-soruşturma izlemleri dizisidir, onun kendine sorduğu bir dizi sorudur" (Wagner, 1996; Aktaran: Harris, 2013, s.138). Sembolik referans dili ve nesnel anlatımdan uzak

duran sanatçı bunu “başka şeyler için semboller değil” cümlesiyle açıklamıştır. Yapıtlarında bütünüyle seyircinin algısına odaklanmış ve anı deneyimlemek, anı yaşamak istemiştir.

Onun çalışması düzen içerisinde bir zayıflık, birlik içerisinde bir düzensizlik deneyimi sağlar; hiçbir tutarlılık, erk ve tamamlanmışlık kurgusunu dayatmaz... Ne de, kanımca herhangi bir dışı kurgusu sunar...(Wagner'den Aktaran: Harris, 2013, s.140).

Bu bağlamda Harris'e göre Hesse'in yapıtları,

sanatı ile yaşamı arasındaki ‘dahili/harici’ ilişkiler hakkında ve benlik ile toplumsal olan arasındaki daha geniş ölçekli ilişkilere dair bir mecaz ya da bir soru olarak okunabilir. Ancak yapıt kesinlikle bu meseleleri *betimlemez* ve de sanki sadece bir ‘belge’ imiş gibi onlara *indirgenmelidir* (Harris, 2013, a.140).

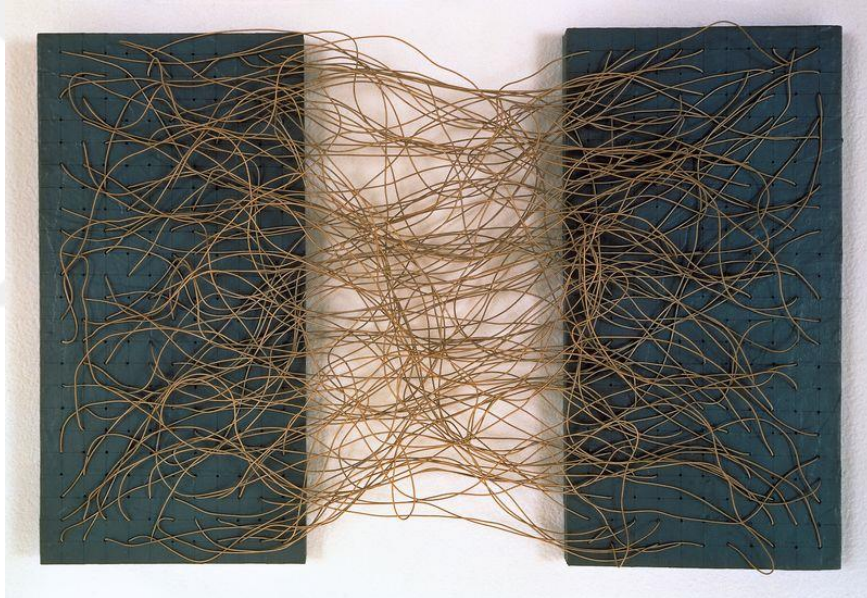


Görsel 28. Eva Hesse, Dokuz Kişilik Grup, 1966, Akrilik boya, kâğıt hamuru, plastik, kontrplak ve ip, 243.8 x 99.1 x 43.2 cm, Çağdaş Sanat Enstitüsü, Boston, Massachusetts, ABD (<https://www.icaboston.org/art/eva-hesse/ennead> erişim tarihi: 29.05.2022)

1964 senesinde çalışmak için on dört aylığına Almanya'ya gittiği süreç gelişiminde büyük bir dönüm noktası olmuştur. Bu dönemde üç boyutlu çalışmalara başlamış ve Almanya'dan ayrılmadan önce Düsseldorf Kunstverein'de (Kunstverein

für die Rheinlande und Westfalen) ilk sergisini açmıştır. Sonsuz genişleme üzerine olan düşüncelerini ise *Yaygın Genişleme (Expanded Expansion)*, *Beklenmedik Olay (Contingent)*, *Başlıksız (Buz Yapıtı) (Untitled (Ice Piece))* isimli çalışmalarında araştırmıştır. Cam elyafın dayanıklılığı ve lateksin narinliği gibi formların birbirlerine olan çelişkileri üzerine eğilen Hesse bunu şu sözleriyle ifade etmiştir:

... çelişkiler ve karşıtlıklarla ilgilidir. Çalışmalarında kullandığım formlarda kuşkusuz çelişkiler vardır. Her zaman düzeni, kaosun karşısında, ip gibi olanı kütsel olanın karşısında, büyüğü küçüğün karşısında ele almam gerektiğinin farkındaydım ve en absürt karşıtlıkları ya da en uç noktadaki karşıtlıkları bulmaya çalışıyordum (Fineberg, 2014, s.301).



Görsel 29. Eva Hesse, Metronom Usulsüzlük I, 1966, Boya, ahşap, pamuk ipliği kaplı tel, 30.4 x 45.7 x 5.1 cm, Wiesbaden Müzesi, Almanya (<https://museum-wiesbaden.de/hesse> erişim tarihi: 29.05.2022)

Sanatçının tuval yüzeyini bölerek (bkz. Görsel 29) ya da ortasını boş bırakarak (bkz. Görsel 27) oluşturduğu sınırsız hayal gücüyle beraber malzemenin sınırsızlığını da ön plana çıkararak bir anlamda onu da özgürleştirdiği görülür. Sanat tarihçi ve eleştirmen Cindy Nemser'in (1937-2021) 1970 yılının Mayıs'ında Hesse ile yaptığı ve Artforum'da yayınlanan söyleşide, Hesse sanatın onun için bütünsel bir şey olduğunu, sanat ve yaşamı birbirinden ayırmadığını, bir tuttuğunu ifade etmiştir (Nemser, 1970). Ona göre bütünselliğe sahip olan bir kişi, bir öz, bir ruh ona katkıda bulunmaktadır çünkü. Söyleşide, sanatın ve yaşamın bilinmeyen bir etkenini çözmeye

çalıştığını aktaran sanatçı, çalışırken neler olacağına kendini tamamen bırakmayı gerektiğinde de gidip değiştirmekte özgür olmak istediğini belirtmiştir (Nemser, 1970).

Bu bağlamda Kant’a göre;

“özgürlük” denilen şey, insanın doğal yapısı ile ilgili birtakım deneyler ile tanımlanamaz; olsa olsa akıl sahibi olan, böylece “*erginleşme*” niteliği kazanan ve dolayısıyla ahlaka erişen varlıkların eylemleri ile kanıtlanabilir ki bu da tam anlamıyla özerkleşmiş bir iradeyi vurgular.

İşte mutlak olarak tanımlayabileceğimiz “özgürlük”, yalnızca her kişinin zihninde oluşan ve her pratiğin içine sızan bir kavramdır; pratik yaşamın “*eleştiri mekanizması*”dır ve özerk düşüncüyü kamu ile paylaşabilme cesaretidir (Kant’tan Aktaran: Zeytinoğlu, 2017, s.236).

Hesse için yapıtın kendisi bir sonraki adımı belirleyebilir ya da onu yeni baştan tanımlayabilir. Böylesi bir düşünce bizi bir anda üretilmekte olan yapıtın sahip olduğu tam bağımsızlık hali ile sarsar. Bu noktada denilebilir ki, risk alan, kuralsız ve kuralsızlığın getirdiği korkusuzluk ile üreten Hesse deyim yerindeyse kıyıda yürüyen cesur bir sanatçıdır.

2.2.3. Joseph Kosuth’ da Kavram Olarak Malzeme

1945 doğumlu Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth 1969’da verdiği bir röportajında zamanın sanatçısının asli ve tek rolünün “sanatın kendisinin doğasını sorgulamak” (Aktaran: Danto, 2014, s.37) olduğunu iddia etmişti. Onun için “önemli olan yapıt değil, sanatın doğası üzerine düşünmedir” (Perniola, 2015, s.98). Hegel’e göre sanatın doğasına ilişkin böyle bir felsefi düşüncenin özünde sanatın bizi bir takım entelektüel düşüncelere davet ederek bir sanat eseri yaratmaktan öte, sanatın ne olduğu üzerine etraflıca düşünmemiz gerektiği yatmaktadır (Aktaran: Danto, 2014, s.37). Sanatın gerçekten ne olduğu ile ilgilenen yirminci yüzyılın en etkili sanat felsefecilerinden biri de Danto’dur. Ona göre; gündelik hayattan alınmış çeşitli nesneler sanat sayılmış olsalar bile, kendisi bir şeyin sanat sayılması için gerekli ve yeterli koşulların var olduğuna inanarak sanatın tanımlanabilir olduğunu belirtmiştir

(Rollins, 2009, s.111). Buna göre Danto'nun bir nesnenin sanat yapıtı olabilmesi için ortaya koyduğu iki koşul: Anlam ve cisimleştirmedir (Aktaran: Alioğlu ve Bayrak, 2019, s.16). Ona göre yapıt entelektüel (bilgi temelli) olarak yorumlanabilirse tamamlanır, yorumlanamaz ise sıradan nesne olarak var olmaya devam eder.

Kavramsal sanat, sanatın metafizik özünü reddetse de, gene de sanatın kimliği fikrine bağlı kalır: Bu kimlik hareketlidir, değişkendir, oluşum halindedir, ama gene de belirlenebilir niteliktedir (Perniola, 2015, s.100).

Bu bağlamda Danto şunu sorar:

Aynı birbirlerine benziyorlarsa, bir sanat yapıtı ile sanat yapıtı olmayan bir şey arasındaki farkı oluşturan nedir? “Sanat”ın anlamı örnekler üzerinden *öğretilebilir* iken ya da sanat ile gerçeklik arasındaki ayrım, tıpkı bir yatağın bir vazo üzerindeki resmi ile gerçek bir yatak arasındaki fark gibi algıya bağlı görünürken asla ortaya çıkamayacak bir soruydu bu (Danto, 2014, s.158-159).

Danto “sanat nedir?” sorusunun Andy Warhol’un 1964 yılında Stable Galeri’de açtığı sergi ile hükmünü tamamladığına, bunun yerine ise artık “sanat ile sıradan nesneyi birbirinden ayıranın ne olduğu” (Aktaran: Alioğlu ve Bayrak, 2019, s.9) sorusu üzerine yoğunlaşmak gerektiğine dikkat çekmiştir. Reinhardt’ın “Sanat hakkında söylenecek tek şey: Sanat sanat olmak bakımından sanattır; herhangi bir başka şey başka bir şeydir” (Aktaran: Şahiner, 2008, s.148) sözünden yola çıkarak sanatın doğasını irdelemeye başlayan Kosuth’un ‘sanatın kavramsallığı’ ifadesinden anlatmak istediği şey sanatın neliğinin sorgulanmasıdır. Sanatçı için “Sanatın biricik iddiası yine sanata dairdir. Sanat, sanatın tanımıdır” (Aktaran: Yılmaz, t.y., 21.paragraf). Gerçekten de sanatın neliği üzerine geçmişten günümüze felsefi pek çok soru üretilerek, sanatın kaynağına dair ontolojik ve metodolojik düşünceler geliştirildiği dikkat çekmektedir. Ortaya koyduğu eserler ve düşünceler ile kavramsal sanatın gelişiminde önemli rol oynayan Kosuth’un 1969’da kaleme aldığı *Felsefeden Sonra Sanat (Art After Philosophy)* başlıklı metninde aktardığına göre; kavramsal çalışan sanatçılar “artık eser yaratmak değil, sadece soru sormak istiyorlardı. Onlar için sanat yapmak demek, sanatı sorgulamak ve sanatı konu edinen yorumlar üretmek demektir” (Aktaran: Belting, 2020, s.47).

Sanatın doğası, ancak sanatın doğasına dair yeni öneriler getirilerek sorgulanabilir. Ve bunu yapmak isteyen sanatçı, geleneksel sanattan kalan dil mirasını artık düşünmemelidir'. [...] Sanat eserleri çözümsel önermelerdir. [...] Bunlar –*sanat olarak*- kendi bağlamlarında ele alındığında, gerçeklik hakkında öyle önemli bir şey söylemezler. Sanat, sanatçı *niyetinin* bir yansıması olduğu için, bir totolojidir. [...] ‘Sanat’ ve ‘sanat düşüncesi aynı şeylerdir; ve sanatı doğrulamak için, sanat bağlamının dışında bir şeyler aramanın gereği yoktur. [...] Sanatın biricik karakteri, felsefi yargılara her zaman uzak kalabilme yeteneğidir. [...] Din ve felsefenin ardından, ‘insanın ruhsal ihtiyaçları’ denen şeye karşılık veren bir şey olabilir sanat. [...] Sanat... ‘fizikötesi’ şeylerin durumuyla bazı benzerlikler kurarak ilgilenir. [...] Sanatın biricik iddiası yine sanata dairdir. Sanat, sanatın tanımıdır (Yılmaz, 2009, s.193).

Kavramsal sanat ‘kavram sanatı’ ifadesiyle terim olarak ilk kez 1960’lı yıllarda bir fluxus yayınında Greenberg tarafından kullanılmıştır (Artan Oskay, 2018, s.804). Sonrasında Kosuth ve *Sanat ve Dil (Art and Language)* grubu tarafından farklı referanslar ile kullanılan terimin bugünkü şeklini alması 1970’li yıllara denk gelmektedir. Kavramsal sanatın öncü oluşumu Sanat ve Dil;

20. yüzyılın ikinci yarısında, sanat dünyasında teorik zenginleşmeyi sağlayan, Atlantik ötesi, önemli bir oluşumdur. Oluşum aynı isimde (Art-Language) bir de dergi yayımlamıştır. Savundukları biçimsel olmayan, kavramsal sanat yaklaşımıyla Batı dünyasında kendilerini konumlandırmış ve varlıklarının ilk on yılındaki eleştirileriyle sanat dünyasında önemli bir akım yaratmışlardır (Şanko, 2020, s.35).

1965 yapımı ünlü enstalasyonunda bir sandalyeyi üç farklı versiyonu ile sergileyen sanatçı bunu gerçek bir sandalyeyi, aynı sandalyenin fotoğrafını ve sözlük tanımını kullanarak yapmıştır (bkz. Görsel 30).

1960’lı yılların en ünlü eserlerinden birisi, sanki ‘gerçek’ nesnenin hangisi olduğu sorgulanıyormuş gibi bir saat ya da sandalye gibi sıradan bir nesnenin üç versiyonunun (nesnenin kendisi, fotoğrafı ve sözlük tanımı) yan yana sunulduğu “One in Three” serisidir (Heartney, 2008, s.346).



Görsel 30. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965, Tahta katlanır sandalye, monte edilmiş sandalye fotoğrafı, sandalyenin sözlük tanımının montelenmiş büyütülmüş fotoğrafı, Sandalye (82 x 37.8 x 53 cm), Fotoğraf paneli (91.5 x 61.1 cm), Yazı paneli (61 x 76.2 cm), Modern Sanat Müzesi (MoMA), New York, ABD (<https://www.moma.org/collection/works/81435> erişim tarihi: 09.11.2022)

Beral Madra'ya göre ise;

Bu yapıtların özü düşüncedir, düşüncüyü bilgilendirme besler, bilgilendirme belgelerle kanıtlanır, belgeler yapıtın tasarımını, kurgusunu oluşturur; bütün bu süreç evrensel düşüncelerin üstesinden gelmeyi amaçlayan usdışı bir istemin itki ve dürtüsünü de birlikte taşır. Bu biçimde donatılmış olan düşünce, sanatın kendi çözümlemesinin emrine verilir; kendi çözümlemenin son aşamasında sanat kendini üreten bir sistem olacaktır. Sanatın kendini üretmesi ve kendini tanımlaması bugünkü sanatın başlıca özelliğidir (Madra, 1991).

Bu bağlamda;

Kavramsal iş, bir program önerir, ama seyirci sanatsal bir çabanın izlerinin sezileceği bitmiş bir yapıt görmeye alışıktır. Kavramsal sanat akla seslenir, halbuki seyircinin beklediği duygusal bir katılımdır. Sanat yapıtı maddi bir varlık olarak artık ortada yoktur, kavramsal sanatçı için geleneksel sanat yapıtı, yalnızca üzerinde düşüncüyü taşıyan bir ara durağı betimler. Oysa kavramsal anlayışta, kavram, biçim üzerinde öncelik hakkına sahiptir (Şahiner, 2008, s.146).

Sanatın kavramsal bir etkinlik olarak değerlendirilmesi ve düşünce ile sanat yapılması nesnesiz sanat kavramını da beraberinde getirmiştir. Lucy Lippard'ın “sanat objesinin maddesel olmaktan çıkarılması” (Lippard ve Chandler'den Aktaran: Fineberg, 2014, s.323) sözü, sanatın fiziki bir objeden özgürleştirilmesinin yanı sıra herkesin başka biçimlerde de özgür bırakılmak istenmesine vurgu yapıyordu. “Önceki yirmi yılın anti-entelektüel, duygusal/sezgisel sanat üretim süreçlerinin sonucu olarak 1960'larda, neredeyse sadece düşünce sürecini vurgulayan, ultra kavramsal bir sanat anlayışı ortaya çıkmaya başlamıştı” (Şanko, 2020, s.36).

Nesnesiz sanat yapıtı modern dönemde şekillenmeye başlamış olan ve günümüzde de üretilmeye devam eden deneysel sanat yapıtlarının bir kısmını nitelenmek için kullanılmaktadır. Nesnesiz yapıt, kavramın öne çıktığı yapıt türlerinde mümkün olan bir yapıt üretme biçiminin genel adı olarak belirtilebilir. Sanat yapıtında nesnenin ortadan kaldırıldığı, yapıtın tamamen kavram ve düşünceye dayalı bir yapıt düşüncesinin zemininde uygulandığı, malzeme olarak kalıcılığı olmayan, eyleme, eylemin sonucuna veya belgelerine dayalı olarak arşivlendiği görülmektedir (Yılmaz, 2018, s.260).

Rıfat Şahiner'e göre;

hiçbir nesnenin sanat için kayıtsız şartsız bir gerekliliği yoktur, ne tuvalin, ne taşın, ne ahşabın... Bundan dolayı sanatçı her türden malzemeyi, mekan tercihini ve örgütlenme modelini kullanmakta özgürdür. Dil ise, zaten söylemle, sentaksla, anlamla doğrudan ilintili olduğundan en ilksel malzemelerden biridir. Sorun sanatçının onu kullanarak dillendirdiğidir ve bunun da ille de gündelik hayatın sıradanlığından konuşması gerekmez, kaldı ki sanat gündelik dilin içinden bile konuşsa nihayetinde ortaya çıkan bir üst-dildir. Sanat bir üst-dildir, idrak biçimidir, dolayısıyla hiçbir şey sanat için belirleyici, tanımlayıcı, ayırt edici ve sınırlandırıcı değildir. Diğer türlü formalizmdir (Şahiner, 2015, s.22-23).

Kavramsal sanat denildiğinde akla ilk Kosuth gelse de sanat üretiminde yaşanan bu radikal dönüşümün kökeni Marcel Duchamp'ın yeni bir isim vererek bağlamını değiştirdiği *Pisuar*'ına (bkz. Görsel 31) dayanmaktadır. “Duchamp, “çeşme”yi gündelik hayattan bir nesne olarak seçer, yeni bir başlık ve yeni bir bakış

açısıyla, kullanım değeri kaybolacak şekilde sadece düşünceyi ön plana çıkararak sunar” (Emmungil Karamanoğlu, Mulla ve Kök Bali, 2017, s.366).



Görsel 31. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Seramik, sır ve boya, 38.1 x 48.9 x 62.55 cm, San Francisco Modern Sanat Müzesi, San Francisco, ABD (<https://www.sfmoma.org/artwork/98.291/> erişim tarihi: 14.11.2022)

Hazır nesnelerin en kışkırtıcı olanı da kuşkusuz *Pisuar*'dır: Duchamp'ın bir sıhhi tesisat firmasına ait R. Mutt adına imzalayıp, reddedileceğini bile bile, kendisinin de jüri üyesi olduğu ve 1917'de New York'ta ilk kez düzenlenen Müstakiller Salonu'na (*Salon des Indépendants*) sunduğu 'heykel' (Artun, 2019a, s.19).



Görsel 32. Joseph Kosuth, Cam (Bir ve Üç), 1965, Alüminyum üzerine montelenmiş fiber bazlı kâğıt üzerinde gelişen cam levha ve gümüş jelatin baskılar, 150 x 350 x 12.5 cm, Kröller-Müller Müzesi, Hollanda (<https://krollermuller.nl/joseph-kosuth-glas-eeen-en-drie> erişim tarihi: 01.12.2022)

“Duchamp “hazır nesne” ilkesiyle, 1917’de, pisuvar gibi son derece sıradan bir nesnenin *Fountain* adıyla anılabileceğini ve istendiği takdirde bir sanat eserine dönüştürülebileceğini gösterdi” (Putnam, 2001; Aktaran: Artun, 2019b, s.16-17).

1960’lı yıllarda sanat ortamına damgasını vuran Kavramsal sanatın düşünsel temelleri, Duchamp’ın 1910’larda ortaya attığı ‘hazır-nesne’ olgusuna ve özellikle 1917 tarihli “Çeşme” adlı yapıtının gündeme getirdiği sorulara dayandırılabilir. Duchamp’ın “Çeşme”si, Mott Works adında bir dükkandan satın alınan, seri üretilmiş bir pisuardır. Duchamp bu pisuarı bir kelime oyununa başvurarak R. Mutt diye imzalamış ve katılımcı ücretli bir sergiye göndermiştir. Böylece sıradan bir nesnenin sanat olarak nitelendirilmesindeki kriterleri sorgulayan sanatçı, bu kriterlerin oluşumunda kurumların, eleştiri mekanizmasının ve izleyici beklentisinin rolünü irdelemiştir. Duchamp’ın eylemi, sanat olgusunu dönüştürmeye yönelik yeni bir önerme olarak, 20. yüzyıl avangard ruhunun bir simgesi niteliğindedir (Antmen’den Aktaran: Bulduk, 2018, s.244-245).

Sanatın estetik değerlendirmelerinin tamamen dışındaki ve karşısındaki duruşuyla Pisuar, Fransız filozof ve yapısökümcülük adıyla bilinen eleştirel düşünce sisteminin kurucusu Derrida’nın *yapıbozum* (*deconstruction*) anlayışı ile örtüşen ironik ve yıkıcı etkiler taşır (Su, 2017, s.159). Yapı söküm kavramı ilk olarak 1967’de Derrida’nın yayımladığı *Söz ve Fenomen* (*Speech and Phenomena*) adlı eserde ortaya çıkmıştır. Kavram;

temel olarak Batı felsefesinin genetiğinde yer alan ve gelenek oluşturmuş hâkim düşünme mantığının işleyişindeki keyfiliği ve temelsizliği göstermeye odaklanan bir metin okuma stratejisini imler. Bu bağlamda yapısökümü radikal bir karşı okuma olarak değerlendirmek yanlış olmaz. Ancak bu karşı – okuma stratejisi felsefe tarihi içinde belli bir düşünsel yönelimi ya da özel bir disiplini değil, hatta sadece felsefe tarihine ilişkin bir düşünme mantığını da değil, kültüründen siyasetine oradan gündelik yaşam kodlarına kadar bütün bir Batı uygarlığını kapsayan düşünme mantığını muhatap alan bir stratejidir (Rutli, 2016, s.52).

Yapısökümcülük, sanat, edebiyat, felsefe, eğitim bilimleri gibi pek çok alana uygulanabilen ve yapıların “anlam katmanlarının derinine inmeyi ön gören” (Kılıç,

2019, s.13) bir sistemdir. Göstergelerin örtük ifadelerini, ne söylemek istediklerini ve alt metinlerin oluşumlarındaki süreci sorgulama noktasında oldukça önemlidir. Joseph Kosuth ve kavramsal çalışan sanatçıların üretim pratikleri etraflıca incelendiğinde; kelimelerle çalışmayı, şövaleden çok masa başında olmayı, fırça yerine fotoğraf makinesi kullanmayı tercih ettikleri ve verilere, basılı kültüre dalmış halde doymak bilmez bir istek ile okuyup yazdıkları görülmektedir (Wagner, 2016, 1.paragraf). Bu bağlamda Kosuth; nesnenin salt olarak kendisini, basılı görüntü olarak fotoğrafını ve veri olarak da ansiklopedik tanımını kullanarak triptik eser mantığıyla çalışmış ve üç farklı disiplini bir araya getirmiştir (bkz. Görsel 30 ve Görsel 32). “Sandalye kavramı üzerine üç temel gösterge izleyiciye sunulur. Burada görsel, dilsel, nesnesel kodlar bulunur” (Kılıç, 2019, s.60). Bununla birlikte üretimlerin tez kapsamında ele alınmasının başlıca sebebi; onların mekân ile kurduğu bağıdır. Parçalı kurgu anlayışı ile oluşan işlerde nesnenin sözlük tanımı ve görüntüsü duvara, kendisiyse hem duvara hem de yere temas etmektedir.

2.2.4. Bill Woodrow’ da Boşluğu Hissetmek

Londra’da yaşayan ve üreten 1948 doğumlu Bill Woodrow 1970’lerin sonunda tanınmış Britanyalı sanatçılar arasındadır. Heykel ve yerleştirme ağırlıklı üretimleri olan Woodrow’un tez çalışması bağlamında duvarda konumlanmış ve çeşitli nesneler aracılığıyla mekânla da bağ kurmuş işlerine odaklanılacaktır.

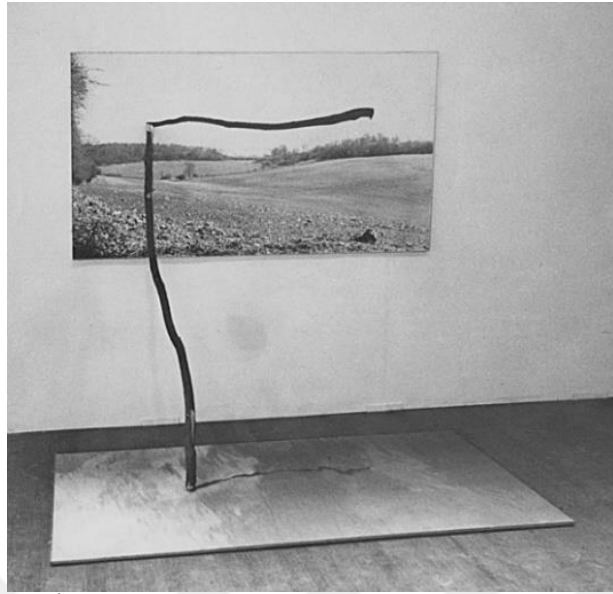
Britanya’da 1980’lerin ikinci yarısı ve 1990’lar süresince postmodern sanatta sonraları “Genç Britanyalı Sanatçılar” olarak anılacak olan bir sanatçı grubu ortaya çıkmıştır. Herhangi bir sanat akımına ya da anlayışına bağlı kalmayan, ressam, heykeltıraş, video, yerleştirme sanatçısı ve fotoğrafçıdan oluşan bu sanatçı grubu çalışmalarında, ne ulusal sanata ne de kendilerinden önceki sanatçıların yapıtlarına bağlı kalmışlardır. Bu nedenle Genç Britanyalı Sanatçılar terimi, sadece grup sanatçıları ve onların sanatsal çalışmalarını karşılamaktadır. Ya da daha genel anlamda 1980’lerde ve 90’larda ürettikleri işlerle tanınan avant-garde Britanyalı sanatçıları tanımlamaktadır (Dönmez, 2013, s.78).

1990’lı yıllarda aralarında Tony Cragg, Damien Hirst, Tracey Emin, Sarah Lucas, Douglas Gordon, Rachel Whiteread, Bill Woodrow, Marc Quinn, Chris Ofili,

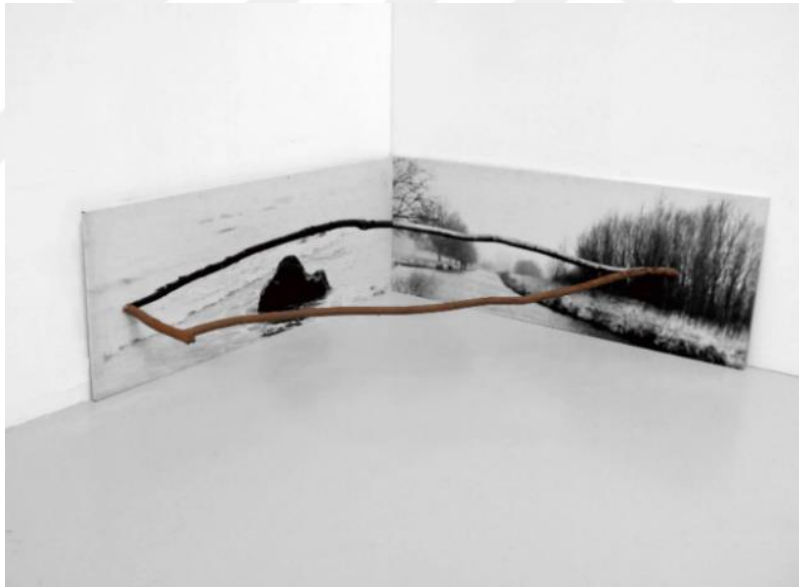
Jenny Saville, Marcus Harwey gibi sanatçıların olduğu grup sanat piyasasında gerçek etkisini göstermiştir. Woodrow'un yapıtları incelendiğinde ise pek çok malzeme, atık ve hurdalık nesneler kullanarak ürettiği, çoğunluğunun üç boyutlu heykel çalışmaları olduğu görülmüştür. "... çeşitli atıklardan yararlanan Bill Woodrow, çeşitli atık nesneleri asamblaj tekniğiyle bir araya getirerek aykırı malzemelerin bileşiminden kaynaklanan heykelleriyle tanınmıştır" (Antmen, 2010, s.289-290). Bu bağlamda sanatçının özellikle erken ve orta dönem yapıtlarının bazılarında duvar ve mekânla ilişkili, duvardan mekâna akan üretimlerin olduğu gözlemlenmiştir (bkz. Görsel 31, Görsel 32 ve Görsel 33). Antmen'in de belirttiği üzere 1980'lerden 21. yüzyılın başına uzanan süreçte 'heykel' başlığı ile sınıflandırılabilir yapıtlar oldukça sınırlı olup, daha çok disiplinler arası ilişkilerin ve kavramsallığın öne çıktığı, alışlagelmiş sınırların ortadan kalkarak hazır-nesne kullanımının ve mekâna yayılan üretimlerin yoğunlukta olduğu görülmektedir (Antmen, 2010, s.291-292).

1980'lerin üç boyutlu sanat yapıtı üretimi kapsamında hazır-nesne önemli bir yer tutmuş, ancak geleneksel heykelle ilişkilendirilebilecek üretimler de dikkat çekmiştir. Birbiriyle uzak ya da yakından ilişkili tüm bu üretimler, 20. yüzyılın başında malzeme/teknik/anlam dağarcığının sınırlarını ciddi anlamda genişleten yapıtlarla bir diyalog içindedir (Antmen, 2010, s.289).

Bu noktada tez çalışmasında bu dağarcık bir adım daha öteye taşınarak malzeme/teknik/anlam/mekân olarak genişletilmiştir. Bu kapsamda Woodrow'un da üretimleri bulunduğu mekânı soluyan ve boşluğun varlığını hissettiren çalışmalardır. Panel üzerine yerleştirdiği doğa fotoğraflarına eklediği uzun ince sopa imgelerinin gerçek sopalar ile mekâna bağlandığı ve optik algıda esprili bir oyun yaratıldığı görülmektedir. Yanı sıra iki boyutlu resim yüzeyinin üçüncü boyuta bağlanarak derinlik algısının daha da arttırıldığı ve bu bağlanmanın boşluğu ön plana çıkararak onu daha çok hissetmemizi sağladığı, tüm bunlarla beraber kavramsal içeriğin de başka bir boyuta taşındığı görülmüştür (bkz. Görsel 33 ve Görsel 34).



Görsel 33. Bill Woodrow, *İsimsiz*, 1971, Her biri ahşap panel üzerine montelenmiş iki fotoğraf, bir sopa, 185 x 198 x 190 cm
(http://www.billwoodrow.com/dev/sculpture_by_year.php?page=2&num=7&i=4&sel_year=1971
erişim tarihi: 15.12.2022)



Görsel 34. Bill Woodrow, *İsimsiz*, 1972, Her biri ahşap panel üzerine montelenmiş iki fotoğraf, bir sopa, 71.5 x 185 x 185 cm (<https://www.houldsworth.co.uk/artists/56-bill-woodrow/works/9108-bill-woodrow-untitled-1972/> erişim tarihi: 13.12.2022)

Görsel 34'teki *İsimsiz* adlı çalışmasını galeri mekânındaki duvarın en alt köşesine konumlandıran sanatçının böylelikle yerleşmiş sergileme anlayışına da alternatif bir bakış açısı getirdiği gözlemlenmiştir.

1920'li yıllardan 70'lere uzanan süreçte içinde sergilenen sanatın tarihi kadar kendine özgü bir galeri tarihi vardır. Bu süreçte sanata baktığımızda bir değişim

üçgeninin yeni bir tanrıyı da beraberinde getirdiğini görürüz. Kaidenin yok oluşu, izleyicinin beline kadar duvardan duvara uzanan bir mekânın içinde kalakalmasıyla sonuçlanmıştır. Çerçevenin düşüşüyle duvarlar mekân olmuş, köşelerdeki gerilim hissedilir hale gelmiştir (Q'Doherty, 2019, s.109).

1984 yılında Londra'nın Brixton bölgesindeki atölyesinde yaptığı monte etme ve birleştirme ile ilişkili, kolaj ve asamblaj türündeki *Fil* (bkz. Görsel 35) adlı çalışmasını 1985'te hatırlattığı gibi;

Büyük oldu, çok büyük, çok hızlıca. Stüdyo tüm renklerdeki birbirine çentiklenmiş araba kapıları deniziydi ve hepsinin ortasından bu çok renkli, kulak, gövde ve dişsiz volvo fil kafası çıkıyordu. Gövdeyi ve dişleri takmak için yarı tamamlanmış kafayı duvarda son konumuna getirmem gerekiyordu: çok denedim ama imkânsızdı, çok büyüktü, çok ağırdı ve ben nerdeyse başımın üstünden kaldırmayı başarırken eziliyordum (Woodrow, 1985; Aktaran: Kear, 2015, 3.paragraf).



Görsel 35. Bill Woodrow, *Fil*, 1984, Araç kapıları, iki harita ve elektrik süpürgesi, 385 x 820 x 465 cm, Tate Modern, Londra, İngiltere (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/woodrow-elephant-t07169> erişim tarihi: 12.12.2022)

1980'li yıllarda sadece ıskartaya çıkmış parçalar değil sert bir materyal olan işlenmemiş metali de ehlileştirerek sanatsal bir işleme tabi tutan Woodrow, kes-çıkar tekniğini benimseyerek yıkımdan inşaya doğru manevra yaptığı bir üretim süreci izler

(Frasca, t.y., s.1). Bu kapsamda sanatçının atıl ve ölü durumdaki nesnelerden başka bir varlık, başka bir yaşam doğurduğunu söylemek mümkündür.

Çamaşır makinelerinden başlayarak araba kapılarına kadar artık kullanılmayan günlük obje kalıntılarını manipüle ederek Woodrow, benzer objeleri birbirine uymayan elementlerle birleştirerek işlevlerinden sıyırdığı esprili bir beklenmedik olağanlık açığa çıkarır (“Pippy Houldsworth Gallery”, t.y., 1.paragraf).

Kesip çıkarma ve bir araya getirerek birleştirme tarzı ile Woodrow’un Postmodern felsefenin içeriği ile benzer bir tutuma sahip olduğu bildirilmiştir. Sıtkı M. Erinç’in belirttiği üzere;

Bu felsefenin temel ilkesi, daha başlangıçta da vurgulanan, birlik ve beraberlikten çok, bütünlükten ziyade, çoğulculuk ve çoğulculuğa geçiştir. Bu düşüncenin sanata yansması ise; biraraya getirme, bu amaçla derleme ve yeniden bütünleştirmedir. Görsel sanatlar için özellikle, bu yaklaşım tek bir cümle ile şöyle vurgulanabilir: Tek bir dünya içindeki çeşitlilik...(Erinç, 1994, s.39).

Fransız antropolog ve etnolog Claude Lévi-Strauss’un (1908-2009) 1962’de yayınladığı *Yaban Düşünce (La Pensée Sauvage)* adlı çalışmasında yöntem olarak ortaya koyduğu bricoleur teriminin Woodrow’un pozisyonuna oturtulduğu belirtilmektedir. Levi-Strauss “1960’ların başında bir antropolog olarak yaptığı çalışmadaki karmaşık ve eklektik anlam üretme sürecini açıklamak için ‘brikolaj’ terimini kendine mal etti” (Fitzpatrick, 2017, s.62). Bu bağlamda, aslen antropoloji alanında kullanılan bir terim olan bricoleur, heykeltraşlık ve benzeri alanlarda değişik parçaların bir araya getirilmesiyle ortaya çıkarılan şey olarak tanımlanmaktadır.

‘Bricoleur’ orijinal olarak, diğer çeşitli projelerden kalan malzemelerle yaratıcı bir şekilde çalışan ve yeni bir şey yaratmak için ‘elindeki araçları’ kullanan zanaatkârları tanımlayan Fransızca ifadeden gelir (Fitzpatrick, 2017, s.62).

Tahsin Yücel’in dilimizde tam bir karşılığını bulamadığını belirterek ‘yaptakçılık’ olarak çevirdiği bricoleur terimini Lévi-Strauss bir etkinlik biçimi olarak nitelendirmiştir. Ona göre;

Yaptakçı, birbirinden farklı pek çok işi gerçekleştirebilir; ama, mühendisten farklı olarak, bunların her birini tasarısına göre düşünülüp sağlanmış ham madde ve aletlerin elde edilmesine bağlamaz: amaç evreni kapalıdır, oyununun kuralı da yapacağını “elde bulunanlarla” yani her an sınırlı sayıda, üstelik ayrışık araç ve gereçlerle yapmaya çalışmaktır, çünkü elindeki bütünün bileşimi ne o dakikanın tasarısıyla bağlantılıdır, ne de herhangi bir özel tasarıyla; stoku yenilemek ve zenginleştirmek, ya da onu daha önceki yapma ve bozmaların kalıntılarıyla sürdürme yolunda çıkmış fırsatların rastlantısal sonucudur (Lévi-Strauss, 2022, s.45).

Yanı sıra, endüstri sonrası dönemde yaşanan terörizm, nükleer yayılmadan kent ve banliyö hayatına kadar geniş bir yelpazede çalışan,

İngiliz sanatçı Bill Woodrow, terk edilmiş yerel nesneleri dönüştürmek için ironik ve şaşırtıcı yollarla penseler ve teneke uçları kullanır. İnsan varlığının olmadığı, olayları kontrol etmek için yetersiz kaldığımızı öngören çağdaş dünyayı mikroskobik bir görünümde sunar (Uçku, 2018, s.83).

BÖLÜM 3: 2000 SONRASI ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA DEĞİŞEN YÜZEY ALGISININ NESNE VE MEKÂN İLİŞKİSİ

Bu bölümde; bünyelerine kattıkları çeşitli nesneler aracılığıyla mekânla doğrudan bağ kuran ve onunla bir bütün olan günümüz üretim pratiklerine odaklanılmıştır. Sanat eseri, nesne ve mekân arasındaki problematiği irdelediğimiz bu tarz üretimlerde; her bir çalışmanın kendine özgü bir biçimde ve kendi anlam dinamiği bağlamında nesneye ve mekâna eklenildiğini gözlemledik. Yanı sıra, bu yöndeki üretimlerin resim ve heykel aralığında dolaşan, girift, melez ve sınırsız bir yapılanmaya sahip olduklarını gördük.

3.1. Anselm Kiefer’ de Yığın ve Mekân İlişkisi

Almanya’nın Donaueschingen kentinde doğan ve 1970-1972 yılları arasında Joseph Beuys’un öğrencisi olan Anselm Kiefer’in (1945) üretimlerinde doğduğu toprakların ve savaştan arda kalanların izlerini görmek mümkündür. Yıkıntı, iz, hafıza, hatırlamak ve kimlik; bu kavramlar belki de Kiefer’in sanatını anlamamızda ve anlamlandırmamızda anahtar kelimeler olabilir. Hem gerçek hem de mecaz anlamı ile yıkıntı “yıkılma, yıkım, mahvolma, yıkılan bir şeyin parçaları, kalıntıları, enkaz” (Yıkıntı, 2011) kelimelerini imler. Hafıza ise “saklamak, muhafaza etmek, ezberlemek” anlamlarına gelen Arapça *hıfz* kökünden türemiş bir kelimedir. Çalışmalarında “Almanya’nın yakın tarihine yönelik imgelerin yanı sıra uzak geçmişe yönelik mitolojik” (Antmen, 2010, s.266) unsurları işleyen sanatçı “kurşun, metal, alüminyum levha, beton, alçı, saman yığınları, bez parçaları, ağaç kökleri, yanık kitaplar gibi yıkımı temsil eden veya edebilecek olan her türlü nesneyi tuval yüzeyi ile” (Sucuoğlu Doğan ve Yavuz Azeri, 2021, s.177) buluşturmuştur. Eleanor Heartney’e göre;

Sanatçının resimlerinde genellikle baskın olan mimari yapılardır (fabrika binaları, su götürmez biçimde toplama kamplarındaki fırınları anıştıran tuğla bacalar, piramitler ve yeraltı odaları). Ya da, kavruk topraklara, terk edilmiş tren güzergahlarına (yine Holokost’a yapılan bir gönderme) ya da harabeye dönmüş tarlalara odaklanarak bir felaketin sonrasını gösterirler bize. *Zim Zum* (1990) adlı çalışmasının başlığı, Yahudi bir mistik teoloji olan Kabbala’dan gelir ve burada

kastedilen, hem dünyanın yaratılmasını hem de kötülüğün gelmesini sağlayan Tanrı'nın soluğudur. Boya, toz ve küle kaplı eğri büğrü, buruşmuş, delik deşik tabakalardan oluşan kavruk bir manzara, insanlığın güce sarılma arzusunun yıkıcı sonuçlarına işarettir (Heartney, 2008, s.371).

Onun “savaştan sonra yanıp kavrulmuş toprağı tasvir ettiği resimleri yirminci yüzyıl sanatının en etkili görüntülerinden bazılarını içerir. Kiefer bütün Alman kültürünün alev alev yandığını gösterir” (Hicks, 2015, s.180). İngiliz sanat eleştirmeni Waldemar Januszczak (1954) sanatçının tekniğini ve bunun izleyicideki etkisini şöyle aktarır:

Kiefer'in en sık tekrarlayan imgesi olan büyük kavruk toprak parçaları, harap olmuş çorak alanlar gibi görünür: şeytanların üzerinde dans ettiği, panzerlerin üzerinden geçtiği, havanın işkence ettiği ve sonra duvara çivilenen toprak parçaları.

Boyanmış olduğu kadar sabanla sürülmüş gibi de görünürler. Pek çok karık samanla doludur. Bazıları kaynak şalümosuyla gözle görülür biçimde karartılmıştır. Diğerlerine bir şeyler takılmıştır: eski tarla ekipmanı parçaları, kurşun tabakaları, yakılmış çit kazıkları, gizemli sayılar (Januszczak, 1988; Aktaran: Barrett, 2014, s.94).



Görsel 36. Anselm Kiefer, Zim Zum, 1990, Akrilik, emülsiyon, pastel boya, gomalak, küller, kurşun üzerine tuval, 380.3 x 560.1 cm, Ulusal Sanat Galerisi, Washington DC, ABD (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.71599.html> erişim tarihi: 20.11.2022)

Kiefer'in büyük resimleri Lynton'a göreyse;

çağdaşlarının çığırkan renklerine göre siyah ve kahverengi resimlerdir. Bu resimler ölümden ve yanmaktan şiirsel bir dille söz ederek bizi düşünmeye yöneltirler. Bu resimler de umut da vardır. Çünkü şiirin kendisi yaşayan yaratıcılık olarak gösterilmiştir; son yapıtlarında ise kötülüğün iyiliği de gerektirdiği yolunda birtakım ipuçlarına rastlanmaktadır (Lynton, 2009, s.346).

Toplumsal bir olgu olarak işlev gören hafızayı zihinsel bir süzgeçten geçirerek sanat alımlayıcısına aktaran sanatçı, bu yolla toplumsal ve tarihsel belleğin oluşumuna katkıda bulunmaktadır (Kılıç, 2019, s.46). Kömürleşmiş ve küllenmiş izlenimi veren boya katmanlarının oluşturduğu devasa yığınlara eriyik hale getirilmiş kurşunu dökerek savaşın ve yaşanan katliamın korkunçluğunu her seferinde yeniden gözler önüne seren (Şahiner, 2008, s.95) Kiefer adeta onu tekrar yaşayarak bir anlamda karanlıkta kalan geçmişle yüzleşmiştir.

Önceden bir şekilde haberdar olduğumuz bir olay hakkında bildiklerimizi güçlendirmek ya da çürütmek fakat aynı zamanda tamamlamak adına da tanıklıklara başvururuz, oysa bu esnada birçok durum bizim için karanlıkta kalır Oysaki her zaman başvurabileceğimiz ilk tanık, kendimizizdir. Bir kişi, ‘gözlerime inanamıyorum’ dediğinde, kendisinde iki varlık olduğunu hisseder: bunların biri, duyarlı varlıktır; gerçekte görmemiş fakat belki eskiden görmüş ve belki de diğerlerinin tanıklıklarına dayanarak bir fikir oluşturmuş benin önünde, ne gördüğü hakkında ifade vermeye gelen bir tanık gibidir. Şu halde bu tanık, önceden bulunduğumuz bir kente döndüğümüzde algıladığımız, birçok parçası unutulmuş olan bir tabloyu yeniden şekillendirmemize yardımcı olur. Bugün gördüğümüz şey eski hatıralarımızdan oluşan çerçevede yerini aldığına, buna karşılık bu hatıralar da güncel algılarımızın bütününe uyum sağlar. Her şey çok sayıda tanıklıkla yüzleşiyormuşçasına gerçekleşir (Halbwachs, 2018, s.9).

Emre Zeytinoğlu *Sanatın Karanlığı*’nda karanlıktan şöyle bahseder:

“Karanlık”tan söz etmek, bize çok zaman olumsuz bir ortamla karşı karşıya olduğumuzu hissettirir. “Karanlık-kötü güçler” devreye girmiş ve yaşamımızı altüst etmiştir; onlar yüzünden her “iyi şey” yerini “kötülüğün tahakkümü”ne bırakmıştır. Çünkü “karanlık”, bir “bilinmeyen”, “göz ardı edilen” ya da henüz “anlaşılamayan”dır. Dolayısıyla yolumuzu aydınlatan, o yolda güvenle

ilerlememizi sağlayan bilgilerimiz geçerliliğini yitirmiş, en azından zayıflamıştır. Bu yüzden de “karanlık” elbette tedirgin edicidir (Zeytinoğlu, 2020, s.12).

Yazısının devamında ise karanlık üzerine şöyle bir önermede bulunur:

Oysa şöyle de düşünülebilir: “Karanlık”, asla bilemeyeceğimiz, onun içinden gelecek bir etkiye karşı hep hazırlıksız yakalanacağımız bir şey değil, merakla içine dalıp orada neler olduğuna bakmayı deneyeceğimiz ve böylece mevcut bilgilerimize yenilerini ekleyeceğimiz ya da hiç olmazsa bir düşünce perspektifi bulabileceğimiz derinlikli bir yerdir (Zeytinoğlu, 2020, s.12).



Görsel 37. Anselm Kiefer, İnançla Desteklenmeyen, Kayıp Olanlar Tarafından Dokunulmuş Davulların Hayata Dönmesi, 2004, Yağ, emülsiyon, kanvas üzerine beton merdiven ile akrilik ve kum 420 x 780 x 100 cm, Yeni Güney Galler Sanat Galerisi, Avustralya (https://www.artgallery.nsw.gov.au/media/collection_images/5/59.2006.a-e%23%23S.jpg erişim tarihi: 04.09.2022)

Kiefer, Alman Yeni Dışavurumculuğu’nun (Neo-Expressionism) öncü figürlerinden olup, yaşadığı geçmişin izlerini silmeye ya da ona doğrudan saldırmaya çalışmamış aksine onu yeniden deneyimleyerek daha iyi anlamak ve kendi düşünceleri ile yeniden şekillendirmek istemiştir (Şahiner, 2008, s.93). Böylesi bir tutumun altında yatan düşünce ise yıllar sonra sarf ettiği şu sözlerden rahatlıkla anlaşılabilir: “Almanlar (geçmişi) unutmak ve yeni şeylere başlamak istiyorlar, ama sadece geçmişin içine giderek geleceğe gidebilirsin” (Needham, 2011). Alman edebiyat eleştirmeni ve düşünür Walter Benjamin (1892-1940) *Tarih Kavramı Üzerine* notlarında geçmiş üzerine olan düşüncelerini “Geçmişin gerçek imgesi uçucudur. Geçmiş ancak, bir daha

görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir” (Benjamin, 2021, s.45) şeklinde iletir ve İsviçreli yazar Gottfried Keller’e (1819-1890) ait olan şu cümleye yer verir; “Hakikat bizden kaçamaz” (Benjamin, 2021, s.45). Geçmişinden ve kendi gerçeğinden kaçmayan “Benim özgeçmişim, Almanya’nın özgeçmişidir” diyen Kiefer’in manzara betimlemeleri kolektif hafızada kayıtlı duran “üstü kapatılmaya çalışılan tüm kayıpların ve acıların tekrardan beden bulmuş hâlleridir. Bu resimler, Alman halkının yaşamış olduğu kayıpların ve bunların üstünü örtmenin bir çözüm olamayacağı hissini taşırlar” (Kolay, 2021, s.51). Bununla birlikte sanatçının çalışmaları yas tutma ve bir tür iyileşme biçimleridir aynı zamanda. Kiefer bu iyileşmeyi geçmiş ile şimdi arasında bağ kurarak, Benjamin’in deyişiyle “geçmiş kuşaklarla bizimkisi arasında gizli bir anlaşma” (Aktaran: Doğan Özcan, 2021, s.55) yaparak gerçekleştirir. Ahmet Oktay (1933-2016) *Entelektüel Tereddüt* adlı kitabında, Alman- Amerikan filozof Herbert Marcuse’un (1898-1979) anımsama eylemi ile toplumsal olanca bastırılan öğelerin geri getirildiğine vurgu yaptığına değinir (Oktay, 2003, s.59). Marcuse için; “Yeniden ortaya çıkarılan geçmiş, bugünün tabulaştırdığı dönüm noktalarını ortaya koyar. Üstelik belleğin tazelenmesi, hayalin (fantezinin) idrak içeriğinin de tazelenmesine yol açar” (Marcuse, 1968; Aktaran: Oktay, 2003, s.59).



Görsel 38. Anselm Kiefer, *Wurzel Jesse*, 2007, Pano üzerine karışık teknik, 285 x 110 cm, fotoğraf: Douglas M. Parker stüdyosu (<https://gagosian.com/exhibitions/2008/anselm-kiefer/> erişim tarihi: 12.12.2022)

Kiefer'in zamanında İtalya, İsrail, Hollanda, İsviçre, Mısır ve Fransa gibi ülkelere giderek çalışmalarının alt yapısını oluşturan konular üzerine gözlemlerde bulunduğu ve bu kapsamda canlı yeryüzü resimleri (Erdlebenbilder) olarak adlandırılan büyük boyutlu yapıtlar ürettiği bildirilmektedir. Bununla birlikte sanatçının üretim sürecine dâhil ettiği gerçek nesneler ve bu nesneler aracılığıyla mekân ile kurduğu bağ tez kapsamında özellikle irdelenmek istenen konudur. Sürece eklemlenen ve yüzey ile adeta bütünlük oluşturan bu nesnelerin yapıt için büyük önem taşıdığı ve sanatçının bu nesneleri çalışmanın içeriğine, kendi renk ve malzeme paletine uygun olacak şekilde seçtiği görülmektedir. Bu noktada sanatçının irdelenen çalışmalarından üç tanesinde (bkz. Görsel 37, Görsel 39 ve Görsel 40) merdiven formunun olması merdiven çıkma, tırmanma, yükselme, gökyüzü ve göğe çıkma gibi ruhani çağrışımlar içermektedir.

Bazı resimlerde geniş yeryüzünü dağ gökyüzüyle bağlayan öğeler bulunmaktadır; bu bazen gerçekçi bir gökkuşağı bazen sürreal bir kurguyla konumlandırılmış dev bir transparan palet ya da sonsuz bir merdiven ya da kesik bir baştır (Koç, 2015, s.43).



Görsel 39. Anselm Kiefer, Am Anfang, 2008, Yağ, emülsiyon, kurşun ve kanvas üzerine fotoğrafik kâğıt, Grothe Koleksiyonu, Serlachius Müzesi, Finlandiya (<https://serlachius.fi/en/exhibition/anselm-kiefer/> erişim tarihi: 06.12.2022)

Cebrail Ötgün’e göre ise;

Sanatçının resimlerinin çoğu, insanı ezen, saman, talaş ve boyadan oluşan oldukça kalın bir harçla yapılmış büyük boyutlu işlerdir. Kolajla başlayan farklı malzemenin kullanılış serüveni, daha sonra hazır malzemeye, hazır malzemedan dönüştürülebilir, yoğrulabilir, üçboyutlu ve rölyef yüzey oluşturulmalarıyla malzemenin (nesnenin) bağlamlarına gönderme yapan kavramsal bir boyuta varan bir süreçtir (Ötgün, 2008, s.99).

Donald Kuspit (1935) 2002 senesinde Kiefer’in yeni çalışmalarını ilk kez gördüğünde hissettiği şeyin gri renginin baskınlığı olduğunu aktarmıştır. Gerçekten de Kiefer’de gri, mekânın uzamına eklemlenerek her yeri kaplayan ve görünür hale gelmeden görünmezlik içinde kaybolan bir muğlaklıkta salınır.

...Kiefer’in grisi, fırsat kollayan, tarafsız tonsuzluğu ile-maneviyat çöküntüye uğramış, içi boşalmış, kısırlaşmış; yücelik gizil duygunun boşunallığını göstererek ters-yüz edilmiş; boşluğa estetik olarak yüceltilmesi nedeniyle metafizik statü ve değer biçilmiş-aşılmazlık, telafisi olmayan bir kayıp duygusu, tükenmişlik, yokluk ve nihayetinde durgunluk hissi verir (Kuspit, 2017, 4.paragraf).

Kiefer’in kaba sıva yüzeyi -ister boya, ister başka bir malzemedan olsun-oyulmuş, “Gotik” bir görünüme sahiptir (Boya, bazı yerlerde Almanya’nın kırılğanlığının yanı sıra zamanın etkisine de işaret edecek biçimde çatlamıştır; böylece formsuz gri, zamansız sonsuzluk hissini baltalayarak çağrışım yapar)-grinin kasvetli büyüünü bozmak için hiçbir şey yapmaz. Düzensiz yüzey, durgunluk ve düzgünlük için aşırı bir çaba sergiler gibi görünür; ancak griyi bertaraf etmenin ve Kiefer’in kozmos-benzeri mezarına hayat vermenin bir yolu yoktur (Kuspit, 2017, 5.paragraf).



Görsel 40. Anselm Kiefer, Shevirath Ha Kelim, 2009, Pişmiş toprak, akrilik, kanvas üzerine yağ ve gomalak, 330 x 760 x 1300 cm, Kiefer Pavyonu, PLANTA, Sorigue Vakfı, Lleida, İspanya (<https://www.fundaciosorigue.com/en/the-collection/?author=kiefer>, erişim tarihi: 06.12.2022)

Görsel 41. Anselm Kiefer, Shevirath Ha Kelim, Yandan Görünüm (<https://barbarapicci.com/2019/01/04/fotogallery-21/anselm-kiefer/> erişim tarihi: 09.02.2023)

Çalışmalarının sürekli değişim ve dönüşüm içerisindeki eylemler olduğunu belirten sanatçının bu noktada kendisinin de resim yüzeyine çeşitli malzemelerle müdahale eden ve onunla adeta savaşıyor bir eylemci olduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 42. Anselm Kiefer, Dat Rosa Miel Apibus, 2010-2011, Yağ, akrilik, pişmiş toprak, tuz, tuval üzerine kurşun ve reçine, 330 x 1710 cm, White Cube Galeri, Londra, İngiltere (<https://www.tribune.com/wp-content/uploads/2012/02/Anselm-Kiefer-Dat-rosa-miel-apibus-2010-11-a4.jpg> erişim tarihi: 06.12.2022)

3.2. Ian Kiaer' da Kırılğanlılığın Hacmi

İngiliz sanatçı Ian Kiaer (1971) kırılğan ya da hassas olarak nitelendirilebilecek tarzda ürettiği büyük boyutlu yerleştirmeleri ile dikkat çeker. Ruskin Sanat Okulu'nda Güzel Sanatlar Profesörü ve Lisans Eğitimi Direktörü olan Kiaer aynı zamanda Oxford Üniversitesi'ne bağlı Brasenose Koleji (1509) üyesidir. 2000 yılında Kraliyet Sanat Koleji'nden mezun olmuş, 2007'de Hou Hanru'nun

(1963) küratörlüğünde düzenlenen 10. Uluslararası İstanbul Bienali’nde yer almıştır. Sanatçı yapıtlarında “mimari modelleri, dokunulmamış veya çok az değişikliğe uğratılmış “bulunmuş” nesneleri ve iki boyutlu çalışmaları gruplandırarak, parçalara ayrılmış anlatılar” (İKSV Bienal rehber kitabı, 2007, s.112) yaratmaktadır.



Görsel 43. Antrepo No.3 Binası, İstanbul
(<https://v3.arkitera.com/eventfile.php?action=displayEventFile&ID=107&year=&aID=2242&o=2239>
erişim tarihi: 23.01.2023)

Bienal mekânlarından Antrepo No.3’te (bkz. Görsel 43) “Analı, Sonsuz Ev Projesi: Basamaklar ve Sonsuz Ev Projesi: Esenyurt” (bkz. Görsel 44 ve Görsel 46) adlı yerleştirmeleri sergilenen Kiaer bu kapsamda İstanbul’da çeşitli gözlemlerde bulunmuştur. Gözlemlerine bienal kataloğunda yer verilen sanatçının doğallığını ve samimiyetini şu sözlerinden anlamak mümkündür:

Havaalanından alınan resimli mizah dergilerinde yerel güldürüler ve kısa hikâyeler. Sayfa düzenine oturtulmuş karelerde İstanbul bar ve otobüslerinden tanıdık motifler ve kahramanların başlarına gelen talihsizlikler sıralanıyor... İstanbul’da basamaklar kendi karmaşıklıklarını geliştirmiş. Bazıları dimdik tırmanıp zor dolambaçlar oluştururken, sadece yukarı doğru ilerlemekle kalmıyor, alternatif rotaları davet eden motiflere bölünüyorlar... Esenyurt isimli uydu kente yapılan kısa bir gezi: Karmaşık bir toplumsal ilişkiler ağını oluşturabilecek esnekliğe sahip olmak namına katı modernist planlama fikirlerine direnen bir yerleşim alanı. Bir şeyler toplayıp biriktirmek, gazeteler, ambalaj kâğıtları, bir plastik tabure, şeker kâğıtları, maddi şeyler. Kediler çoğunlukla sıhhatli görünmüyor; kürklerindeki şehir kiri ve bitler okşama hevesi bırakmıyor.

Bazıları rakipleriyle yaptıkları dövüşlerin izlerini, şiddet potansiyelinin küçük işaretlerini taşıyorlar (İKSV Bienal, 2007, s.338).

Yanı sıra, bağımsız küratör ve eleştirmen Hanru'nun çağdaş dünya'ya, İstanbul ve Antrepo No.3'e dair görüşlerine katalogda şu şekilde yer verilmiştir:

Çağdaş dünya ekonominin küreselleşmesi ve jeopolitik çatışmalar tarafından sürekli olarak yeniden tanımlanıyor. Uluslararası ticaret, sınır geçişleri, göç, küresel iletişim ve yeni teknolojiler hayatımızın neredeyse her boyutunu dönüştürüyor. Aynı zamanda her birey, kültürel hafızanın ve kimliğin yapıbozumuyla ve bu radikal dönüşümlerin ortaya çıkardığı değerlerle başa çıkma mücadelesi veriyor. Avrupa ile Asya arasında konumlanmış, hem Batı hem Doğu'dan farklı kültürel, dini ve siyasi etkileri uzlaştırma konusunda uzun ve zengin bir tarihe sahip ve sonsuzca genişleyen İstanbul gibi bir metropolis, bu hareketliliği mükemmel bir şekilde somutlaştırıyor. Burası 'arada'nın, melezliğin ve nihai olarak çokluğun şehri. Burası bir "Entre-Polis."

Antrepo mekânı, dünyanın en hareketli mal ticareti ve insanlar arası temas noktalarından biri olan İstanbul limanının bir parçası. Coğrafi konumu son derece önemli: Jeopolitik hâkimiyetin en önemli alanının ortasında, hem Boğaz'a hem de Haliç'e bakıyor. İstanbul'un, yarımkürenin her iki yönüne de bakan kapısı.

Antrepo No.3'ü 10. Uluslararası İstanbul Bienali'nin mekânı olarak kullanmak, kaçınılmaz bir biçimde kentsel/jeopolitik konumuyla ve bu konumun anlamıyla da ilgilenmek demek. Antrepo yoğunlaştırılmış bir "Entre-Polis". Sanatçıların, her zaman arada ve hareketli olan bugünün metropol hayatını araştırmaları, bu hayatla deney yapmaları için bir mekân. Gerçek bir şehir gibi işlemesi ve İstanbul'un labirentimsi yapısını yansıtmaları için Antrepo mekânı bir kentsel labirent olarak tasarlandı (İKSV Bienal, 2007, s.282).



Görsel 44. Ian Kiaer, Analı, 2007, Enstalasyon, çeşitli boyutlar; alüminyum, plastik, kâğıt ve karikatür bandı (http://10b.iksv.org/galeri.asp?sid=49&foto_id=1 erişim tarihi: 22.01.2023)

Görsel 45. Ian Kiaer, Analı, Detay, 2007 (10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu'ndan alınmıştır, erişim tarihi: 23.01.2023)

Kiaer'in üretim pratiğinde genel olarak üçlü kurgu anlayışının hâkim olduğu görülür. Yüzey, nesne ve mekân ilişkisinin irdelendiği yapıtlarda nesneler yer yer büyük boyutlu, şişirilebilir ve kırılğan, yer yer ise minyatür boyutta ve karmaşık yapıdadır. Bununla birlikte, monokrom renk anlayışı ile yüzeyde ve nesnelerde ortak bir dil yakalayan sanatçı yapıtlarında ağırlık ve hafiflik hissini bir arada barındırır. Ele aldığı çöp kovası ve masa gibi günlük hayattan kesitler sunan nesneler ve balon imgesini çağrıştıran şişirerek hacimlendirdiği plastik madde üzerinden günümüze, gelip geçiciliğe ve tüketime dair bir okuma yapmak mümkündür.



Görsel 46. Ian Kiaer, Sonsuz Ev Projesi: Esenyurt, 2007, Enstalasyon, çeşitli boyutlar; köpük, plastik, folyo, asetat, mukavva ve kâğıt (Alison Jacques Galerisi'nin izni ile arşivinden alınmıştır, erişim tarihi: 23.01.2023)

Sonsuz Ev: Konut için Düşünceler başlıklı doktora tezi yazan Kiaer'in çalışmasında düşünce modeli olarak ev sorununu araştırdığı özellikle Curzio Maleperte'nin Casa Malapertesi'ne, Ludwig Wittgenstein'in Kundmangasse'sine, Konstantin Melnikov'un Silindirik Ev Stüdyosu'na ve Frederick Kiesler'in inşa edilmemiş 'Sonsuz Ev' (bkz. Görsel 50) kavramına baktığı belirtilir.



Görsel 47. Ian Kiaer, Sonsuz Ev Projesi: Esenyurt, Detay, 2007

(http://10b.iksv.org/galeri.asp?sid=49&foto_id=2 erişim tarihi: 22.01.2023)

Görsel 48. Ian Kiaer, Sonsuz Ev Projesi: Esenyurt, Detay, 2007 (Alison Jacques Galerisi'nin izni ile arşivinden alınmıştır, erişim tarihi: 23.01.2023)

Sanatsal pratiğinin ütöpik ve deneysel bir yaklaşımla yönlendirildiği aktarılan Kiaer'in 2005-2014 yılları arasında üzerinde çalıştığı ve çeşitli biçimlerde sunduğu *Endnote*, *Tooth* (*Sonnot*, *Diş*) projesi dikkat çeker (bkz. Görsel 49 ve Görsel 52). Bu bağlamda, Şehir plancısı Moshe Safdie ve Romanya'lı ütöpik mimar ve sahne tasarımcısı Frederick John Kiesler'in (1890-1965) kavramlarından, özellikle "korelasyon" teorisinden ve 1940'ların sonundan itibaren hiç tamamlanmamış bir insan dişi şeklindeki *Tooth House* (*Diş Evi*) projesinden ilham aldığı belirtilir ("Fondation Galeries Lafayette", t.y., 1.paragraf). Diş Evi Kiesler'in yayınlanmamış *Sihirli Mimari: Kökenleri ve Geleceği* adlı kitap projesindeki kurgusal bir yapıyı ifade etmektedir ("Heidelberger Kunsverein", t.y., 1.paragraf).

Kiesler'in Diş evi, 1940'ların sonlarında, çevresine entegre edilmiş, bir dişe modellenmiş bir konut için tasarlanmış bir plandı - vücudun iki kez büyüyen ve ilkel geçmişimizin sürekli bir hatırlatıcısı olan kısmı ("The Henry Moore Foundation", 2014, 2.paragraf).

Kiesler’in 1939 yılının Eylül’ünde yazdığı *On Correalism and Biotechnique* (*Korealizm ve Biyoteknik Üzerine*) adlı metninde, sonsuz ev hakkındaki düşüncelerini yeniden ve bu sefer daha bilimsel bir yaklaşım ile dile getirdiği bildirilir (von Graevenitz, 2014, 7.paragraf). Çalışmasında insanı “beşeri, doğal ve teknolojik çevre” olarak birbirleriyle kısmen örtüşen üç dairenin kesişme alanı olarak gösterdiği bir şema (bkz. Görsel 51) yer alan Kiesler korelasyon ve korealizm hakkında şöyle yazmıştır:

Birbirlerini etkileyen güçlerin etkileşimine CO-REALITY, aralarındaki ilişkilerin yasalarını inceleyen bilime ise CORREALISM adını veriyorum. ‘Correalism’ terimi, insanın doğal ve teknolojik çevresiyle süregelen etkileşiminin dinamiğini ifade ediyor (Kiesler’den aktaran: von Graevenitz, 2014, 7.paragraf).



Görsel 49. Ian Kiaer, Sonnot, dış, 2017, Değişebilen ölçülerde, Her panel: 124 x 183 cm, şişirilebilen: 400 x 200 x 180 cm, Paris Modern Sanat Müzesi izniyle, Alison Jacques Sanat Galerisi, Londra, Birleşik Krallık (<https://alisonjacques.com/artists/ian-kiaer> erişim tarihi: 14.01.2023)

Teresa Stoppani’ye göre;

Ian Kiaer’in enstalasyonları yapılar veya parçaları veya modelleri gibi görünmüyor. Parçalanmış nesneleri kullanarak ve onları yeni bir ilişkisellik rejimine yeniden dahil ederek, onları tanımlanmış bir nesne olarak yeniden birleştirmek yerine onlarla ‘model’ oluşturur. Modelleri başka amaca uygun hale getirilmiş molozlarla yapılmış ‘modellemeler’dir; eksiklikleri, ilişkiyel nesneler olarak potansiyellerini pekiştirir. Hafızasını yitirmiş ancak hala onun izlerini

sanat eserinin bunları temsil etmesini talep etmek aslında mantıksızdır. [...]
Salınım uzayını talep etmeyi tercih ederim (Kiaer'den Aktaran: Stoppani, 2018,
s.105).



Görsel 54. Ian Kiaer, Sonnot, panoramik (pembe), 2018, Enstalasyon: Akrilik, kalem, keten üzerine asetat, plastik, mukavva, Değişebilen ölçüler (Resim / görüntü 200 x 150 cm), Barbara Wien Sanat Galerisi, Berlin, Almanya (<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/70325/Ian-Kiaer-Endnote-panoramical-pink> erişim tarihi: 14.01.2023)

Alison Jacques tarafından 2004 yılında Londra'da kurulan ve Kiaer'in de temsil edildiği Alison Jacques Çağdaş Sanat Galerisi'nin web sayfasında Kiaer üzerine şöyle bir paragrafa yer verilmiştir:

Ian Kiaer'in (d.1971, Londra, Birleşik Krallık) çalışmaları resim, heykel, mimari, edebiyat ve teori tarihlerine borçludur, ancak asıl ilgi alanı yeniden tasarlamadır: israf edilmiş anlamın, kurtarılması ve yeniden oluşturulması. Sanatçı, yirmi yılı aşkın süredir, kayıp fikirlerin gizli miraslarını, fiziksel nesnelerin muhafaza ettiği hatıraları ve maddi şeyler arasındaki çoğu zaman görünmeyen ilişkileri keşfetmek için buluntu nesneler kullandı. Çalışma sessiz, önermesel ve Kiaer'in şişirilebilir heykelleri söz konusu olduğunda geçici olarak sunulabilirken, sanat eserlerinin hem olumsal hem de parçalı bilgileri nasıl içerdiğine ve ilettiğine dair uzun süredir devam eden bir araştırmanın sonucudur. Eleştirmen Jonathan Griffin'in yazdığı gibi 'Formel ve felsefi olarak, O şeylerin bir arada durma,

birbirinden ayrılma veya birbirinden onarılamaz şekilde uzaklaşma eğilimini test ediyor. Vardığı sonuç, çoğunlukla ikincisidir.’ (Alison Jacques, t.y., 1.paragraf).

3.3. Alejandro Almanza Pereda’ da Resim ve Duvar İç İçeliği

Meksika asıllı Alejandro Almanza Pereda (1977) New York ve Meksika hattı üzerinde çalışan bir sanatçı. Bu hareketliliğini işlerine de yansıtan Pereda’nın farklı mecralarda olmakla beraber ağırlıklı olarak heykel çalıştığı görülür. El Paso Teksas Üniversitesi’nin Heykel Bölümü’nden 2005 senesinde mezun olmuş, ardından New York Hunter College’de yüksek lisans eğitimi almıştır. Çalışmalarında genellikle ikinci el eşyalar kullanan sanatçı, 2010 yılından beri ürettiği ve doğa-insan ilişkisi üzerinden özel ve kamusal alan arasındaki gerilime (Tataryan, 2017, 1.paragraf) dikkat çektiği *Boşluk Korkusu (Horror Vacui)* serisi ile tanınır. 2017 yılında ‘İyi Bir Komşu’ temalı 15. İstanbul Bienali kapsamında Pera Müzesi’nde sergilenen *Boşluk Korkusu* aynı zamanda sanatçının klasik sanat anlayışını irdeleyerek, İstanbul’daki ikinci el dükkânlardan bulup derlediği anonim eski manzara tablolarının betona batırılması ile oluşturulmuş doğa tasvirlerini içerir (bkz. Görsel 55 ve Görsel 56).



Görsel 55. Alejandro Almanza Pereda, Boşluk Korkusu (Göl Sahnesi), 2017, Tuval üzerine yağlıboya, beton ve çerçeve, 126 x 111 x 21 cm, Pera Müzesi Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye (<https://www.peramuseum.org/blog/horror-vacui-alejandro-almanza-pereda/1308> erişim tarihi: 18.10.2022)

Seri ilk bakışta sade ve romantik üsluptaki doğa manzaralarının onlara ters orantılı bir şekilde gösterişli ve pahalı olduğu düşünülebilecek, arabesk de bir söylem barındıran kalın çerçeveler içerisinde sergilenmesiyle dikkat çeker. Ardından

sanatçının onları bilinçli bir hareketle betona batırması ve o şekilde duvarda konumlandırması izleyicide büyük bir şaşkınlık duygusunu da beraberinde getirmiştir.

Pereda'nın yapıtı aynı zamanda tarihin üzerinin örtülmesine, değerlerin bir dönemden diğerine aktarılışına ve bir zamanlar tutku uyandıran elle yapılmış resimden bugün büyük maliyetlerle çağdaş, minimal iç mekân “tasarım”larında kullanılan betona kadar –oysa bir zamanlar ucuz olması ve inşaatta sağladığı kolaylık nedeniyle tercih ediliyordu– beğenilerdeki değişimlere işaret ediyor (İKSV Bienal, 2017, s.134).

Üretimlerinde evlerimizin duvarlarında asılı olan ve bir anlamda yüksek kültüre işaret eden klasik resimlerin dolaşıma sokularak yerleşik beğeni algısının kırılmaya çalışıldığı gözlemlenir. Bienal kapsamında yaptığı açıklamada tabloları betonla kaplama fikrinin nasıl ortaya çıktığını paylaşan Pereda'nın çalışmalarında gezip gördüğü geleneksel müzelerdeki devasa tablolar ve çerçeveleri etkili olmuştur. Tabloların, çerçevelerinin heykeli andıran heybetli yapısıyla daha çok heykele benzediğini düşünen sanatçı böylelikle resmin duvara ne kadar bağlı olduğunu gözlemlemiş ve duvarı da resme dâhil etmenin yollarını aramıştır (Erdoğan ve Coşkun, 2018, s. 220). Tabloların konumlandıkları duvar ile kurdukları bu güçlü bağa bakarken aynı zamanda insanların da binalarına, yaşadıkları evlerin duvarlarına ne kadar da bağlı olduklarını gören Pereda akabinde bu bağlılık ve bağımlılık hallerini sorgulamaya başlamıştır. Bu sorgulamanın onu romantik üslupta resmedilen manzara resimlerinin oturma odalarının duvarlarına taşınarak bir anlamda izole edilerek melankolik bir hale dönüştüğü doğa resimlerine, böylelikle de kalabalıktan uzaklaşan insanın kendine oluşturduğu yalnız ve güvenli alanlara, sığınaklarına götürdüğü bildirilir (Erdoğan ve Coşkun, 2018, s. 220). Duvarlara bağlanan ve ötesine açılan birer kapı izlenimi veren Pereda'nın yapıtlarını Latour'un şu sözleriyle de okumak mümkündür;

Duvar hoş bir icattır, fakat üzerinde girip çıkmaya olanak tanıyan delikler olmadıkça, meydana getirdiği mekân ancak bir mozole ya da mezar olabilir (Latour, 1992; Aktaran: Çelikel, 2015, s.100).



Görsel 56. Alejandro Almanza Pereda, Boşluk Korkusu (İlkbahar Sahnesi#2), 2017, Tuval üzerine yağlıboya, beton ve çerçeve, 99 x 42 x 22 cm, Pera Müzesi Koleksiyonu, İstanbul, Türkiye (<https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/15-istanbul-bienali/214> erişim tarihi: 18.10.2022)

Unlimited'ta yayınlanan röportajında işlerinin yıkıma uğrayan bir nesnede güzellik bulma çabası olarak da okunabileceğini aktaran sanatçı, çalışmalarını agresif, kendisini de izleyiciye kafa tutmaktan hoşlanan bir sanatçı olarak tanımlar (Tataryan, 2017). Seride dikkatimizi çeken en önemli şey ise belki de onların resim mi yoksa heykel mi olarak değerlendirilecekleri sorunsalıdır. Bu noktada serinin, tezin çıkış noktasını bünyesinde barındırması sebebiyle kayda değer bir önem taşıdığını belirtmekte fayda var. Özeskici'ye göre, geleneksel, modern ve postmodern algının birlikteliğini sunan seride,

Resmin çerçeveyle olan bağı duvar ile bütünleştiği anda heykele dönüşebilmektedir. Sanatçı, görüntü ve algının bizleri yanıltabileceğine dikkat çekerek yaşadığımız mekânın tüm detaylarının birbirlerine bağımlı olduğunu ifade etmeye çalışmıştır (Özeskici, 2018, s.117).

Boşluk korkusu anlamına gelen horror-vacui, adını latince kökenli iki kelime olan horror ve vacua/vacuum'dan alır. Horror korku, vacuum ise boşluk demektir.

Ancak doğada tamamen boş bir alan yoktur, “ideal boşluk” da yoktur. Vakum, gaz içeren bir hacimden, havanın ve diğer gazların bir kısmının çıkarıldığı, kısmen boş bir alandır (“gaz” Yunanca “kaos” kelimesinden gelir = sonsuz, boş alan) (Zeybek, 2021, s.30).

Pereda kişisel internet hesabında horror vacui terimi ve seri üzerine şu cümleleri paylaşmıştır:

Horror vacui, Latince'deki “boş alan korkusu” ndan çevrildi, bu terim, bir zamanlar bir sanat eserindeki her boş alanı ayrıntılarla doldurmaya yönelik üslupsal eğilimi tanımlamak için kullanılmıştı. Bu sunumda, eser pastoral ve nazik doğayı fakat sonuçta mimariye ve betona dışarıdan bir sığınak olarak ihtiyaç duyan insanoğlunun barınamayacağı natürmort ve manzara resimlerini kendine mal ediyor.

Sanatçı, çerçevenin belirli heykelsi niteliklerine yanıt olarak, onlara yumuşak ve/veya sert beton tabakalarla müdahale ediyor. Sonuç, görüntüyü karartan ve ayakta tutan mantığı alt üst eden brütalist ve barok bir kompozisyon; duvarda asılı bir çerçeve yerine, duvarın ağırlığının bir parçasını taşıyan tablodur. Bu romantik manzaraları bir yapı malzemesiyle karşılaştıran Horror Vacui serisi, insan yapımının boşluk doldurma süreçlerine dikkat çekiyor. Ayrıca el yapımı dekoratif tablodan çağdaş tasarımda kullanılan “minimalist” betona kadar tarihi unsurların örtbas edilmesini, değerlerin zaman içinde yorumlanmasını ve zevklerdeki değişiklikleri sorguluyor gibi görünüyor (Pereda, 2021).

Çağlar boyu tartışılmış bir konu olan ve tarihi antik döneme uzanan horror vacui sanatta da kullanılan bir kavram olmakla beraber “olabildiğince tüm yüzeyleri boşluk bırakmaksızın süsleme çabasını ve takıntısını anlatır” (“Dergio”, 2022, 1.paragraf). Terim olarak ise ilk kez İtalyan sanat eleştirmeni Mario Praz'in (1896-1982) Viktorya dönemi iç mimarlığından etkilenecek ortaya koyduğu belirtilir. Felsefe ve fizik alanlarında da çalışılmış olan kavrama Aristoteles'in de “*Fizik*” adlı kitabında yer verdiği aktarılır. Sanatçının inşaatlarda insan eli ile gerçekleşen boşluk doldurma eylemlerine dikkat çektiği “Seriye adını veren “horror vacui”–“boş alan korkusu ya da antipatisi”– bir resim düzleminin negatif boşluklarını detaylarla doldurmaya dayalı geleneksel bir görsel tekniktir” (İKSV Bienal, 2017, s.134). Atomcuların “boş alan kalmamalı” fikrini ortaya koyarak orta çağ düşünürlerini ve teologlarını en fazla meşgul ettikleri konu olan horror vacui, boşluğun bir eksiklik ve günah olduğu düşüncesini doğurur (Tunalı, 2021, s.265). Rönesans resmindeki bu doluluk, çok fazla eşya ile doldurulan evler gibi “resim yüzeyinde boş yer bırakmama çabasıyla karşılığını bulur (...) bir figür, desen ya da renklerin yardımıyla tüm sanat uzamını

doldurma tavrıyla ayırt edilebilir” (Taburoğlu’ndan Aktaran: Tunalı, 2021, s.265). Pereda’nın değindiği brütalizm kavramı ise Fransızca bir tabir olan béton brut yani işlenmemiş betondan gelmekte olup “kullanılan doku ve konstrüksiyonu vurgulayarak, herhangi bir örtücü malzemenin kullanılmamış olması, ham haliyle ortaya çıkan akıma denilmektedir” (Dolgun Dağdelen, 2019, 1. Paragraf).



Görsel 57. Alejandro Almanza Pereda, Boşluk Korkusu (Bay Schmitt belirsiz yol), 2017, Beton ve yağlıboya, 101 x 129 x 15 cm (<https://www.seccigallery.com/artist/alejandro-almanza-pereda/> erişim tarihi: 24.01.2023)

Görsel 58. Alejandro Almanza Pereda, Boşluk Korkusu (Bay Schmitt belirsiz yol), Yandan görünüm, 2017, Beton ve yağlıboya (<https://www.seccigallery.com/artist/alejandro-almanza-pereda/> erişim tarihi: 24.01.2023)

Seri aynı zamanda doğa tahribatı üzerine mesajlar da içermekte olup;

Enstalasyonda, insanların coğrafyayı kendi isteklerine göre durmadan ve aşındırarak biçimlendirmelerinin karşısına pastoral bir doğa manzarası konuyor (İKSV Bienal, 2017, s.134).

Fransızca pastoral kökeninden gelen ve edebi alanda sıklıkla kullanılan bir terim olan pastoral, kır yaşantısını ve özellikle çobanların yaşayışlarını konu alan bir edebiyat türüdür. Pastoral şiir ve pastoral duyarlılığın doğrudan mekân ile ilgili olduğu belirtilmekte olup, pastoral edebiyat “(...) *sade, saf, temiz, güzelliklerle dolu, sakin kırsal hayata, çoban ve köylü yaşantılarına yer veren, bunları sevdirmeyi amaçlayan; genel anlamda ise tabiata eğilimi ifade eden (...)*” (Çetin’den Aktaran: Şen, 2018, s.267) bir edebiyat anlayışıdır.

3.4. Victor Leguy' nun Mikro-Tarihleri

Brezilya doğumlu sanatçı Victor Leguy (1979) yaşadığı ülkedeki göçlerin ve yerinden edilmelerin tarihine ve güzergâhlarına odaklandığı mekân ile ilişkideki hibrit üretim pratikleri ile dikkat çeker. Bu bağlamda göçmenlerin torunları ile iletişim kuran Leguy, onlardan göçmenlerin tarihini oluşturabilmesini sağlayacak nesneler, metinler, belgeler ve fotoğraflar toplamıştır. Yanı sıra çalışmalarında kamusal alan, kolektif tarihin inşası, eğlence, sosyo-kültür ve politik içerikler bağlamındaki görsel kültürle ilişkili konuları irdeleyen sanatçı 2017 yılında düzenlenen 15. İstanbul Bienali'nde *Görünmez Sınırlar İçin Yapılar* (*Structures for Invisible Boundaries*) (bkz. Görsel 59) isimli projesi ile yer almıştır.

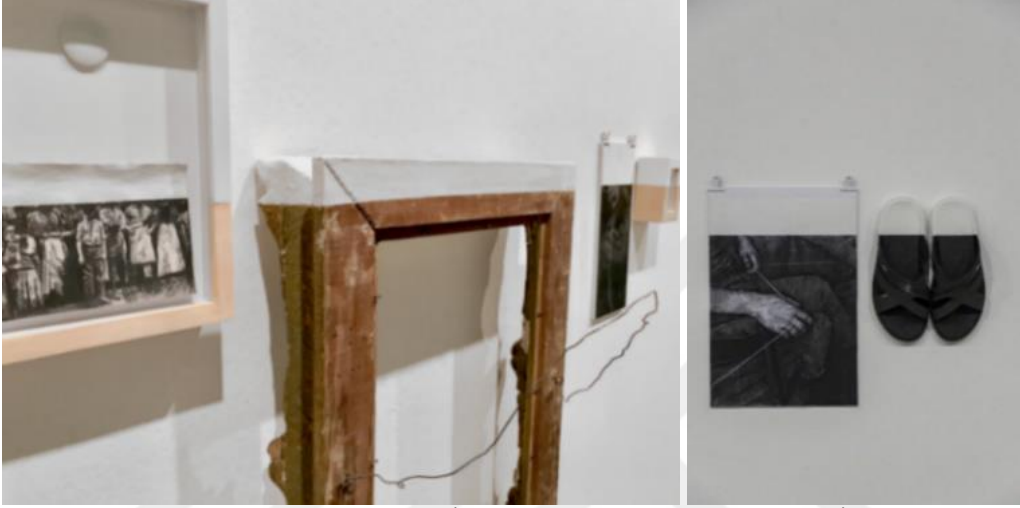


Görsel 59. Victor Leguy, *Görünmez Sınırlar İçin Yapılar*, 2015-2020, 15. İstanbul Bienali, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul, Türkiye (https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/15-istanbul-bienali_2069.html erişim tarihi: 07.12.2022)

Üretim süreci geniş bir zaman aralığına yayılan projede, İstanbul'un en eski semtlerinden biri olan Fatih'teki The Pages adlı mekânı odağına alan Leguy burada tanıştığı insanları projesine dâhil etmiştir. Amacı insanlarla bağ kurmak olan sanatçı bu kapsamda onları bir objeyi değiş tokuş etmeleri ya da kurtulmak istedikleri bir şeyi kendisine vermeleri için davet etmiştir. Kişisel nesnelerin ve hikayelerin paylaşılması yoluyla topladığı materyalleri bienal mekanındaki duvara, yere paralel bir çizgi oluşturacak şekilde göz hizasında konumlandıran Leguy "İstanbul Bienali için bu Brezilya projesini Türkiye'deki göç akışları üzerine bir soruşturmaya doğru genişletti" (İKSV Bienal, 2017, s.248).

Sanat ve araştırma arasında hareket eden tarzı ile bölünmüş disiplinler arasında -tarih, antropoloji, biyoloji, şiir, mimari ve diğer disiplinler- bir kesişim arayışında olan sanatçı, sanatı, çeşitli bilgileri bir araya getiren ve sorular soran, sanat alanında birbirine bağlı görünür güçler olan günümüz dünyasındaki ortak türler

hakkında tartışan bir platform olarak kavrar (<https://victorleguy.com/bio>). Leguy'un seriye ait parçasında ise Suriyeli bir mülteci den aldığı günlük ev terliğı dikkat çekmektedir (bkz. Görsel 61). Savaş şartları altında yaşanan dramın ağırlığını sanat aracılığıyla yeniden aktaran (Gök, 2018, s.24) sanatçı, kullandığı siyah ile tarihin arka planında kalmış karanlık kısma odaklanmaktadır.



Görsel 60. Victor Leguy, Görünmez Sınırlar İçin Yapılar, Detay, 2015-2020, 15. İstanbul Bienali, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul, Türkiye (<https://victorleguy.com/copy-of-13> erişim tarihi: 20.12.2022)

Görsel 61. Victor Leguy, Görünmez Sınırlar İçin Yapılar, Detay, 2016-2017, Beyaza boyanmış değiş tokuş objesi, grafit boya, tebeşir, füzen ve kâğıt üzerine dermatografik kurşun kalem, 15. İstanbul Bienali, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul, Türkiye (https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/15-istanbul-bienali_2069.html erişim tarihi: 09.12.2022)

Bununla birlikte;

Leguy bu nesne, belge ve fotoğrafların üzerine, silinip gitme ve kaybolmayı, vahşiliğin ve tarihin sterilleştirilmesini, resmi anlatıda basitleştirilen veya sansürlenene yerli ve göçmen tarihini temsilen, beyaz bir çizgi çekti (İKSV Bienal, 2017, s.248).

Al-Monitor haber sitesine konuşan Leguy, “Tarih kazananlar tarafından yazılır” sözünün çoğu insan tarafından düşünülmeden kabul edildiğine dikkat çekerek bu kapsamda projenin fikrinin bunu değiştirmek ve izleyiciyi mikro-tarihler ile rahatsız etmek için spot ışığını hareket ettirerek, başka bir bakış açısı göstermek olduğunu iletmiştir (Aktaran: Yackley, 2017, 9.paragraf).

3.5. Mirak Jamal’ in Duvarlara Kazınan Çocukluğu

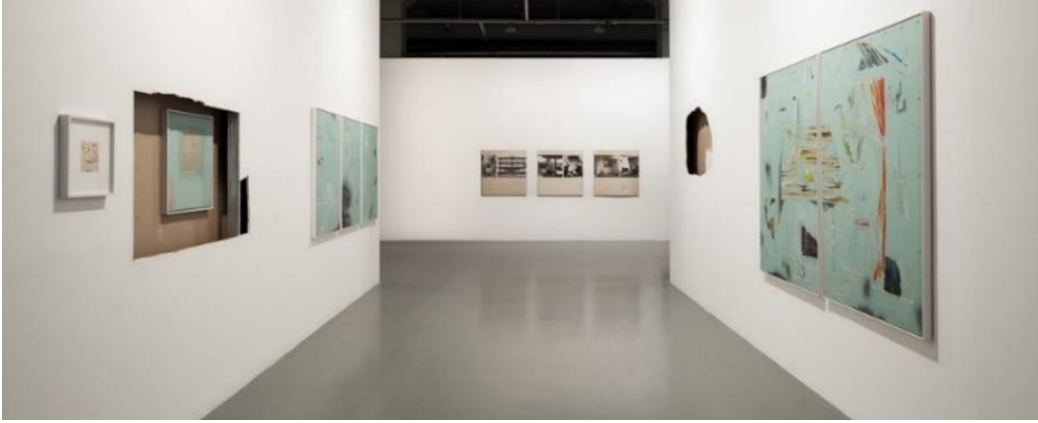
İran doğumlu sanatçı Mirak Jamal’in (1979) çalışmaları kaçış ve uyum sağlama, hatırlama ve unutma eylemleri olmakla birlikte politik anlamlarla dolu bir geçmişe ait hem otobiyografik hem de ortak tarihe dayalı notlar içerir (İKSV Bienal, 2017, s.220). 15. İstanbul Bienali kapsamında sergilenen ve disiplinler arası sınırların ortadan kalktığı, espas ve boşluk ilişkilerinin ön plana çıktığı üretimlerinde sanatçının alçıpan paneller kullanarak onlara çeşitli müdahalelerde bulunduğu görülmektedir. Bu kapsamda çocukluğunda yaptığı çizimleri (bkz. Görsel 65 ve Görsel 66) yeniden yorumlayan Jamal kazıdığı paneller içerisine çalışmalarını yerleştirmiştir (bkz. Görsel 63 ve Görsel 64). “Sanatçının bu farklı yaklaşımı eserin sunumundaki anlatımına kuvvet kazandırırken, işin içine duvardaki derinliği ve boşluğu katmasıyla da eser bir yerleştirmeye dönüşür” (Özyonar Çırak, 2019, s.100). Panellerde oluşturulan inişli çıkışlı yüzeylerin yarım kalmış inşaat manzaralarını anımsattığı ve oluşturulan bu yapılarla sanatçının hatırlayamadığı geçmişine, hissettiği tamamlanamamışlık hissine göndermelerde bulunduğu görülmektedir. Bununla birlikte yaptığı müdahaleler, üzerinden tekrar geçtiği, bazense yeni baştan oluşturduğu çizimlerle geçmişini hatırlama çabası içerisinde olduğu da okunmaktadır diğer taraftan.

İstanbul Bienali’nde yer alan yapıtında, SSCB’de¹⁰ Batı Almanya’da geçen çocukluğunda yaptığı çizimleri yeniden ele alıyor Jamal. Bazen fantastik bazen de imgesel yanı ağır basan bu yaşam manzaraları ya da çeşitli yerlere ait obje tasvirleri, sanatçının biyografisini bir çocuğun gözünden sunuyor (İKSV Bienal, 2017, s.220).

Bilinçli bir eylem olarak;

Hatırlama, geçici ve kırılgan yerlerle kurulan duygusal bağların sürekli değişen biçimlerde geri çağırılması olarak sunuluyor. Jamal’in yapıtları, en kurucu parçamız olan şeyin bizim için yabancı olabileceğini ve en yakın hissettiğimiz şeyin bize aynı anda yadırgatıcı da gelebileceğini öne sürüyor (İKSV Bienal, 2017, s.220).

¹⁰Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği.



Görsel 62. Mirak Jamal, Enstalasyon görüntüsü, Eylül-Kasım 2017, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul, Türkiye (<https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/15-istanbul-bienali> erişim tarihi: 09.12.2022)



Görsel 63. Mirak Jamal, İsimsiz (Minsk mutfağı natürmortu), 1984, SSCB’de yapıldı ve Minsk canavarı, 2017, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul, Türkiye (<https://www.kunstbar.de/home/2017/12/13/a-good-neighbour-herausforderungen-und-moeglichkeiten-des-menschlichen-zusammenlebens> erişim tarihi: 09.12.2022)

Görsel 64. Mirak Jamal, Enstalasyon görüntüsü, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul, Türkiye (<https://galleriesultana.com/artists/mirak-jamal> erişim tarihi: 09.12.2022)

Felsefe Terimleri Sözlüğü’nde Bedia Akarsu, Platon’un anımsama üzerine olan tanımlamasını şöyle aktarır:

[Alm. *Anamnesis*] [Fr. *réminiscence*] [İng. *reminiscence*] [Yun. *Anamnesis*] [es. t. *nim-tahattür*]: Platon felsefesinin çekirdek kavramı olarak, ruhun bedene girmeden önceki varlığında görmüş olduğu → ideaların bilince dönüşü. // Bu anlamda, bilgi öğretisi bakımından anımsama, ruhbilimsel anımsama ile eşanlamlı değildir. Platon’da anımsama, her türlü deneyden bağımsız bir ilk-bilgi olarak ruhta baştan beri bulunan bilgiyi yukarı çekip çıkarmaktır. Anımsama, bilgide → önsel olan için Platon’un ortaya koyduğu bir kavramdır (Akarsu, 1975, s.17).

Hatırlama kavramına ilişkin okumalar sırasında hafızadan geri çağırma kavramına rastlanmış olup ikisi arasında net bir ayrım olduğu bildirilmektedir. Bu bağlamda Aristoteles *Parva Naturalia (Doğa Hakkında Kısa Risaleler)* kapsamında sınıflandırılmış *Hafıza ve Hatırlama Üzerine* adlı yapıtında iki kavram üzerine olan düşüncelerini tartışmıştır (Osmanoğlu, 2017, s.134). Buna göre;

Aristoteles hatırlama ve “geri çağırma” arasındaki farkın bilincindedir ve bu iki durumu ayırmak konusunda oldukça titiz davranmaktadır. Gündelik yaşamda hafıza ve hatırlama birlikte çalışır ve bu anlamda hatırlama hafızanın olağan durumudur. Hatırlama, önceden yaşadığımız veya edindiğimiz bir şeyi bize getirdiği için hafızaya benzer. Oysa, hafıza ve geri çağırma anlamındaki hatırlama aynı şey değildir (Osmanoğlu, 2017, s.138).



Görsel 65. Mirak Jamal, Çocukluk çizimi (<http://mirakjamal.com/childhood-works/> erişim tarihi: 11.12.2022)

Görsel 66. Mirak Jamal, Çocukluk çizimi (<http://mirakjamal.com/childhood-works/> erişim tarihi: 11.12.2022)

Aristoteles’e göre bir “çıkarım işlemi” olan geri çağırma bir tür aktif arama olup “Bu nedenle bir şeyi hafızadan geri çağırma, entelektüel bir kapasite ve kişinin içinde gerçekleşen bir süreç gerektirir. Ve çıkarsamaya ait bu süreç kişinin kendi içinde kurulur” (Bloch’tan Aktaran: Osmanoğlu, 2017, s.140). “Demek ki geri çağırma, kişinin bilinçli bir şekilde, kendi içindeki hareketlerden yola çıkarak gerçekleştirdiği bir işlemdir” (Osmanoğlu, 2017, s.141). “Çünkü hatırlama, kavradığımız üzere, esas olarak kişinin kendi bilincini ima eder” (Aristoteles, 1931; Aktaran: Osmanoğlu, 2017, s.141).

Çalışmalarını eski ve yeni, burada ya da başka yerde yaşamış olduklarının karışımları olarak ifade eden sanatçı bu anlamda onların mesafe ile ilgili olduklarını düşündüğünü aktarır.

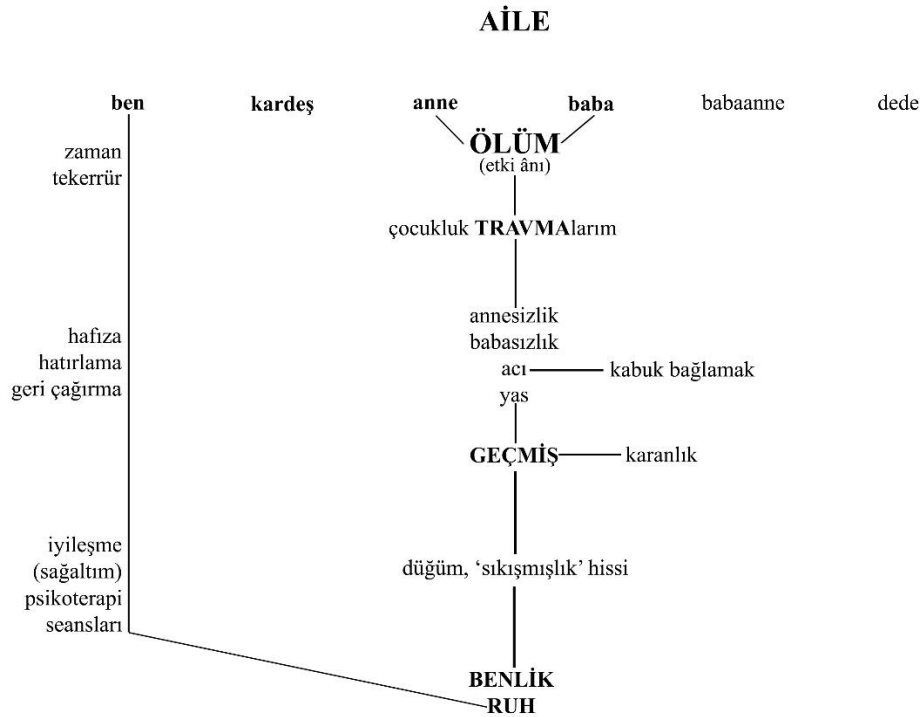
Sanatçı ve ailesinin İran'daki devrim sonrası gittiği memleketlerdeki yaşanmışlıkları, hatıraları, eski ve yeniden kesitler sunarak geçmiş ve geleceğin arasında köprü kurarken sanatçının yapmış olduğu çalışmasındaki semboller yakın ve uzak mesafelerle ilgili izler, duygular taşıdığı hissini vermektedir (Yılmaz Bilgili, 2021, s.103).



BÖLÜM 4: KİŞİSEL BİR OKUMA: RUHUMUN KİTABI DİZİSİ

Böylece sanat kendi çözülüşüne doğru ilerler ve bunu yaparken -son derece aydınlatıcı bir şekilde- tüm evrelere, başlangıçlarına, çocukluğuna, eksikliğine, önceki girişimlerine ve ihlallerine dokunur ve bu çöküşü içinde gelişimini ve oluşumunu yorumlar (Nietzsche'den Aktaran: Rank, 2022, s.293).

Bu bölümde; tezin çıkış noktasını oluşturan konu bağlamında üretilen uygulama çalışmalarına ve onların kişisel analizlerine yer verilmiştir. Tez kapsamında irdelenen yapıtları bir araya getiren başat unsur; hepsinin duvarda konumlanmakla beraber bünyelerindeki nesne ya da nesneler aracılığıyla içerisinde bulundukları mekâna da eklemelenmeleri ve onun varlığıyla beraber bir bütün olarak tek bir yapıta evrilmeleriydi. Bu bağlamda, yapıtların resim ve heykel aralığında gidip gelmeleri, çerçevelerini aşarak sınırsızlığın büyüdü dünyasına kapı aralamaları ve bu aşamada kurulan girift yapı tez çalışmasının ortaya çıkmasındaki itici güç olmuştur. Buradan hareketle tezin çıktıları olarak değerlendirilebilecek uygulama çalışmalarında da temel kaygı; bu *muğlaklık* ve *aradalık* halinin öznel bir aktarımı olmuştur. Bu kapsamda uygulamalara yönelik geliştirilen kişisel analizler gücünü uzun soluklu tez yazım süresi boyunca gerçekleştirilen okumalardan, Boztunalı'nın kendi içsel yolculuğundan ve bu süreçte geçmişine yaptığı otobiyografik irdelemelerden almaktadır.



Görsel 67. Zehra Seda Boztunalı, Kişisel Bir 'Anahtar Kelimeler' Denemesi, 2023

Bu bağlamda “Ruhumun Kitabı” söylemi, tez kapsamında yapılan kişisel uygulama çalışmalarını kapsamaktadır. Bu üretimlerde referans olarak başvuru birincil kaynak; günlük olarak değerlendirilebilecek, 2008 ve 2011 yılları arasında yazılmış kişisel notlardır (bkz. Ek:1). Bu notların bulunması okuma, hatırlama ve özümseme sürecini de beraberinde getirmiştir. Bu sürecin devamında ise, incelenen notlardan öne çıktığı, bu anlamda kişisel sanat pratiğinin alt yapısını oluşturduğu düşünülen anahtar kelimeler (bkz. Görsel 67) tespit edilmiştir. Ardından bu kelimelere yönelik etimolojik tanımlamalara ve farklı düşünürlerin görüşlerine yer verilerek, uygulama çalışmaları üzerine kişisel bir analiz gerçekleştirilmiştir.

4.1. Aile, Ölüm, Travma, Yas Kavramları Üzerine

İnsanlık tarihi kadar eski toplumsal bir birim olan aile, Batı dillerine Latince’deki *familia* kökünden geçmiş olup, köken olarak yine Latince *evcil köle* anlamına gelen *famulus*’a dayanmaktadır (Hançerlioğlu, 1976, s.34). Kandaş ve kayınların topluluğu olarak nitelendirilen,

Aile, tarihsel gelişme içinde, aynı toprak parçası üzerinde beraber yaşayan ve ortak bir uygarlığı bulunan, yaşamlarını sürdürmek ve birçok temel çıkarlarını gerçekleştirmek amacıyla işbirliği içerisinde olan insanların tümü olarak tanımlanan toplumun en küçük birimidir (Danacı ve Acim, 2020, s.45).

Toplumun çekirdeğini oluşturan ve evrensel bir tanımını yapmanın zor olduğu bildirilen Aile, Gordon Marshall’a göre;

kan, cinsel ilişki ya da yasal bağlarla birbirine bağlı olan insanlardan oluşmuş, mahrem ilişkilerle örülü bir gruptur. Aile, zaman içinde ayakta kalmayı ve değişikliklere uyum göstermeyi başarmış, çok esnek bir toplumsal birimdir” (Marshall, 1999, s.7).

Aileyi politik yapının temeline oturttarak ele alan Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) onu bütün toplumların en eskisi ve tek doğal olanı olarak yorumlar (Aktaran: Canbulut, 2018, s.483). Amerikalı antropolog George Peter Murdock’a (1897-1985) göre ise aile “evrensel bir insan sosyal gruplamasıdır” (Aktaran: Türkmen, 2022, s.115). Kendisi;

1949 yılında 250 toplum üzerinde yaptığı etnografik araştırmasında, insan toplumları arasında en temel aile tipinin ana-baba ve çocuklardan oluşan “çekirdek aile” olduğu sonucuna varmıştır (Aktaran: Altuntek, t.y., 2.paragraf).

Anthony Giddens’a göreyse;

çekirdek aile, bir evde kendi çocukları ya da *evlat edinilmiş* çocuklarıyla yaşayan anne babadan oluşmaktadır (Giddens’dan Aktaran: Can, 2014, s.53).

Çekirdek aile kavramının endüstri devrimine bağlı olarak ortaya çıktığı görüşü 1970’li yıllardan itibaren etkisini yitirmiş ve yapılan yeni araştırmalar çekirdek ailenin tarihinin Batı’da sanayi devrimi öncesine dayandığını ileri sürmüştür (Türkmen, 2022, s.119). Foucault içinse modern çekirdek aile “insanların bedenlerini cinsel ilişkiler temelinde belirleyen ve disipline eden bir yapıdır” (Aktaran: Can, 2014, s.54).

Küçük kederler konuşur, büyükleriye susar (Seneca, Hippolyte II, III, 607).

Kelime anlamı olarak ölüm; Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğü’nde “bir insan, bir hayvan veya bitkide hayatın tam ve kesin olarak sona ermesi” (Ölüm, 2011), Ana Britannica Sözlüğü’nde ise “canlılarda bütün yaşam süreçlerinin geriye dönüşü olmayacak biçimde durması” (Ana Britannica, 1989; Aktaran: Batislam, 2011, s.119) şeklinde tanımlanmıştır. “Saldırma, iğdiş etme, bozma, yola çıkma, yolculuk, istirahat, uyku, yeniden doğuş, yok olmak, kaybolmak” (Sami, 2019, s.5) gibi kavramlarla da ifade edilen ölümün ne olduğu üzerine geçmişten günümüze pek çok soru sorulmuş ve bu noktada farklı olmakla beraber birbirlerini besleyen pek çok düşüncenin ortaya konduğu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda ortaya konan bu düşüncelerin idealist, realist, materyalist, fenomenalist ve düalist olduğu kadar eksistensiyal (varoşluşçu) içerikte de olduğu bildirilmektedir. Bu kapsamda ilk olarak Empedokles’e (M. Ö. 494-434) göre; herşey bir karışımdan meydana gelmekte olup, ölüm veya bozulma denilen şey, esasında söz konusu karışımın öğelerine ayrılması, ardından başka bir karışımda vücut bulmasıdır. “Karışımdır yalnız ve karışmışların değişilmesi var-olan, ‘doğuş’ insanların verdiği addır buna” (Aktaran: Ökten, 2011, s.13). Ona göre;

Ölümlü olan hiçbir şeyin ne varlığa gelmesi, ne de her şeyi alıp götürün ölümle son bulması vardır. Varolan sadece unsurların biraraya gelmesi ve birbirine karıştıktan sonra ayrılmasıdır. “Ölüm”, şeylerin bu ritminin bir anına verilen bir addan ibarettir. Bu unsurlar bir insan, bir vahşi hayvan, bir bitki veya bir kuş biçiminde birbirlerine karıştıklarında insanlar bir “doğuş”un ortaya çıktığını söylerler. Unsurlar birbirlerinden ayrıldıklarındaysa insanlar bunu acıklı “ölüm” kelimesiyle açıklarlar. Ancak bu adlandırma doğru değildir (Empedokles’den Aktaran: Arslan, 2022, s.259).

Platon’un ruhun ölümsüzlüğünü ele aldığı *Phaidon* adlı diyalogunda Sokrates ölümü ruhun bedenden ayrılarak (khoris) kendi başına kalması olarak ifade etmiştir (Aktaran: Hafız, 2021, s.390). Ölümü fiziksel boyutuyla ele alan Descartes ise, onu organizmanın harap olması açısından yorumlamıştır (Aktaran: Ökten, 2022, s.30). Biçimsizliğe, bu noktada sıfır noktasına geri dönmeyi ve kaosa yeniden katılmayı temsil eden ölüm, yaşamın kendisi olarak da görülmektedir.

Bu anlamda hiçlik, yok oluş gibi değil de “sıfır” sayısı gibidir ölüm. Sıfırı nasıl bir sayının sağına soluna yerleştirdiğinizde onu on defa büyütüyor veya küçültüyorsa ölüm de asıl anlamını yaşamın yanında bulur: onu yüceltir veya anlamını azaltır, zayıflatır (Göka’dan Aktaran: Sami, 2019, s.13).

Michel de Montaigne’in (1533-1592) de ifade ettiği gibi;

Ölmek, yaradılışınızın şartıdır; ölüm sizin mayanızdır: ondan kaçmak, kendi kendinizden kaçmaktır. Sizin bu tadını çıkardığınız varlıkta hayat kadar ölümün de yeri vardır. Dünyaya geldiğiniz gün bir yandan yaşamaya, bir yandan ölmeye başlarsınız (Aktaran: Ökten, 2022, s.235).

Ona göre; “Ömrünüzün her günlük işi, ölüm evini kurmaktır. Hayatın içinde iken ölümün de içindesiniz; çünkü hayattan çıkınca ölümden de çıkmış oluyorsunuz” (Montaigne, 2011, s.110). Danimarkalı filozof ve teolog Søren Kierkegaard’a (1813-1855) göre yaşamda olan ölüm;

uzak bir yerde değil yaşamın içindedir. Orada bir yerdedir; yanı başımızdadır, insanın içsellikindedir. İnsandan, sosyal hayattan, zaman ve mekanın dışında başka bir yerde değildir. Ölüm varoluşun içinde, göbeğinde oturmaktadır.

Yaşamla aynı ontik gerçekliğe sahip biri olarak varoluşun içindedir, onun içine giren hakikattir, hakikatin içindeki varoluştur, başka bir deyişle hakikatin dışı vurma hallerinden biridir (Barrett'den Aktaran: Aydoğdu, 2016, s.136).

Bu bağlamda “daha fazla bilinç, daha fazla benlik” (Aktaran: Oysal, 1988, s.23) diyen Kierkegaard “ölmek, her şeyin bitmesi anlamına gelir; ama ölümü ölmek, ölümünü yaşamak demektir” (Aktaran: Ökten, 2022, s.33) düşüncesiyle varoluşun ölümle anlam kazandığı yönündeki yorumların kapısını aralamıştır. Bununla birlikte Kierkegaard için ölüm ebedi bir teslimiyettir aynı zamanda. “Ona göre ebedi teslimiyette barış, dinginlik ve hüznün vardır. Her üçünün diyalektiğinde ruh dinginleşir, insan sonsuz bir huzur ve mutluluğa kavuşur” (Kierkegaard'dan Aktaran: Aydoğdu, 2016, s.137).

“En geniş anlamda ölüm, yaşamın bir fenomenidir” (Heidegger, 2011b, s.262) der Heidegger *Varlık ve Zaman* adlı yapıtında.

Kierkegaard ve Heidegger'e göre ölüm insanın en kişisel olanağı olup bedensel fonksiyonların durması değil bir varoluşsal süreçtir, hayatın ve başkalarının varlığından haberdar olmaktır. Başka bir deyişle ölüm ne hayatın sona ermesidir, ne de yok oluşturma, aksine ölüm bireysel varoluşun ve hayatın anlamının farkına varılıp anlamlandırıldığı eksistensiye-ontolojik bir fenomendir. Varlık ve varoluş ancak hayat ve ölümle anlam ve değer kazanmaktadır (Aydoğdu, 2016, s.127).

Fransız filozof Emmanuel Lévinas (1906-1995) *Ölüm ve Zaman* (1992) adlı yapıtında “Ölüm üzerine ne biliyoruz? ölüm nedir?” diye sorar ve şöyle cevap verir: “Deneyim açısından, bir davranışın, ifadeye dayalı hareketlerin ve bunların içinde yer alan, bunların sakladığı fizyolojik süreç ya da hareketlerin durmasıdır” (Lévinas, 2014, s.15). Ayrıca Lévinas'ın yapıtında yer verdiği ölüme ilişkin şu sorusu da oldukça ilgi çekicidir. “Ama ölümle birlikte neye açılıyoruz; yokluğa mı, yoksa bilinmeyene mi? Ölüm söz konusu olduğunda, olmak, varlık yokluk ikilemine indirgenebilir mi?” (Lévinas, 2014, s.11). Ölümü belirişin tersine döndürülmesi olarak gören filozof, belirişin “tam tersine orada varlık sanki kendine döner, işaret eden kendine döner ve artık yanıt veremez” (Lévinas, 2014, s.59) şeklinde iletir. Devamında da ancak

“ölümün kendisini bir son olarak mı düşünmeliyiz, varlığın mutlak olarak yok olması mıdır, kendini göstermenin sonu mudur” (Lévinas, 2014, s.59) diye sorar. Bu bağlamda Lévinas’a göre son kertede ayrılmışlık, ‘sonsuzdan ayrılmışlık’tır. Bu düşüncesinden hareketle Lévinas mutlak ayrılığı tarif etmek için Descartes’ın *Üçüncü Meditasyon*’unda ele aldığı sonsuzluk fikrine gönderme yapar (Direk, 2021, s.257).

Sonlu olan ben, kendi içimde taşıdığım sonsuz fikrinin ifade ettiği sonsuzdan mutlak olarak ayrıyım. ‘Metafizik’, sonlunun, kendi içindeki sonsuzdan ayrılmışlığıdır. Bu, aynı zamanda, “Başkası’yla ilişki”de somutlaşır. “Metafizik düşünceye göre eğer sonlu, sonsuz fikrine sahipse... mutlak ayrılık ve başkasıyla ilişki aynı anda türemiştir (Lévinas’tan Aktaran; Direk, 2021, s.257-258).

Bu noktada Descartes’ın *Meditasyonlar III Tanrının Varoluşu Üzerine*’de şöyle aktardığı görülür:

Böylece geriye yalnızca benim kendimden türemiş bir şey olup olamayacağının irdelenmesi gereken Tanrı tasarımı kalır. Tanrı adı ile sonsuz, ilksiz-sonsuz, değişmez, ş bağımsız, herşeyi bilen, herşeye gücü yeten ve benim kendimi ve eğer varoldukları doğruysa benim dışımda varolan başka herşeyi yaratmış olan bir tözü anlarım (Descartes, 2013, s.211).

Sonsuzluğu sunan bir aşkınlık olarak nitelenen ölüm,

yaşamın anlamını belirleyen bir gizemdi, ortaklıklarla anlatılmaya çalışılan bir anlatılamayandı, konuşulmayacak bir gerçeklik olmasına karşın susulmayan bir gerçeklikti; ölüm ancak, onun ardında yatan *mevcudiyetten* yola çıkarak ortak mevcudiyet allegorileriyle dile getirilebilen, bilinmeyen bir bilinendi (Sayın, t.y., s.85).

Geçmiş insanlık tarihi kadar eskiye dayanan travma kelimesi Yunancadaki *teiro* kökünden türemiş olup, yaralanma ve yara anlamına gelmektedir. Coddington’ın tanımına göre travma “bireyin yaşantısını derinden etkileyen, hayatında değişikliklere yol açan olaylardır” (Aktaran: Altan, 2020, s.5). Selçuk Budak, Psikoloji Sözlüğü’nde travmayı “bireyin kişiliği ve ruhsal yapısı üzerinde şu veya bu ölçüde kalıcı bir etki bırakan her türlü olağandışı, felaket niteliğinde bir yaşantının anılarından kaynaklanan

bir rahatsızlık ve bunaltı” (Aktaran: Arıcı, 2014, s.12) hali olarak tanımlamıştır. Yener Özen ise ‘dile getirilemez’ olarak ifadelendirdiği travmayı *Psikolojik Travmanın İnsanlık Kadar Eski Tarihi* adlı makalesinde şöyle irdeler;

bize kalanla yaşadıklarımızı anlamlandırabilir miyiz? Olayları en derinlere gömsek de korku ve vahşet gömülmeyi reddeder. Tarih bu retlerin hayaletleri ile doludur. Bu hayaletler mutlaka bir psikolojik semptom olarak ortaya çıkar. Ruhsal travma tarihi insanın aklı gibi gelgitli bir izlek sürer (Özen, 2017, s.105).

Travmanın psikolojik etkilerine yönelik ilk araştırmaların histeri rahatsızlığı olan hastalar üzerinde gerçekleştirildiği ve bu araştırmaları yapan ilk kişinin ise Fransız nörolog Jean-Martin Charcot (1825-1893) olduğu bildirilmektedir (Özen, 2017, s.106).

Yaşanan travmanın sonrasında gelişen ve kişiden kişiye değişiklik gösteren yas tutma ise Penguen Psikoloji Sözlüğü’nde “bireyin derin bağının olduğu bir kişiyi veya nesneyi kaybetmesi ile ortaya çıkan ve depresyondan farklı olan yoğun duygusal durum” (Reber, 1995; Aktaran: Arıcı, 2014, s.16) olarak açıklanmaktadır. Vamık D. Volkan ve Elizabeth Zintl tarafından kaleme alınan *Gidenin Ardından* adlı kitapta “yas tutma, herhangi bir yitim ya da değişikliğe verdiğimiz psikolojik yanıt ve iç dünyamız ile gerçeklik arasında uyum sağlayabilmemiz için yaptığımız uzlaşmalardır” (Volkan ve Zintl, 2010, s.6) şeklinde açıklanmıştır. Ölümün kabul edilmesi sonrasında birey tarafından sağlanması gereken iç ve dış uyumlamalarını, uzlaşma dönemini ise psikanaliz kuramının kurucusu Sigmund Freud (1856-1939) *yas işi (yas işlemi)* olarak tanımlamıştır (Volkan ve Zintl, 2010, s.37). “Yas işi oldukça yorucudur. Bir yandan bilinçdışımızda tekrar tekrar gözden geçirmeler yaşarken, diğer yandan da geçmişimizin kuşatması altında kalırız” (Volkan ve Zintl, 2010, s.41). Yas ile depresyonu birbirinden ayıran Freud’a göre ise yas; “önemli bir yitime verilen evrensel insan tepkisidir, bireyin yitimi bir son olduğunu fark etmesiyle ve kabul etmesiyle son” (Aktaran: Arıcı, 2014, s.25) bulunmaktadır. Psikanalist ve Edebiyat kuramcısı Julia Kristeva (1941) ise, *Kara Güneş Depresyon ve Melankoli* adlı eserinde “Acıyı adlandırmak, onu övmek, en küçük bileşenlerine dek açılmak kuşkusuz yasa hâkim olmanın bir aracıdır” (Kristeva, 2020, s.119) söyleminde bulunmuştur. Bu bağlamda,

insanın yaşadığı ya da yaşayacağı acı ve ıstırabın her zaman olumsuz sonuçlar doğurmayacağı, aksine yaşanan bu olumsuz deneyimlerin olumlu bir dönüşüm kaynağı olarak kullanılabileceği anlayışı oldukça eskiye dayanmaktadır (Gün, 2021, s.6). “Travmatik olaylar, olumsuz psikolojik etkilerinin yanı sıra, ‘travma sonrası gelişim’ ya da ‘travma sonrası büyüme’ gibi kavramlarla ifade edilen olumlu bir dönüşüme de yol açabilir” (Yılmaz, 2019, s.22). Bu süreçte “travma sonrası gelişim, travmatik deneyimin ardından bireyin, kendisine ilişkin algısı, yaşam felsefesi ve başkalarıyla olan ilişkilerinde ortaya çıkabilecek önemli değişimleri anlatır” (Calhoun ve Tedeschi, 1999; Aktaran: Yılmaz, 2019, s.22).

Ölümle (insanın kendi varlığının hiçbir yankısını bulamadığı bir dünyayla) yüz yüze gelme yetisi gelişmenin önkoşuludur, insanın kendisinin bilincine varmasının ve kendisini bulmasının önkoşulu (Oysal, 1988, s.21).

Bu pencereden bakıldığında “her travmanın ardından, bir psikolojik doğuş meydana gelir” düşüncesi önem arz etmektedir.

4.2. Geçmiş İmgesi Bağlamında Hafıza, Hatırlama, Geri Çağırma Kavramları Üzerine

Geçmiş, geçmişte kalmış değildir, bugünümüzü şekillendirir, bugün yaptıklarımız da geleceğe yansır (Heidegger).

Zaman bakımından geride kalmış olanı imleyen geçmiş, Assmann’a göre “ancak kendisiyle ilişki içinde olunması halinde ortaya çıkar” (Assmann, 2022, s.39). Ona göre; “Hiçbir şey geçmişin oluşması kadar kolay değildir: Zaman geçer ve geçmiş olur. Bugün, yarın olduğunda geçmiştir, düne dönüşmüştür” (Assmann, 2022, s.39). 20. yüzyılın en önemli politika filozoflarından biri kabul edilen Amerikalı siyaset bilimci Hannah Arendt (1906-1975) insanın durumunu geçmiş ile gelecek *arasında* yaşayan bir varlık olarak tespit etmiştir (Aktaran: Kılıç, 2012, s.81). Zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek kiplerine bölündüğünü belirten Arendt’e göre bu bölünmedeki geçmiş ve gelecek birbirine zıt bir konumdadır (Aktaran: Kılıç, 2012, s.81). Bu bağlamda Arendt için “geçmiş asla ölü değildir, hatta geçmiş bile değildir” (Aktaran: Kılıç, 2012, s.86). Ona göre geçmişte yaşanmış ve geride kalmış olarak düşünülen şeyler aslında bugün de varlıklarını sürdürmektedir.

Bu doğrultuda geçmiş ile ilişkisi bağlamında, koruyan, saklayan anlamındaki *hafız*; saklama yeri, korunak anlamındaki *mahfaza*; korunan, saklı anlamındaki *mahfuz*; koruma, saklama anlamında muhafaza eden *muhafız* kelimeleri *hafıza* gibi saklama ve ezberleme anlamlarına gelen Arapça *hıfz* kökünden türemişlerdir (İpek, 2016, s.4). İngilizcedeki karşılığı *memory*, anımsama, farkındalık, bilinç; eski Fransızcadaki karşılığı *memoire*, Latincedeki karşılığıysa *memoria* olan hafıza, bellek ile ilişkilendirilmekte ve eş anlamlı kelimeler olarak değerlendirilmektedir. Hafızaya ilişkin en eski ve günümüzde de geçerliliğini koruyan en baskın görüş ise; onun “geçmiş yaşantıya dair edinilen bilgilerin saklanması ve şimdiki anın ihtiyaçlarına göre yeniden düzenlenerek kullanılması” (Uslu, 2016, s.49) düşüncesidir. Aristoteles’e göre hafıza; ruhta “duyum yoluyla üretilmiş olan şeylerin vücutta yer aldığı” (Aristoteles’den Aktaran: Osmanoğlu, 2017, s.135) bölümdür. Uzun yıllar boyunca pek çok felsefeci tarafından irdelenen zihnin nörolojik açıdan incelenmesi 19. yüzyıl ile başlamış olup, 20. yüzyıla gelindiğinde ise çeşitli nöron tipleri saptanmıştır (İpek, 2016, s.5). Fransız felsefeci Henri Bergson (1859-1941) *Madde ve Bellek* isimli kitabında iki tür bellekten söz etmiştir. Bunlar; günlük yaşamda algılanan herşeyin “imge-anılar” biçiminde kronolojik olarak kaydedildiği birinci bellek ve anlam oluşturabilmek için ilk bellekteki verileri filtreleyerek kabul eden, eylem odaklı ve geleceğe dönük olan ikinci bellektir (Bergson’dan Aktaran: İpek, 2016, s.6-7). Buna göre Bergson için;

Birincisi, gündelik yaşamımızın tüm olaylarını cereyan ettikleri ölçüde imge-anılar biçiminde kaydeder; hiçbir ayrıntıyı ihmal etmez; her olguyu, her jesti kendi yerine ve tarihine yerleştirir. Yararlılık ya da pratikte uygulama gibi bir art düşünce olmaksızın, yalnızca doğal bir zorunluluğun etkisiyle geçmiş biriktirir (Bergson, 2022, s.79).

Devamındaysa Bergson ikinci bellek için şunu paylaşır:

geçmişin bu bilinci hâlâ bir bellektir, ama ilkinden son derece farklı bir bellek, daima eyleme dönük, şimdiki zamanın içinde bulunan ve yalnızca geleceğe bakan bir bellek. Onun geçmişten sahip çıktığı tek şey, birikmiş çabayı temsil eden zekice koordine edilmiş hareketlerden başkası değildir; geçmişteki bu çabaları, onları hatırlatan imge-anılarda değil, güncel hareketlerin gerçekleşmesini

sağlayan kesin düzende ve sistematik karakterde bulur. Yani artık bize geçmişimizi sunmaz, onunla oynar ve bellek adını hâlâ hak ediyor olması, eski imgeleri koruduğu için değil, bunların yararlı etkisini şimdiki ana dek uzattığı içindir (Bergson, 2022, s.79-80).

Bu anlamda bilgiyi saklayan ve ihtiyaç duyulduğunda ortaya çıkaran arşive benzetilen hafıza, zamanın ilerleyişi ile hem kendini hem de kimliği inşa eder (Assmann ve Conrad, 2010; Aktaran: İpek, 2016, s.1). Hafızaya ilişkin öne çıkan metaforlar araştırıldığında Platon'un *bal mumu levha* metaforu ile karşılaşilmektedir. Hafızayı felsefi bir kavram olarak inceleyen ilk düşünür olan Platon *Theaetetus*¹¹ adlı diyalogunda hafızayı “sanki bal mumu içine basılmış izler, mühürler, tablalar veya kaşeler varmışçasına suret ve izlenimlerin korunması ve bir yerde tutulma kapasitesidir” (Aktaran: Nikulin, 2019, 2.paragraf) şeklinde yorumlar. Bu bağlamda;

Düşüncenin merkezi ve ruhun ölümsüzlük garantisi olan ‘Akıl’, Platon için varlığı her şeyi aydınlatan, yokluğu ise dipsiz kuyudan farksız olan bir unsurdur. Öyle ki akıl, bilgi ve hafıza olmaksızın haz duygusunu hissetmenin imkânı yoktur, çünkü Platon’a göre akıl olmaksızın hazzın ne olduğu hakkında bir bilgiye erişilemez ve bellekten yoksun hazzın anısı oluşamaz; tüm bu etkenlerden dolayı eğer akıl olursa haz duygusu oluşabilir (Platon’dan Aktaran: Ekinci, 2017, s.97).

Buradan hareketle aklın tutumundaki bilginin yanılma payı olmadığını ileri süren Platon için “bazı izlenimlerin etkisi bedende kalıp ruha geçemezken bazıları da büyük bir etkiyle ruhu sarar ve artık ruhtan çıkmaz ki işte buna duyum deriz” (Platon, 1997; Aktaran: Ekinci, 2017, s.94) der. Geçmiş ile ilişkisi noktasında Nietzsche “yaşama ve eyleme için tarihe gereksinmemiz var...” demiş ve bireyin üretken olabilmesi için insanlığın dünyasını sürekli sorgulaması gerektiğini belirterek bunun için başvurulması gereken tek ölçütün yaşam olduğunu aktarmıştır (Nietzsche, 1986; Aktaran: Oktay, 2003, s.60). Bununla birlikte Nietzsche geçmişin şimdiyi eleştirmek amacı ile daima anımsanması gerektiğine dikkat çekerek bu tutumun sakıncalarının da

¹¹Platon tarafından M. Ö. 4. yüzyılda yazılmış bilginin doğasını araştıran felsefi bir eserdir. Platon’un çoğu eseri diyalog şeklinde olup *Theaetetus* diyalogu da Sokrates ve genç matematikçi Theatetus arasında geçmektedir ([https://en.wikipedia.org/wiki/Theaetetus_\(dialogue\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Theaetetus_(dialogue))).

göz önünde bulundurulmasını öğütlemiştir (Aktaran: Oktay, 2003, s.61). Augustinus'un (M. S. 354-430) 'harikalar deposu', John Locke'un (1632-1704) 'düşünceler deposu' olarak gördüğü hafızanın travma ile ilişkisi noktasında travmadan sağ çıkanlar için önemli bir alan olduğu belirtilmektedir (Çopur ve Gencer, 2015). Yücel'e göre hafıza bir veri, bellek ise bu veriyi okuma-okutma biçimi olarak (Yücel, 2022, s.31) tarif edilebilecek olup, William Randall için;

bellek dış hikayemizin bir kaydı değil, içeride geçmişimizden alıp işlediğimiz incidir. Olayların değil, hikayelerin bir koleksiyonudur. Hiçbir zaman ham olayları alarak hiç dokunmadan benlik duygumuzun içine tıkmayız. Yalnızca (çeşitli nedenlerle) seçtiğimiz olayları alırız. Daha sonra bunları kurgu, karakterizasyon ve türleştirmenin bir bileşimine göre dönüştürür, böylece deneyimler haline getiririz. Bu şekilde onları oluştururuz (Randall'dan Aktaran: Bilgin, 2013, s.22).

Jan Assmann'a göre ise;

bellek yeniden kurma işlemine dayanır. Geçmiş, bellekte olduğu gibi kalmaz. İlerleyen şimdiki zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli olarak yeniden örgütlenir. Yeni olan da, sadece yeniden kurulan geçmiş biçiminde ortaya çıkabilir (Assmann, 2022, s.50).

1920'li yıllarda 'toplumsal bellek' kavramını oluşturan ve belleğin temelde sosyal koşullara bağlı olduğunu düşünen Fransız sosyolog ve felsefeci Maurice Halbwachs'e (1877-1945) göre "Hafızamız, öğrenilmiş tarihe değil, yaşanmış tarihe dayanır" (Halbwachs, 2018, s.53). Bu açıdan ona göre;

En kişisel anılar bile sadece sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden oluşur. Sadece başkalarından öğrendiklerimizi hatırlamayız, aynı zamanda onların anlattıklarını, anlamlı diye vurguladıklarını ve yansıttıklarını da hatırlarız. Her şeyden önce başkaları tarafından sosyal açıdan belirlenmiş anlamları bağlamında algılarız (Aktaran: Assmann, 2022, s.44).

"Geçmiş sanki yeniden keşfedilmektedir" (Kahraman, 2005, s.307) düşüncesinden yola çıkılarak; geçmişin bir araştırma alanı olarak irdelenmesi

bağlamında hatırlama, uzun süreli bellekte yer alan bilgilerin zihinde tekrar canlanarak bilinç düzeyine getirilmesidir. Diğer bir deyişle, doğrudan hatırlanan şeye ulaşma edimi olup bir anlamda hatırlanan şeyin zihinde temsil edilen hayali manzaradaki yerine yerleştirilebilmesidir (Göle, 2021, s.1-2). Bir buluşma biçimi olarak hatırlamak Platon’a göre gerçek bilginin ortaya çıkması olup (Aktaran: İlhan, 2016, s.29) bilgiye ve başarıya ulaşmada en büyük etkidir. Gerçek bilginin doğmadan önce ruhta saklı bir şekilde var olduğunu düşünen Platon için hatırlama ya da *anamnesis* nosyonu¹² doğum ile unutulmuş olan ideaların ruhtaki izlerinin yeniden hatırlanması eylemidir (İlhan, 2016, s.29). Bellekte var olan bir anının peşine düşülerek onun aktif bir şekilde hatırlanma çabası (Yücel, 2022, s.32) olarak tanımlanan anamnesis’in gerçekleşmesi için ise Aristoteles bu noktada düşünme ve bilgiyi bellek içeriklerinin taranacak olması sebebiyle bir ön koşul olarak kabul eder. “Hafızanın konusu geçmiştir” temel önermesini yapan Aristoteles’e göre bu anlamda bellek bilgisel olması yönünden önem arz etmektedir.

İnsan unutmayı bir türlü öğrenemeyip de hep geçmişe bağlı kaldığı için şaşar durur kendine de: İsteddiği kadar ileri ve çabuk yürüsün, zinciri ile birlikte yürür, hızla akıp geçen olaylara bağlıdır gene de. Şaşılabacak bir şey: An, birden burada, bir yok, daha önce bir hiç, daha sonra bir hiç, yine de bir hayal gibi yeniden gelir ve daha sonraki bir an’ın rahatını kaçırrır. Zaman tomarından boyuna bir yaprak çözülür, düşer, uçup gider – birden yeniden insanın kucağına geri döner. İşte o zaman insan ‘anımsıyorum...’ der... (Nietzsche’den Aktaran: Uygur, 2020, s.106).

Jan Assmann’a göre hatırlamak eylemi seçilmiş olma ilkesine dayanmakta olup, insanın hatırlaması ona göre “duygusal bir ilişkidir, kültürel biçimlendirme ve kopmayı aşarak geçmişle kurulan bilinçli bir” (Assmann, 2022, s.43) bağıdır. Diğer taraftan Halbwachs oluşturduğu bellek teorisinin aynı zamanda bir unutma teorisi de olduğuna da vurgu yapmış (Assmann, 2022, s.72) ve bu bağlamda Assmann hafızada yaşanan bu boşluğu ‘kayan boşluk’ olarak nitelendirmiştir (Assmann, 2022, s.56).

¹²Kavram.

En yakın geçmiş için yeteri kadar bilgi vardır, ancak geçmişe doğru gidildikçe bu bilgiler azalır. En eski zamanlar ya anlatılanlar arasında sıçramalar görülür ya da tereddütle bir iki isimden söz edilir. Anlatılarda rastladığımız bu boşluğu ‘kayan boşluk’ (the floating gap) olarak nitelendirmek istiyoruz (Assmann, 2022, s.56).

Yaşanan unutma sonrası bilginin hafızadan geri kurtarılması olarak tarif edilen geri çağırma ise;

Belli bir unutma aralığından sonra kişinin önceden sahip olduğu bazı bilimsel bilgileri, bazı duyuları ya da bazı diğer deneyimleri geri kurtarması anlamına gelmektedir. Bu kurtarma, aynı zamanda sözü edilen şeylerden herhangi birisinin hatırlanması anlamına da gelmektedir (Aristoteles’den Aktaran: Osmanoğlu, 2017, s.139).

Aktif bir eylem olarak geri çağırma, depolanan bilginin gerektiği zaman aranıp bulunarak çıkarılması işlemidir. Bu noktada geri çağırmayı bir ‘çıkarım biçimi’ olarak aktaran Aristoteles bu işlemi, gerçekleştiren ve deneyimlerine dair çıkarımları geri çağıran kişi açısından bir tür soruşturmaya benzetir (Aristoteles’den Aktaran: Osmanoğlu, 2017, s.139). Sıklıkla bilinçli ve çaba gerektiren bir süreç olarak tanımlanan geri çağırmanın birbiri ile ilişkili bilgi parçacıklarının birbirine yakın biçimde saklanması ile daha kolay gerçekleşeceği aktarılmaktadır.

...bir veriyi hatırladığımızda onu salt hafızamıza kaydettiğimiz gibi hatırlamamızın da imkânı yoktur. Çünkü o veriyi hafızamıza kaydetmemizin hemen ardından birçok veriyi ister istemez hafızamıza kaydetmişizdir ve bu kaydedilen her bir veri zihnimizde yeni bağlamlar oluşturmuştur. Tüm bu yeni bağlamlar, veriyi hafızamıza kaydettiğimiz bağlamıyla birlikte hatıramamıza imkan vermez. Bu sebeple her hatırlama aslında yeniden inşa etme anlamına gelmektedir. Şu halde hafıza açısından her öğrenmenin salt bir öğrenme olmadığını ve öğrenilen verinin kendi gerçekliğinden koparıldığını, her verinin unutulması halinde kalıntılarının devam ettiğini ve her hatırlamanın aslına uygun hatırlama eylemi olmadığını belirtebiliriz. Tüm bu süreç bize gösterir ki insan hafızası sürekli inşa halindedir (Karaarslan, 2014, s.19).

4.3. Devam Eden Bir İyileşme (Sağaltım) Süreci Bağlamında *Ruhumun Kitabı* Dizisi Üzerine

Ruhum kapkara bir *maelström*,¹³ hükümsüzlüğün etrafında alabildiğine bir süratle çemberler çizen baş döndürücü bir devinimi, hiçliğin girdabı etrafında tarumar olan uçsuz bucaksız bir okyanusu andırıyor. Ve bu dünyada gördüğüm ya da duyduğum her şeyi zihnimdeki imgeleriyle birlikte üzerine katıp götüren o sulardan bile daha çalkantılı bu sularda bütün o evler, yüzler, kitaplar, kutular, paramparça şarkılar ile paramparça sohbetlerden fırlayıp gelerek kulağıma çalınan bölük pörçük ezgiler, bölük pörçük konuşma sesleri... hepsi o dipsiz, o uğursuz girdabın devinimine kapılarak yitip gitmektedir şimdi (Pessoa, 2022, s.341).

“Ölenler ölümü bilmez, ölüm kalanlar içindir” (Aktaran: Erbaş, 2014, s.379) görüşü düşünüldüğünde, gerçekten de ölüm fiziksel anlamda vuku bulan ölmek eyleminin ötesinde buna dolaylı olarak maruz kalan bireyin yaşadığı ruhsal bir deneyime dönüşebilmektedir. Buradan hareketle tezin bu bölümünde; birinci derece akrabalarının (anne ve baba) ölmesi ile ölümü, ölüm acısını ruhsal açıdan deneyimleyen Boztunalı’nın yaşadığı bu deneyimi araştırma alanına dönüştürmesi ve devam etmekte olan iyileşme (sağaltım) sürecini uygulama çalışmaları üzerinden yorumlaması amaçlanmıştır.

*Yaşanan an'ı bu şekilde öne çıkarmalısınız yalnızca
Ve saklamamalısınız onu neyin arasından çıkardığınızı
Katın oyununuza o peşpeşe tekrarlanışı,
O seçilenin üzerindeki çalışmanızı,
Gösterin böylece olayların akışını
Çalışmanızın gidişiyle içiçe,
Ve seyircinizin bu Şimdi'yi
Çok yönlü yaşamasını sağlayın böylece
Önce'den gelip uzanarak Sonra'ya
Ve bazı başka şeyleri de duyarak yanısıra,
O yalnızca tiyatrouzda değil,
Dünyada da oturuyor aynı zamanda* (Brecht'den Aktaran: Berger, 2011, s.81).

¹³Fernando Pessoa *Huzursuzluğun Kitabı* adlı yapıtında *maelström*'ü “Tüm Atlas Okyanusu’nu dolaşan ve Portekiz kıyılarını da yalayan dev akıntı” (Pessoa, 2022, s.341) olarak tanımlamıştır.

İngilizce dilindeki *counseling* (danışmanlık), *therapy* (terapi) ve *treatment* (tedavi) kavramlarına karşılık gelen sağaltım kavramı Türkçe bir kelime olup (Oruççiftçi, 2021, s.2) iyileştirme, düzeltme, ilerletme, arındırma anlamlarına gelmektedir. Ruhsal Terimleri Sözlüğü'nde aktarıldığına göre ise sağaltım “Bir hastalığı yenecek etkenleri ve bu etkenlerin kullanılma yöntemlerini bularak hastanın sıkıntılarını giderme, iyi etme işi” (Sağaltım, 1974) dir. Şahin Filiz’e göre zihni, ruhu ve bedeni iyileştirmek, insanı bütün varoluşu ile eğitmek olup (Filiz, 2017, 9.paragraf) Sokrates’in insan bedenini bütün olarak iyileştirebilme noktasında ruhu tedavi etmenin ilk ve temel unsur olduğunu bildirdiği aktarılır (Çakmak’dan Aktaran: Öz Çelikbaş, 2020, s.18). Sağaltım kelimesi araştırılırken felsefi sağaltım kavramı ile karşılaşılmış olup;

Felsefi sağaltım, insanların ruhsal ve hemen ardından fiziksel hastalıklara yakalanmalarının önünü kesmek için, felsefe tarihinin tüm birikimini pragmatik anlamda gün yüzüne çıkararak kişinin kendisiyle varoluşsal bir diyaloga girmesini ve kendini rehabilite etmesini sağlar, amaç edinir (Filiz’den Aktaran: Karabulut, 2022, s.70).

Bu bağlamda felsefi sağaltım “bir yaşam bilgeliği modeli” üstlenerek insanların yaşam amaçlarını bulmalarına yardımcı olmayı hedefler.

İnsanlar yaşayış biçimlerini bir anlam bağlamında oturttuklarında kendini tanıma meselesiyle karşılaşır. İnsanın kendini tanıması nasıl olur? sorusuna ‘kendisiyle, başkalarıyla ve doğayla olan ilişkiselliğinde’ denilebilir. İlişkisellik boyutu, maddede başlayan, bilincin ilişkiselliğine varan, oradan da fikir ilişkiselliğine yükselen bir skaladır. Bu ilişki diğer varlıklara göre insan bilincini en yüksek düzeye alır (Karabulut, 2022, s.70).

Mutluluğun filozofu olarak görülen Spinoza’nın (1632-1677) felsefi sağaltımın uygulama yöntemlerinden biri olan felsefi danışmanlığın amaç edindiği her tezi yaşamına uyguladığı ve eserlerinde bu konuları işlediği belirtilmekte olup, bu bağlamda felsefi sağaltım alanında önemli bir yeri olduğu vurgulanmaktadır (Oruççiftçi, 2021, s.12). “Kişi soru sormaya başladığı anda felsefi danışmanlığa ihtiyaç duyduğunu anlamalıdır” (Filiz, 2020; Aktaran: Oruççiftçi, 2021, s.12). Bu

düşüncenin de iletteği gibi, 1997 yılında yaşadığı ölüm acısı deneyiminden günümüze gelinceye kadar Boztunalı; kendisine, yaşamına ve geleceğine yönelik sorgulamalarda bulunmuş ve bu doğrultuda devam etmekte olan kendini iyileştirme sürecini 14 Ekim 2022 tarihinden itibaren düzenli olarak gerçekleştirdiği psikoterapi seansları ile desteklemiştir. Bu noktada, Şahin Filiz’e göre;

felsefi danışmanlığın konusu olabilecek şey soru ve sorunlardır. Hasta olan insanın kendisi değildir, hastalığın kendisidir. Bu nedenle çözülmesi gereken sorun, insan değil, sorunun bizzat kendisidir. Sorunlara çözüm üretmek için salt bilme edimiyle hareket eden insan, sorununu tespit edebilir ancak bunun üstesinden nasıl geleceğini ancak bir uzmana danışarak giderebilir (Aktaran: Oruççiftçi, 2021, s.11-12).

Montaigne’e göre;

Başımıza gelebilecek en kötü olaya, acıya özellikle dikkat etmemiz gerekir. Ben acıya en büyük kötülüğü yapmak isterim ve bir yandan da kaçırım ondan. Tanrıya şükür pek fazla bir ilişkim olmadı onunla şimdiye kadar. Ama sabırla, acıyı yok edemesek bile hafifletebiliriz. Bizim elimizdedir bu. Bedenimiz etkilenebilir ama ruhumuzu ve aklımızı güçlü tutabiliriz acı karşısında (Montaigne’den Aktaran: le Breton, 2005, s.7).

“Her acı manevi bir yara açar” görüşünü paylaşan David le Breton *Acının Antropolojisi* adlı yapıtında acı için “hiç kuşkusuz insanın ölümle birlikte en güçlü biçimde paylaştığı deneyimdir” (le Breton, 2005, s.19) demiştir. Bununla beraber “Geçmişte yaşadığımız olaylardan bize kalanlar, olayların kendileri değil, izleridir” (Boran, 2020, s.12). Bu anlamda ölümün ruhta bıraktığı belirti olarak;

Acı, insanı, durumunu olumsuz etkileyen birçok tehдitten korur, yarattığı doğrudan bir geri çekilme olgusuyla, bellekte bıraktığı ve daha açık seçik bir biçimde davranmaya götüren bir izle organizmayı korur. Acı kendi açısından uygunsuz her eylemi anında cezalandırarak çocuğun eğitiminin vektörüdür, insanın doğuştan kırılğanlığını ödünleyen gerekli temkinliliği öğretir.

Acı sıkıntı veren bir durumdur ve aynı zamanda da dünyanın kaçınılmaz zorluklarına ve acımasızlıklarına karşı çok önemli bir savunma aracıdır. Öte

yandan sadece bir savunma işlevine uygun bir tanım içinde de yok olamaz. Daha şaşırtıcı ve beklenmedik özelliklere sahiptir ve kesinlikle hiçbir basit formülle tatmin olmaz. Ortaya çıkan ve tedavi edilmesi gereken bir hastalığı gösteren pusuladır ve bir yandan da kimi zaman insanın rahatça kaybolabileceği ve çok tehlikeli değişimleri haber vermeyi unuttuğu karışık yönleri gösteren, çekinilmesi gereken sayısız düzensizlik ve dengesizliğe boyun eğer (le Breton, 2005, s.13).

Yine, le Breton’a göre acı “kutsal bir yaradır. İnsanı huzurlu dünyasından koparır ve dayanılmaz olana zorlar, bedende silinmez değişiklikler gerçekleştiren dönüştürücü bir güçtür. Yarattığı algılama gücünün ötesinde bir dünya getirir” (le Breton, 2005, s.205). “İnsanın psikolojik bir değişim geçirmesi için uzun bir soyutlanmaya girmesi gerekir” (Aktaran: Oysal, 1988, s.23) diyen Fyodor Dostoyevski’ye (1821-1881) göre; “acı duymak anlamının tek kaynağıdır” (Aktaran: Ekinci, 2016, s.17). Bu açıdan düşünüldüğünde, bilmek ve anlamak için acıyı yaşamak gerekir. Alanyazında ise acının, ‘zihinsel acı’, ‘ruhsal acı’, ‘duygusal acı’, ‘ruhsal ağrı’ gibi farklı isimlerle kullanıldığı belirtilmektedir (Üzer, 2022, s.33). Kelime kökeni Sanskritçe *pu* kökünde temellenen acı; arınma, arındırma anlamlarında olup, İngilizce *pain*, Almanca *pein*, Yunanca ve Latince’de ise *poine* olarak kullanılmaktadır (Ekinci, 2016, s.17). Hemşirelik Terimleri Sözlüğü’nde ise “Bedene fiziksel olarak zarar veren ya da ruhsal yaşantıyı tehdit eden uyaranların yarattığı, kötü, olumsuz, hoşla gitmeyen duygusal durum, ıstırap” (Acı, 2015) şeklinde tanımlanmıştır. Diğer bir ifade ile acı duygusunun, yaşanan ruhsal boşluğun bir tezahürü olarak kaybın boşalttığı yere yerleştiği ve depresif edimin bu boşluktan çıkarak gelişim gösterdiği aktarılır. Horatius “Ruhun derdi içinde ve kaçamaz kendi kendinden” (Horatius’dan Aktaran: Montaigne, 2011, s.33) demiş ve Montaigne ‘Kendini Tanı’ düsturunun tüm yaşama uygulanması olarak yorumladığı *Denemeler* adlı yapıtında Plinius’un “herkes kendisi için bir derstir; elverir ki insan kendini yakından görmesini bilsin” (Aktaran: Montaigne, 2011, s.5) düşüncesini aktarmıştır. Sonrasında da şunu paylaşmıştır;

Ruhumuzun ele avuca sığmayan akışını gözlemek, onun karanlık derinliklerine kadar inmek, türlü hallerindeki bunca incelikleri ayırt edip yazmak zannedildiğinden çok daha zahmetli bir iştir. Sonra bir taraftan bu işin o kadar

başka, o kadar garip bir zevki de var ki insanı dünya işlerinden, hem de en değerli dünya işlerinden çekip alıyor. Birkaç senedir düşüncelerimin kendimden başka amacı yok; yalnız kendimi sorguya çekiyor ve inceliyorum (Montaigne, 2011, s.5).

Aristoteles’e göre;

Ruhu tanımak, bir bütün olarak hakikate büyük katkıda bulunur gibi görünüyor, en çok da doğaya; çünkü ruh yaşayanların ilkesidir. İnceleyip tanımak istediğimiz şey, öncelikle ruhun doğası ve varlığı, sonra da ruhla ilintili ne varsa onlar—bunlardan bazıları ruha özgü, bazıları da yaşayanlarda ruhtan dolayı bulunuyor gibi görünüyor (Aristoteles, 2021b, s.31).

Etimolojik açıdan Eski Yunanca bir terim olan *psykhe*’nin (ruh) soluk almak, üfleme, serinletmek anlamlarındaki *psykho* fiilinden türediği ve ilk anlamının soluk-hava olduğu belirtilmektedir (Dürüşken, 2013, s.75). *Psykhe* terimi felsefe tarihi içerisinde her çağın düşünürlerince farklı anlamlandırılmış ve günümüze gelinceye kadar ilk anlamından farklı bir içeriğe evrilmiştir. Yapılan okumalar sırasında *psykhe* terimi ile eş olduğu düşünülen *psukhe* kelimesi ile karşılaşılmıştır. Bununla birlikte ruhun Latince karşılığı olan *anima* ise yaşam, can, canlılık, dirilik belirtisi olarak nefes, soluk ve can anlamlarına gelmektedir. Bu bağlamda Demokritos’a (y. M. Ö. 460- y. M. Ö. 370) göre ruh bir ateş ve sıcaklıktır (Aktaran: Aristoteles, 2021b, s.41).

Bazısı ruh sıcaktır diyor, çünkü yaşamak [*zên*] sözcüğü bundan ‹yani “kaynamak” anlamındaki *zein* fiilinden› geliyormuş; bazısı soğuktur [*psykhron*] diyor, çünkü ruh [*psykhê*] sözcüğü de soluk almaktan ve serinletmekten [*katapsyxis*] geliyormuş (Aristoteles, 2021b, s.51).

Aristoteles ruh hakkındaki düşüncelerini özel olarak bu konuya ayırdığı *Ruh Üzerine (Peri Psychês)* isimli üç kitaptan oluşan yapıtında ortaya koymuştur. Kendisi “Bu eserin girişinde temelde Platon’u izleyerek ruh hakkındaki araştırmanın esas olarak ruhun doğasının ne olduğu, ruhun kısımları veya işlevleri, ruhla beden arası ilişkiler gibi sorular etrafında sürdürülmesi gereken bir araştırma olduğunu söyler” (Arslan, 2022, s.210). Aristoteles’e göre ruh üzerine geliştirilen ondan önceki düşünceler temelde üç görüş etrafında toplanmış olup, bunlar; “hareket görüşü, uyum

ve kendi kendine hareket eden sayı görüşü ve her şeyde bulunan ruh görüşüdür” (Dirmilli, 2019, s.7). Bu bağlamda Aristoteles’e göre; “ruh, bir tözdür. Ancak töz, esas olarak üç anlama gelir: I) Madde, II) Form ve III) Madde ve Formdan meydana gelen bileşim, sentez” (Aktaran: Arslan, 2022, s.211). Ona göre;

Ruh, “bilkuvve hayata sahip olan doğal bir cismin entellekheia” sıdır. Başka bir ifadeyle “doğal olarak organize olmuş cismin ilk fiilidir” (Aktaran: Arslan, 2022, s.213).

Bu kapsamda kuvve; Aristoteles’e göre güç, yeti, kapasite ve kabiliyet anlamlarına gelmekte olup, maddeye eştir. Bu bağlamda filozof eylemi kuvvenin uygulanması, onun fiil haline gelmesi, gerçekleşmesi olarak belirtmekte ve fiili de bu noktada *energia* ve *entellekheia* olarak ikiye ayırmaktadır.

Ancak bir kuvvenin fiil haline geçmesi birkaç derece içerir. İşte bunlardan ikisi *energeia* ve *entellekheia*’dır. Sahip olunan, ancak kullanılmayan, işletilmeyen bilimin bilgisizliğe olan durumu bir *entellekheia* olarak fiilin kuvveye olan durumudur. Öte yandan sahip olunan, ancak öte yandan buna bağlı olarak aynı zamanda uygulama, çalışma durumunda olan fiilin kuvveye olan durumu, onun *energeia* olarak kuvveye olan durumudur. Aynı şekilde görme fiiline sahip olan, ancak görmeyi uyku durumunda olduğu için işletmeyen bir insandaki fiil, *entellekheia* olarak fiildir. Buna karşılık uyanık durumda bu görme fiilinin işletilmesi, çalıştırılması *energeia* anlamında fiil olarak adlandırılmalıdır (Arslan, 2022, s.212-213).

Sanatçının yaratım sürecindeyken içindeki benliği kaybetme tehlikesine düşmeden tüm varlığını ortaya koyduğuna vurgu yapan psikanalist Otto Rank (1884-1939) bu bağlamda egosunun sadece bir kısmını temsil ettiğini ve yaratırken olumlu harcamalar da yaptığını aktarır. Ona göre, sanatçı;

kendi benliğini, deyim yerindeyse “ruhunu” eserine katar ve o zaman bu, yaşayan egonun ta kendisini temsil eder, tıpkı ilkel insandaki soyut ruh kavramı ve sonraki ölümsüzlük inançlarının sadece bireyin ta kendisini değil, bundan daha fazlasını, onun özünü ve onunla birlikte insanın ve genel anlamda insanlığın özünü temsil etmesi gibi... Nitekim sanatçının eserine kattığı ve onunla temsil ettiği insan

ruhu, insanın özü, eserden haz alan kişi tarafından eserde tekrar bulunur (Rank, 2022, s.110).

Boztunalı da içten gelen bir enerji ve ihtiyaç ile kendi benliğini ve ruhunu ortaya koyduğu üretimlerinde onu iyileştirmeye çabalamış, bu sürece paralel olarak geçmiş ve çocukluğu, yaşadığı ölüm acısı deneyiminin bugününü nasıl etkilediği ve geleceğini nasıl etkileyeceği üzerine düşünmüştür.

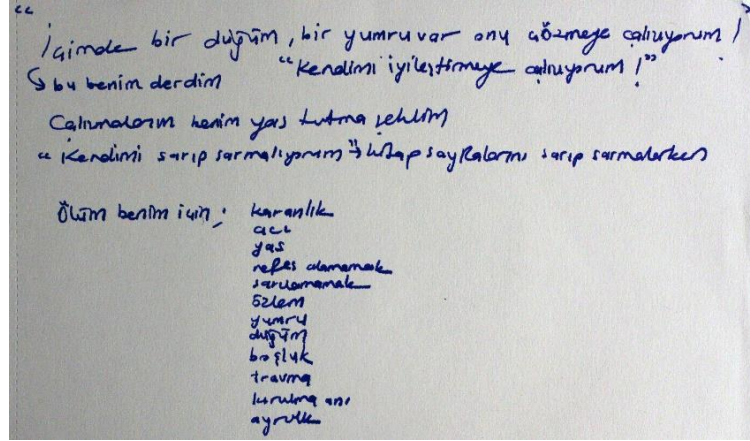
Uzun yıllar öncesinde kalmış bir çocukluk sahnesine geri dönüş, o noktayı serbest kalan bastırılmış anı ve umutlarla sel gibi doldurur. İnsanın üstünkörü tanıdığı biriyle yabancı bir ülkede karşılaşması heyecan verecek kadar güçlü bir mennuniyet hissi yaratabilir. Salt tanıma sadece o an tanınan nesne veya kişiden başka bir şeyle meşgulsek olur. Ya bir müdahale söz konusudur veya tanınan şeyi başka bir şeyin aracı olarak kullanma niyeti vardır. Görmek, algılamak ise tanımaktan fazlasıdır. Algılama, şimdideki bir şeyi o şeyle bağlantısız bir geçmiş üzerinden teşhis etmez. Algılamada, geçmiş şimdiye taşınır, böylelikle şimdi olanın içeriği genişleyip derinleşir (Dewey, 2021, s.44).

Oruç Aruoba'ya göre;

Kişi bazen geçmişine bakar : anılarını karıştırır, kurcalar, irdeler — yaşamının anlamı bakımından bulacağı, pırıl pırıl parıldayan güzellikler olduğu kadar, simsiyah karanlıklardır da; ama, bir açıdan, pek de ayırmedemez kişi bunların anlamlarını : sanki, o güzellikler kadar o karanlıklar da eşit ölçülerde katılır, anlamına, yaşamının, kişinin.

Pırıl pırıl bir karanlık, ve, kapkara bir parıltıdır, anlamı, yaşamının, kişinin (Aruoba, 2013, s.83).

Bununla birlikte, Aruoba, yaşayıp geçirilmiş, şu an ise 'geçmiş'te 'kalmış' gibi görünen, yaşam noktaları etrafında oluşmuş anlam 'yumru'ları olarak nitelendirdiği anıların bugün hala “canlılıkları ve ağırlıkları süren —acılı— belirlemeler” (Aruoba, 2013, s.86), acılı 'yumru'lar olarak kişinin yaşamının anlamına katıldığını dikkat çeker. Bu esnada, Boztunalı'nın üretim süreci sırasında yazıya döktüğü “içimde bir düğüm, bir yumru var ve ben onu çözmeye çalışıyorum” (bkz. Görsel 68) ifadesi dikkat çekmektedir.



Görsel 68. Zehra Seda Boztunalı, Üretimlere ilişkin yazılmış kişisel not, 2022

Düğüm, Türk Dil Kurumu’na ait Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü’nde “Bir dramatik yapıtta, serimden¹⁴ sonra, olguların birbiriyle çatıştığı, çatallaştığı, içinden çıkılmaz gibi görünen tikanıklıklar yarattığı, gerilimli noktalar” (Düğüm, 1981) olarak tanımlanmıştır. Tıbbi anlamda ise yumru “Genellikle derinin içine gömülü, yuvarlak ve sert oluşum, nod” (Yumru, 2011) şeklinde ifade edilmiştir. Bu bağlamda metaforik bir okuma ile yumru, çocukluk döneminde yaşanan travmanın atlatılamaması ve yıllar içinde gittikçe katılaşması ile Boztunalı’da varlığını hissettirmiştir. Sonrasında birey, bu his ve “beden kayıt tutar” düşüncesinden hareketle uzun süre kendini dinleme ve keşfetme deneyiminde bulunarak, bedeninde ve ruhunda kayıtlı olanların peşine düşmüştür. Ardından, karanlıkta kalmış ve yumrulaşmış çocukluk travmalarının ruhsal gelişimindeki kırılma ve etki ân(ı)larını oluşturduğunu gözlemlemiştir.

Etki anlarında öyle yoğun şimşekler çakıyor ki, hayatımızı alt üst etmekle kalmayıp kim olduğumuzu da tanımıyoruz.

İşin aslı, hepimiz, tanıdığımız herkesi içeren bütün tecrübelerimizdeki anların toplamıyız. Böyle anlar bizim mazimiz olur. Kafamızın içinde sürekli oynatıp durduğumuz kendi en iyi hatıralar listemiz gibi.

Etki ânı.

Değişim getirme potansiyeli tahmin edebileceğimizden çok daha büyük dalgalar yaratan etki ânı. Çarpışan parçacıklar gönderiyor. Parçacıkları birbirine daha da

¹⁴Türk Dil Kurumu Tiyatro Terimleri Sözlüğü’nde serim “Oyunun başlangıç bölümü. Seyircilere kişilerin durumlarını, oyunun anlaşılması için geçmişteki olayları sahnedeki olay içine kaynaşmış olarak veren önemli bölüm” (Serim, 1966) olarak tarif edilmiştir.

yakınlaştırıyor. Diğerlerini büyük maceraların içine doğru onları asla bulamayacağınızı düşündüğünüz yerlere fırlatıyor. Bu tip anların özelliği budur. Ne kadar çabalarsanız çabalayın sizi nasıl etkileyeceklerini kontrol edemezsiniz. Çarpışan parçacıkların bir yerlere düşmesine izin verip bir sonraki çarpışmayı beklemeniz gerekir (The Vow, 2012).

Yanı sıra, tutamadığı yasın varlığını ve ona duyduğu özlemi fark eden Boztunalı buradan yola çıkarak çalışmalarında kendine özgü bir yas tutma eyleminde bulunarak, içten gelen bir dürtü ile bir araya getirdiği ve ‘ruhumun parçaları’ olarak nitelendirdiği eski kitap sayfalarını sarıp sarmalamış, kendisini şifalandırmaya çalışmıştır. Alman sanat tarihçisi Wilhelm Worringer’e (1881-1965) göre gerçek sanat “her zaman derin tinsel ihtiyaçlardan doğar ve bu tinsel ihtiyaçları giderir” (Aydemir, 2021, s.228). Bu noktada İsmail Tunalı (1922-2015) tarafından dilimize kazandırılmış psikolojik bir kavram olan *özdeşleyim* içtepisi ile karşılaşılmaktadır. Kavram, 19. yüzyıl Alman estetiğinin merkezinde gelişen Theodor Lipps’e (1851-1914) ait *Einfühlung* kavramıdır. Yalın bir ifadeyle, bir şeyi içinden kavrama, onu içinden duyma olan *Einfühlung*, bir duygudur. Öznenin kendi dışındaki varlık karşısında geliştirdiği duygusal bir süreç (Sağlam, 2020, s.95) olarak tanımlanan özdeşleyim, Lipps için kavrayıcı etkinlik olarak içgüdüsel öz-etkinlik dürtüsüdür (Lipps’den Aktaran: Aydemir, 2020, s.184). Worringer için *Einfühlung* içtepisinden çıkan estetik yaşamın şöyle yalın bir formülde ifade edildiği görülür;

Estetik haz, nesneleştirilmiş öz-hazzıdır [*Selbstgenuss*]. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir objede kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir. Onda duyduğum şey, genel olarak yaşamdır. Ve yaşam; kuvvet, içten bir işleyiş, amaç edinme ve gerçekleştirmektir. Yaşam, tek bir kelimeyle etkinliktir. Ancak etkinlik, içinde bir gayret yaşadığım şeydir. Bu etkinlik, özü bakımından bir istenç etkinliğidir. Etkinlik, amaç edinme ya da hareket istemidir (Worringer’dan Aktaran: Aydemir, 2020, s.184).

Bu bağlamda Boztunalı da sahaflardan toplayıp bir araya getirdiği eski kitap sayfalarında kendisini yaşama sürecini deneyimleyerek, kendi psişik aktivitesini onlarda dışsallaştırmıştır. Yanı sıra üretim süreci boyunca kendisine sürekli “Neden kâğıt?”, “Neden ben bu kâğıtları sarıp sarmalıyorum?”, “Neden bağlıyorum?”,

“Amacım ne?” ekseninde sorular yönlendirmiş ve işlerinin özüne dair düşünsel irdelemelerde bulunmuştur. Sosyolog Georg Simmel’e (1858-1918) göre; “Elin hareketleri, direnç göstermeden içsel itkiye¹⁵ itaat eder. Öyle ki sonuçta ressamın içsel hayatı dolaysız bir biçimde tuval üzerinde şekillenir, dışsal ve yabancı hiçbir şey onu değiştirmemiştir” (Simmel, 2003, s.64). John Dewey (1859-1952) ise *Deneyim Olarak Sanat* adlı kitabında sanatın yaşamdaki ilk nüvesinin¹⁶ gözlemlenişini şu şekilde aktarmıştır;

İçsel organik basınçlar dışsal malzemelerle el ele verdiği ve baskıların giderilip malzemelerin dönüştürülmesiyle tatmin edici bir doruğa varıldığı zaman, kuş yuvasını, kunduz barajını yapmıştır. “Sanat” sözcüğünü kullanmakta tereddüt edebiliriz, çünkü yönlendiren niyetin varlığından haberdar değilizdir. Fakat her tür irdeleme, her tür bilinçli niyet bir zamanlar doğal enerjilerin etkileşmesiyle organik olarak gerçekleştirilmiş şeylerden kaynaklanır. Öyle olmasaydı, sanat kaygan kumlar, hatta kararsız hava üzerinde inşa edilirdi. İnsanın karakteristik katkısı doğada bulunan ilişkilerin bilincinde olmasıdır. Bilinç sayesinde insan doğada bulunan neden ve etki ilişkilerini araç ve sonuç ilişkilerine çevirir. Daha doğrusu, bilincin kendisi böyle bir dönüşümün başlangıcıdır. Salt şok olan şey bir davet hâline gelir; direnç maddenin mevcut düzenlenişlerini değiştirmede kullanılan bir şeye dönüşür; elverişli fırsatlar bir düşünceyi uygulamanın araçları olur (Dewey, 2021, s.44-45).

Üretimlerde kullanılan temel malzeme olan kâğıt; geçmişten günümüze insanlığın bilgi ve birikimlerini yazılı belge olarak sonraki nesillere aktarmakta ve bu anlamda geçmiş ile gelecek arasında kuvvetli bir bağ, bir köprü kurmaktadır.

İfade edici bir edimin gelişimi sırasında, duygu uygun malzemeyi kendine çeken bir mıknatıs gibi davranır. Etkilenmiş ruh hâliyle malzeme arasında, deneyimlenmiş bir duygusal benzeşme varsa malzeme uygundur. Malzemenin seçilmesi ve organize edilmesi deneyimlenen duygunun hem işlevine hem de niteliğine dair bir sınamadır. ...Duygu malzemeyi seçer, düzeni ve düzenlemeyi yönlendiricidir (Dewey, 2021, s.101).

¹⁵“Kalıcı organik güdülenmelere, insan davranışını hareket geçiren, düzenleyen koşullara insanı hiçbir bilinçli çaba gerektirmeden eyleme iten güçlere verilen ad” (Cevizci, 1999, s.478).

¹⁶Çekirdek. Bir şeyin özü.

Boztunalı'nın eski kitaplara aşinalığı, yaşadığı kayıp sonrası uzun yıllar boyunca yanlarında yaşadığı, babaanne ve dede evinde gördüğü tozlu sayfalara dayanmaktadır. Bu bağlamda, eski kitap sayfaları ile bağ kuran Boztunalı; çalışmaları aracılığıyla geçmiş, bugünü ve geleceği arasında köprü kurarak kapalı bir kutu, kapalı bir kitap olarak gördüğü ruhunu açıp okumaya başlamıştır. Devam eden bu okuma çabası ise, kendini keşfetme ve kendini gerçekleştirme sürecini beraberinde getirerek Boztunalı'nın kendi varoluşuna dair uzun soluklu bir serüvenin kapısını aralamıştır.

Hepimizin sahip olabileceği en önemli ilişki kendimizle olan, kat edebileceğimiz en önemli yol ise kendimizi keşfettiğimiz olandır. Kendini tanımak için kendinle zaman geçirmeli, yalnız olmaktan korkmamalı. Kendini tanımak tüm bilgeliklerin başlangıcıdır (Aristoteles, 2019, s.76).

Uygulama çalışmalarının son aşamasını ise, onların önceden belirlenmiş atıl ve boş durumdaki eski bir binaya taşınarak mekânı soludukları ve ona uyumlanarak yeniden yapılandıkları dinamik süreç oluşturmuştur. Bu noktada, harabe bir binanın seçilmesinin sebebi; geçmişe gönderme yapması ve bireyin yeni tanıştığı, kendi hatıralarıyla dolu olan bir mekân ile çalışmaları üzerinden bağ kurmayı istemesidir. Bu süreçte ilk olarak, mekân ve mekâna ait yapılar (duvarlardaki dokular, delikler vb.) gözlemlenmiş ve çalışmaların mekânda nasıl konumlandırılacakları etraflıca tartışılmıştır. Bu aşamada birincil hedef çalışmaların özüne gönderme yapan bir bakış açısı ile yerleştirilmeleri olmuştur. Buradan hareketle, Boztunalı'nın yaşadığı travmatik geçmiş ve sıkışmışlık hissi göz önünde bulundurularak çalışmalar mekâna ait yapılar arasında oluşan boşluklara, duvarlarda açılmış deliklere ve kırılmış cam parçaları arasında oluşan dar alanlara yerleştirilmiştir. Bu esnada mekânın yapısını bozacak herhangi bir müdahale yapılmamıştır. Son kertede, mekânda açılmış boşluklara yerleştirdiği çalışmalar ile Boztunalı bir anlamda kendi ruhunda açılan boşluğu doldurma eyleminde bulunarak; bu yapma eyleminin ve uğraşının ona iyi geldiğini, üretimlerinin tam da bu esnada kendi nihai amaçlarına ulaştıklarını idrak etmiştir. Bununla beraber, çalışmalar aracılığıyla mekâna özgü sanat süreci deneyimlenerek, mekân ile derin bir bağ kurulmuş ve bundan sonraki üretimler için yeni bir kapı açılmıştır (*Sanatçı arşivi* için ayrıntılı bilgiye <https://124.im/pt02> adresinden ulaşılabilir).



Görsel 69. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, *Ruhumun Kitabı - I*, 2021, Eski kitap sayfaları, el yapımı kâğıt, mürekkep, halat, 18 x 13 x 5 cm



Görsel 70. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, *Ruhumun Kitabı* - III, 2021, Eski kitap sayfaları, el yapımı kâğıt, mürekkep, rafya ip, halat, 58 x 17 x 9 cm



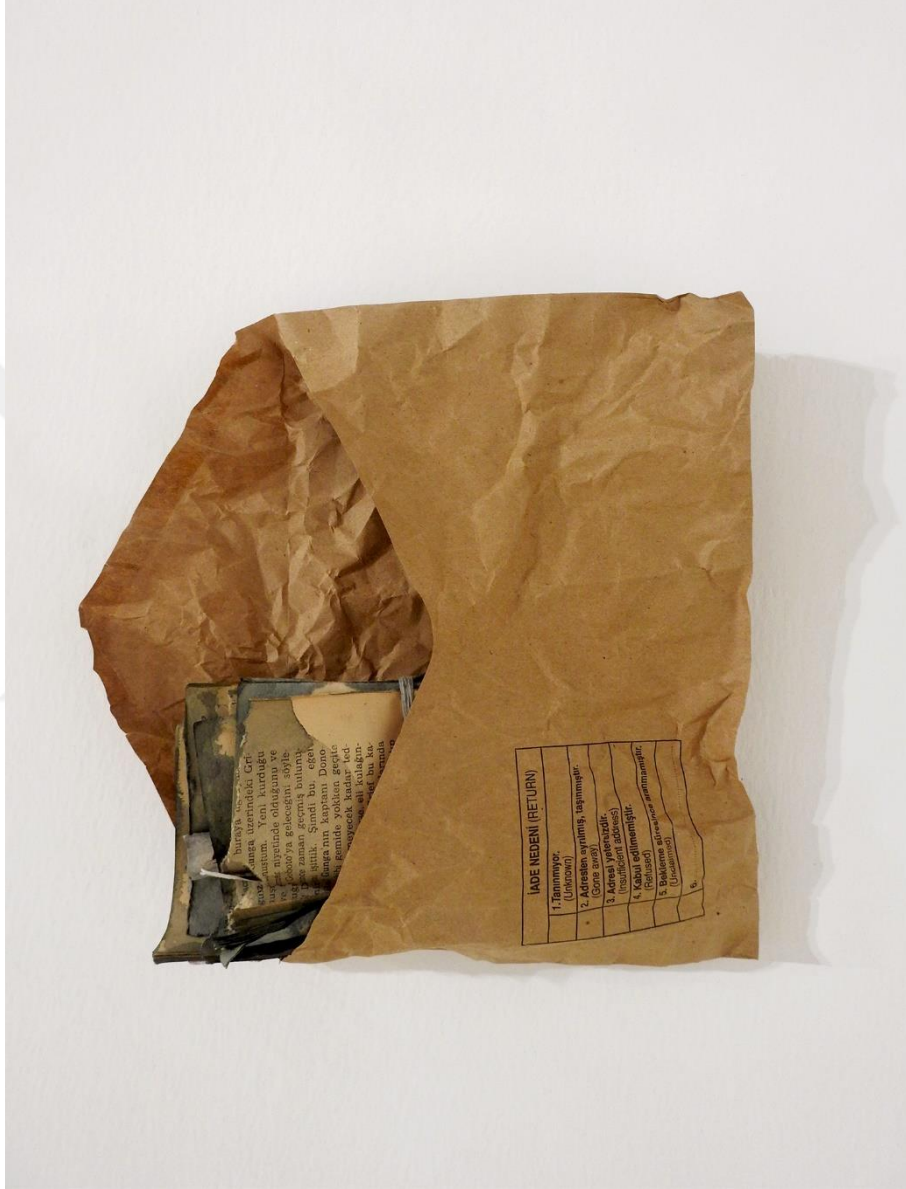
Görsel 71. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, *Ruhumun Kitabı* - III (ayrıntı)



Görsel 72. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, *Ruhumun Kitabı* - VII, 2022, Eski kitap sayfaları, el yapımı kâğıt, mürekkep, misina, 35 x 15 x 5 cm



Görsel 73. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Kitabı - VII (ayrıntı)



Görsel 74. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhuma Mektup, 2022, Eski kitap sayfaları, zarf, mürekkep, ip, 26 x 26 cm



Görsel 75. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - I (üstten görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait muhtelif duvar delikleri, 29 x 37 x 6.5 cm



Görsel 76. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - I (ayrıntı)



Görsel 77. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - II (yandan görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait duvar deliği, 7 x 8 x 8 cm



Görsel 78. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - II (ayrıntı)



Görsel 79. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - III (üstten görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait nesneler (muhtelif metal tesisat boruları ve diğerleri), 26 x 9 x 10 cm



Görsel 80. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, *Ruhumun Parçalı Doğası - IV* (yandan görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait nesneler (camı kırılmış açık haldeki eski banyo penceresi ve diğerleri), Değişen ölçülerde



Görsel 81. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - IV (ayrıntı)



Görsel 82. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - V (yandan görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait nesneler (camı kırılmış pencere ve diğerleri), Değişen ölçülerde



Görsel 83. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - V (ayrıntı)



Görsel 84. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - VI, 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait nesneler (kesilmiş iki parça laminant, ip, talaş, toprak vb.), 30 x 30 x 20 cm



Görsel 85. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - VI (ayrıntı)



Görsel 86. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - VII (alttan görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait muhtelif duvar delikleri, 125 x 15 x 7 cm



Görsel 87. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - VII (ayrıntı)



Görsel 88. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - VII (ayrıntı)



Görsel 89. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - VIII (alttan görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait muhtelif duvar delikleri, 67 x 16 x 8 cm



Görsel 90. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - VIII (ayrıntı)



Görsel 91. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - IX, 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, halat, mekâna ait nesneler (eski lavabo, çivi ve diğerleri), Değişen ölçülerde



Görsel 92. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - IX (ayrıntı)



Görsel 93. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - IX (ayrıntı)



Görsel 94. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - X (üstten görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, 113 x 60 x 8 cm



Görsel 95. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - X (ayrıntı)



Görsel 96. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XI (yandan görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, el yapımı kâğıt, mürekkep, sicim ip, mekâna ait nesne (açık haldeki ikili elektrik prizi), 13 x 17 x 8 cm



Görsel 97. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XI (ayrıntı)



Görsel 98. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XII (üstten görünüm), 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait nesneler (bir adet çift kafa kanca duvara monte askı, tel), Değişen ölçülerde



Görsel 99. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XII (ayrıntı)



Görsel 100. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XIII, 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, mekâna ait banyo borusu ve diğerleri, 80 x 17 x 8 cm



Görsel 101. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XIII (ayrıntı)



Görsel 102. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XIII (ayrıntı)



Görsel 103. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XIV, 2022, Eski kitap sayfaları, mürekkep, sicim ip, mekâna ait seramik kollu sabunluk, 24 x 15 x 9 cm



Görsel 104. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XIV (ayrıntı)



Görsel 105. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, *Ruhumun Kitabı - IV*, 2021, Eski kitap sayfaları, rastgele yırtılmış kâğıt üzerine karışık teknik resim çalışması parçaları, mürekkep, ip, 12 x 10 x 10 cm



Görsel 106. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, *Ruhumun Kitabı* - IV (ayrıntı)



Görsel 107. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XV, 2022, Derici kâğıdı üzerine karışık teknik resim çalışması (iki parça, rulo halde), mekâna ait muhtelif nesneler, 40 x 30 x 12 cm



Görsel 108. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XV (ayrıntı)



Görsel 109. Zehra Seda Boztunalı, *Ruhumun Kitabı* Dizisinden, Ruhumun Parçalı Doğası - XV (ayrıntı)

BÖLÜM 5: SONUÇ

“Günümüz Sanatında Değişen Yüzey Algısı ve Nesne-Mekân İlişkisi” başlıklı bu tez çalışmasında, bilim, teknoloji ve kültür alanında yaşanan gelişmelerle doğru orantılı olarak sanat ortamında gerçekleşen soru ve sorgulamaların resim yüzeyine getirdiği yeni ifade biçimlerine odaklanılmıştır. Bu kapsamda, resim ve heykel aralığındaki konumu ve muğlak yapısı ile duvarla temasını kaybetmeyen aynı zamanda içselleştirdiği nesne ya da nesneler aracılığıyla içerisinde bulunduğu mekâna sirayet ederek onunla bir bütün olan üretimler mercek altına alınmıştır.

Buradan hareketle, resim yüzeyi, nesne ve mekân problematiği ekseninde kurgulanan çalışmada ilk olarak, nesne ve mekân kavramları analiz edilerek; felsefecilerin, düşünürlerin ve bilim insanlarının bu yönde geliştirdiği çeşitli tanımlamalara ve görüşlere yer verilmiştir. Yanı sıra mekâna özgü (site-specific) kavramının ne olduğu irdelenerek, mekâna özgü kurgulanan işleri besleyen dinamikler sorgulanmıştır. Okumalar esnasında nesne ve mekân üzerine geniş bilgi envanterine ulaşılmış ve bu çerçevede; *Şey*, *Kendinde-Şey*, *Töz*, *Fenomen (Görüngü)*, *İdea (Düşünce)*, *Form (Biçim)*, *Ousia (Varlık)*, *Monad*, *Nesne Yönelimli Ontoloji*, *Res cogitans (Düşünen töz)*, *Res extansa (Uzamlı / Yer kaplayan töz)*, *Boşluk (Vacuum)*, *Algılanan Mekân (Mekânsal Pratik)*, *Tasarlanan Mekân (Mekân Temsili)*, *Yaşanan Mekân (Temsili Mekân)*, *Da-sein* kavramları irdelenmiştir.

Ardından, resim yüzeyine bakışta yaşanan bu değişimin kökenine inilmesi hedeflenmiş ve bilimsel gelişmelerin ivme kazandığı 1900’lü yıllardan günümüze sanatta yaşanan bu çeperdeki dönüşümlerin ilk izleri sürülmüştür. Bu kapsamda, 20. yüzyılda gerçekleşen ilerlemelerin toplumsal yaşama olduğu kadar sanatsal yaşama da etki ettiği görülmüş ve sanatçıların farklı malzemeler ve disiplinler ile çalışmaya başlayarak, resim yüzeyinde yeni, sancılı ve çarpıcı denemelere girdikleri gözlemlenmiştir. Yaşanan bu uzun soluklu süreçteyse çerçevelerini aşarak üçüncü boyuta taşınan alternatif ve hibrit üretimlerin hayata geçirildiği görülmüştür. Bununla beraber, değişimin habercileri olan; izafiyet teorisi, dördüncü boyut, eş zamanlılık, kübizm, çözümsel (analitik) kübizm, bireşimsel (sentetik) kübizm, kolaj, asamblaj ve yapışöküm kavramları mercek altına alınmıştır.

Günümüz sanatına gelindiğinde ise, oluşturulan bu yeni ifade biçiminin temellerinin ne kadar sağlam olduğu gözlemlenerek, bahsi geçen ön kabulleri bünyesinde barındıran, her biri kendine özgü bir biçimde mekânla bağ kurmuş güncel yorumlamalar ile karşılaşmıştır. Rastlantısallığın ve kendiliğin, boşluğun ve doluluğun, sertliğin ve kırılganlığın bir arada hissedildiği bu üretimlerde irdelenen kavramların ve konuların; geçmiş, hafıza, hatırlama, unutma, kimlik, aidiyet, günlük hayat, espas ve boşluk, yas tutma ve iyileşme, doğa ve insan ilişkisi ile özel ve kamusal alan arasındaki gerilim ekseninde şekillendiği görülmüştür.

Son bölümde ise, araştırma konusundan hareketle oluşturulan uygulama çalışmalarına yer verilmiştir. Bu kapsamda ilk olarak içsel bir bağ kurulan eski kitap sayfaları ile bir dizi çalışma gerçekleştirilmiştir. Sonrasında aynı çalışmaların önceden belirlenmiş, atıl ve boş durumdaki eski bir eve götürülerek mekânın varlığını soludukları ve onunla aktif bir bağ kurdukları mekâna özgü sanat süreci deneyimlenmiştir. Çalışma sayesinde çetrefilli bir o kadar da heyecanlı olduğu düşünülen mekâna özgü sanat süreci ilk kez deneyimlenmiş ve bundan sonraki üretimler için yeni bir bakış açısı yaratılmıştır. Yanı sıra, geçmiş ile kurulan bağ üzerinden ortaya konan çalışmaların bel kemiğini oluşturan kavramlar tespit edilerek araştırılmış ve bu çerçevede uygulamaların özüne dair kişisel bir analiz yapılmıştır.

KAYNAKÇA

- Acar, B. (2012, 5 Temmuz). William Burroughs Öldü mü, Issız Acun Kaldı mı?. Lebriz Sanal Dergi, Erişim adresi:
<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1046> Erişim tarihi: 30 Aralık 2022.
- Acar, B. (2013, 30 Nisan). “Kolaj”ı Türkçe Düşünmek Mümkün mü?. Lebriz Sanal Dergi, Erişim adresi:
<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1111> Erişim tarihi: 12 Kasım 2021.
- Acı. (2015). Türk Dil Kurumu Online Güncel Türkçe Sözlük içinde. Erişim adresi:
<https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 28 Mart 2023.
- Akarsu, B. (1975). Felsefe Terimleri Sözlüğü (1. baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. Erişim adresi: [https://turuz.com/storage/Dictionary/2010/0096-Felsefe_Terimleri_Sozluyu\(44.510KB\).pdf](https://turuz.com/storage/Dictionary/2010/0096-Felsefe_Terimleri_Sozluyu(44.510KB).pdf) Erişim tarihi: 30 Mart 2021.
- Akira, T. (2017, 6 Aralık). Asya’da Kübizm. E-Skop, (A. Terzi, Çev.). Erişim adresi:
<https://www.e-skop.com/skopbulten/turkiye-sanat-tarihi-asyada-kubizm/3608> Erişim tarihi: 16 Eylül 2021.
- Aksoy, Ö. (2008). Situasyonist Enternasyonal ve 1960 Sonrası Sanatta Başkaldırı (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (261104).
- Aktulum, K. (2016). Kolaj Nedir? Louis Aragon Örneği. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, R. Korkmaz (Ed.), 8 (15), 3-18. Erişim adresi:
<http://www.ytearastirmalari.com/Makaleler/fdf36ce1-75c2-428e-809d-75ca653545ff.pdf> Erişim tarihi: 19 Kasım 2022.
- Alioğlu, N. ve Bayrak, B. (2019). Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu Üzerine Bir Deneme. İstanbul: Literatür Yayınları.

Alison Jacques. (t.y.). Ian Kiaer içinden. Erişim adresi:

<https://alisonjacques.com/artists/ian-kiaer> Erişim tarihi: 07 Şubat 2023.

Altan, B. (2020). Ruh Sağlığı Çalışanlarında İkincil Travmatik Stres İle Uyum Bozucu Şemalar, Çocukluk Çağı Travmaları ve Mesleki ve Sosyodemografik Değişkenlerin İlişkileri (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (646341).

Altuntek, S. (t.y.). Aile ve Akrabalık. Tübitak Popüler Bilim Yayınları. Erişim adresi: https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/aile_ve_akrabalik Erişim tarihi: 09 Mart 2023.

An, K. ve Cerasi, J. (2021). Kim Korkar Çağdaş Sanattan? (1. baskı). (M. Üstünipek, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Antmen, A. (2000). A'dan Z'ye Yirminci Yüzyıl Sanatı. P Sanat Kültür Antika, 16, 9-76. İstanbul: Raffi Portakal Antikacılık.

Antmen, A. (2010). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar (3. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arapoğlu, F. (t.y.). Rus Avangardı: Soyutlama Deneyimi. İstanbul Modern. Erişim adresi: https://www.istanbulmodern.org/dosya/2965/firat-arapoglu-ders-notlari-2_2965_4022176.pdf Erişim tarihi: 23 Ekim 2022.

Arayıcı, O. (2015). Çeşitli Sanat Dallarında Mekân Kavramı. M. Bilgiç. (Ed.), Mekân ve Tasarım Üzerine Tanımlar (30-36). İstanbul: Ege Basım. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/322582135_Mekan_ve_Tasarim_Uzerine_Tanimlar Erişim tarihi: 11 Mart 2023.

Arıcı, N. (2014). Travmatik Yas Sorununda Aile Dayanıklılığı Programının Kadınlardaki Travma Sonrası Stres, Yas ve Aile Dayanıklılığı Düzeylerine Etkisi (Doktora tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (358194).

Aristoteles. (2019). Hayatı Her Gün Yeni Baştan Keşfetmek. İstanbul: Zeplin Kitap.

- Aristoteles. (2021a). *Metafizik* (6. basım). (Y. Gurur Sev, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Aristoteles. (2021b). *Ruh Üzerine* (3. basım). (Ö. Aygün ve Y. Gurur Sev, Çev.). İstanbul. Pinhan Yayıncılık.
- Arslan, A. (2007). *İlkçağ Felsefe Tarihi 3 - Aristoteles* (1. baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. Erişim adresi: https://turuz.com/storage/2011-her_konu/1033-3-illkchagh_Felsefe_Tarixi-3-Aristoteles-Ahmet_Arslan-2006-408s.pdf Erişim tarihi: 30 Mart 2021.
- Arslan, A. (2022). *İlkçağ Felsefe Tarihi 1 - Sokrates Öncesi Yunan Felsefesi* (13. baskı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Arslan Avar, A. (2009). Lefebvre'in Üçlü -Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân-Diyalektiği. Dosya 17 Mimarlık ve Mekân Algısı, F. Doğan (Ed.), 7-16. Ankara: Matsa Basımevi. Erişim adresi: <http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya17.pdf> Erişim tarihi: 31 Mart 2021.
- Arslan, S. (2021). Postmodern Sanatta Negatif Alan. *Tykhe*, 6 (11), 127-140. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1990489> Erişim tarihi: 19 Kasım 2022.
- Artan Oskay, B. (2018). 1960 Sonrası Kavramsal Sanatının Günümüz Resim Sanatına Etkileri. *İdil*, 7 (47), 803-809. doi:10.7816/idil-07-47-03 Erişim adresi: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1531904640.pdf> Erişim tarihi: 19 Kasım 2022.
- Artforum. (2018, 28 Ocak). Robert Pincus-Witten (1935-2018) içinden. Erişim adresi: <https://www.artforum.com/news/robert-pincus-witten-1935-2018-73919> Erişim tarihi: 04 Haziran 2022.

Artnews. (2017, 26 Mayıs). From the Archives: Robert Rauschenberg Paints a Picture, in 1963 içinden. Erişim adresi: <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/from-the-archives-robert-rauschenberg-paints-a-picture-in-1963-8388/> Erişim tarihi: 13 Temmuz 2022.

Artun, A. (2010). Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş (1. baskı). (K. Özsezgin- U. Kılıç- C. Gündüz- E. Gen- M. Tüzel- E. Erbay- M.C. Anday- S. Eyüboğlu- E. Alkan- N. Altınıyıldız Artun, Çevirenler.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2012). Erotik Katedral: Kurt Schwitters'in Mimarlığa Oyunu. N. Altınıyıldız Artun (Der.), Arzu Mimarlığı - Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek (47-72) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları. Erişim adresi: <http://www.aliartun.com/yazilar/erotik-katedral-kurt-schwittersin-mimarliga-oyunu/> Erişim tarihi: 06 Aralık 2021.

Artun, A. (2012, 4 Temmuz). CoBrA. E-Skop, Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/cobra/806> Erişim tarihi: 29 Kasım 2022.

Artun, A. (2015). Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik (4. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2019a). Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı (Sunuş). Avangard Kuramı (9-32) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (Ed.) (2019b). Sanatçı Müzeleri. (E. Gen, A. Berktaş, E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2021). Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu (1. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Aruoba, O. (2013). Olmayalı (4. basım). İstanbul: Metis Yayınları.

Assmann, J. (2022). Kültürel Bellek (4. basım). (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Asyalı Büyükerman, F. (2022). Mimari, Tekstil, Heykel, Performans: Heidi Bucher ve Mekânın Teni. Erciyes Akademisi, 36 (2), 672-692. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2336928> Erişim tarihi: 26 Aralık 2022.

Ataç, U. (2018). Plastik Etki Açısından Anselm Kiefer'in Resimlerinde Malzeme Kullanımı (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (516558).

Aydemir, G. (2020). Einfönlung: Estetiğim Zengin ve Muammalı Kavramı. İdil, (66), 179-189. Erişim adresi: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1584914576.pdf> Erişim tarihi: 13 Nisan 2023.

Aydemir, G. (2021). Modern Sanatın Gelişiminde Wilhelm Worringer'in Devrimsel Düşüncelerinin Rolü. E. M. Çelik ve Ö. Yaren (Der.), Disiplinlerarası Estetik Tartışmalar (220-238) içinde. Ankara: Sanat Estetik ve Görsel Kültür Derneği Yayını.

Aydoğdu, H. (2016). Kierkegaard ve Heidegger'de Ölümün Eksistensiyal-Ontolojik Çözümlemesi. Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, Güz, (27), 127-150. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/269739> Erişim tarihi: 01 Mart 2023.

Aydoğdu, H. (2020). Aristoteles Ontolojisinde Töz (Ousia)-Öz (Eidos) İkiliği Problemi. Dört Öge Felsefe ve Bilim Tarihi Yazıları, Y. Unat ve H. G. Topdemir (Ed.), 9 (18), 33-50. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/issue-full-file/59544> Erişim tarihi: 22 Ağustos 2022.

Bachelard, G. (2017). Mekânın Poetikası. (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Barthes, R. (1993). Nesnenin Anlambilimi. V. Çorlu (Ed.), Göstergebilimsel Serüven (163-173) içinde. (M. Rifat - S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erişim adresi: https://kupdf.net/download/roland-barthes-gstergebilimsel-servenpdf_59caaff708bbc56148686f4f_pdf Erişim tarihi: 30 Mart 2021.

Barrett, T. (2014). Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak (2. basım). (G. Metin, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Barrett, T. (2022). Sanat Üretimi: Form ve Anlam (E. B. Alpay, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Başaran, A. (2017). İstifdam: Sahici Edebiyat Nedir?. Ş. Öztürk (Ed.), Cogito (235-264) içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Batıslam, H. D. (2011). Divan Şiirinde Ölüm. G. G. Acar (Der.), Ölüm Sanat ve Mekân (119-132) içinde. İstanbul: Dakam Yayınları.

Battistini, M. (2001). Art Book Picasso / Sanata Adanan Bir Yaşam. (C. K. Emek, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Becer, E. (2007). Modern Sanat ve Yeni Tipografi (1. baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Berger, J. (2011). O Ana Adanmış (6. basım). Y. Salman ve M. Gürsoy Sökmen (Hazırlayanlar), İstanbul: Metis Yayınları.

Bergson, H. (2022). Madde ve Bellek (2. baskı). (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Fol Yayınları.

Belting, H. (2020). Sanat Tarihinin Sonu. Modernizmden Sonra Sanat Tarihi. (M. Tüzel, Çev.). A. Artun (Ed.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Benjamin, W. (2021). Tarih Kavramı Üzerine. N. Gürbilek (Sunuş ve Hazırlayan). Son Bakışta Aşk (43-54) içinde. İstanbul: Metis Yayınları.

Berman, M. (2021). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor (21. baskı). (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Bernard, E. (1997). Cézanne Üzerine Anılar. (K. Özsezgin, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Bilgin, N. (2013). Tarih ve Kollektif Bellek. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bird, M. (2016). Sanatı Değiştiren 100 Fikir. (D. Öztok, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Bishop, C. (2005). Installation Art. Tate Publishing. Erişim adresi: <https://www.artforum.com/block/8480239> Erişim tarihi: 02 Nisan 2023.
- Bolt, B. (2012). Yeni Bir Bakışla Heidegger. (M. Özbek, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Boran, M. V. (2020). Kayıp Hafızaların İzinde: Zaman, Bellek ve Öteki ‘Şey’ler Üzerine (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (621275).
- Boztunalı, Z. S. (2018). Robert Rauschenberg’in “Combines” Serisine Bir Bakış, Lisansüstü Eğitimi Sanat ve Tasarım Sempozyumu Bildiriler Kitabı içinde (173-182). Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/199072293-Yayinlanan-bildiriler.html> Erişim tarihi: 24 Ağustos 2022.
- Bulduk, B. (2018). Sanat ve Dil Grubu Ya da Nesnesi Olmayan Sanat. İdil, 7 (43), 243-247. doi:10.786/idil-07-43-03 Erişim adresi: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1518090801.pdf> Erişim tarihi: 19 Kasım 2022.
- Can, İ. (2014). Moderniteden Postmoderniteye Ailenin Ontolojisi ya da Modern Çekirdek Aile Çerezleşiyor mu?. M. Aydın (Ed.), Aile Sosyolojisi Yazıları (51-82) içinde. İstanbul: Açılım Kitap Pınar Yayınları. Erişim adresi: https://www.academia.edu/35540879/Moderniteden_Postmoderniteye_Ailenin_Ontolojisi_Ya_da_Modern_%C3%87ekirdek_Aile_%C3%87erezle%C5%9Fiyor_mu Erişim Tarihi: 06 Mart 2023.
- Canbulut, T. (2018). Rousseau’da Aile Kavramı. FLFS (Felsefe ve Sosyal Bilimler

Dergisi), Güz (26), 481-498. Erişim adresi:

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/612398> Erişim Tarihi: 11 Mart 2023.

Cengiz G. ve Demir, R. (2018). Pop Art Akımı Bağlamında Deneysel Sinema ve Andy Warhol, H. Kuruoğlu ve P. Özgökel Bilis (Ed.), Gelenekselden Dijitale Uluslararası Medya Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitabı içinde (73-79).

İzmir: Ege Üniversitesi Rektörlüğü Basımevi Müdürlüğü.

Erişim adresi: <https://docplayer.biz.tr/168238590-Gelenekselden-dijitale-uluslararası-medya-arastirmaları-sempozyumu-gelenekselden-dijitale-uluslararası-medya-arastirmaları-sempozyumu.html> Erişim tarihi: 10 Ocak 2022.

Cevizci, A. (1999). Paradigma Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Erişim adresi: <https://turuz.com/storage/users/bey-2016-1/0701>

Felsefe_Sozlughu_Ahmet_Cevizchi.pdf Erişim tarihi: 30 Mart 2021.

Cima, G. G. (1986). Shifting Perspectives: Combining Shepard and Rauschenberg. Theatral Journal, 38 (1), 67-81.

Erişim adresi:

https://www.jstor.org/stable/pdf/3207824.pdf?refreqid=excelsior%3Adf4721f33716dbe2b4dd9ca795beea72&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1

Erişim tarihi: 09 Şubat 2023.

Condillac, E. B. (1989). Duyumlar Üzerine İnceleme. (M. Katırcıoğlu, Çev.).

İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları. Erişim adresi: [https://www.e-](https://www.e-kitaphavuzu.com/kitap/e-b-condillac-duyumlar-uzerine-bir-inceleme-kitabi-indir.html)

[kitaphavuzu.com/kitap/e-b-condillac-duyumlar-uzerine-bir-inceleme-kitabi-indir.html](https://www.e-kitaphavuzu.com/kitap/e-b-condillac-duyumlar-uzerine-bir-inceleme-kitabi-indir.html) Erişim tarihi: 28 Nisan 2021.

Çelikel, S. B. (2015). Endüstriyel Tasarımda Paradigma Kaymaları. Bruno Latour'a Özel Bir İlgile. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Çopur, A. S. ve Gençer, A. D. (2015). Toplumsal Travma Nedir?. Psiko-Eğitim

Broşürleri - 4, İstanbul Bilgi Üniversitesi. Erişim adresi:

<https://psyma.bilgi.edu.tr/static/docs/toplumsa-travma.pdf> Erişim tarihi: 01 Mart

2023.

Çuhadar, Z. (2020). Almanya’da Dışavurumculuğun Merkezi: Der Sturm Dergisi (1910-1932) (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (625099).

Danacı, E. F. ve Acim, İ. (2020). Sanat ve Tasarım Algısının, Toplum ve Aile Habitatı İle İlişkisi. Sanat ve İnsan Dergisi, 4 (1), 44-49. Erişim adresi: <https://sanatveinsan.com/wp-content/uploads/2020/09/2020-4-1-3-SANAT-VE-TASARIM-ALGISININ-TOPLUM-VE-AILE-HABITATI-ILE-ILISKISI-Enes-Furkan-DANACI-Idil-ACIM-kopya.pdf> Erişim tarihi: 08 Mart 2023.

Danto, A. (2013). Sanat Nedir*. (Z. Baransel, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Danto, A. (2014). Sanatın Sonundan Sonra. Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi (2. baskı.). (Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Demir, D. (2020, 08 Haziran). Çağdaş Sanatta In-Situ İzleri ve Site Specific Sanat Pratikleri. Gazete Sanat Bağımsız Kültür & Sanat Dergisi, Erişim adresi: <https://gazetesanat.com/cagdas-sanatta-in-situ-izleri-ve-site-specific-sanat-pratikleri> Erişim tarihi: 11 Mart 2023.

Dergio (2022). “Horror Vacui” Kavramını Daha Önce Duydunuz Mu? içinden. Erişim adresi: <https://dergio.com/20220810/horror-vacui> Erişim tarihi: 25 Ekim 2022.

Descartes, R. (2013). Söylem Kurallar Meditasyonlar. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.

Dewey, J. (2021). Deneyim Olarak Sanat. (N. Küçük, Çev.). İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları.

Dietrich, D. (1993). The Collages of Kurt Schwitters: Tradition and Innovation. Cambridge University Press, United States of America.
Erişim adresi:

https://monoskop.org/images/6/61/Dietrich_Dorothea_The_Collages_of_Kurt_Schwitters_Tradition_and_Innovation_1993.pdf Erişim tarihi: 10 Aralık 2021.

Direk, Z. (2021). Başkalık Deneyimi (1. baskı). Ankara: Fol Yayınları.

Dirmilli, H. (2019). Aristoteles'in Ruh Görüşü'nün Zihin Kuramlarına Yansıması (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (572053).

Doğan Özcan, Ç. (2021). Anselm Kiefer'in Ateş İmgesi: Shulamith, Margarete ve Quaternity. STAR - Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi, 2 (3), 53-61. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2059875> Erişim tarihi: 30 Aralık 2022.

Dolgun Dağdelen, E. (2019, 11 Mart). Brütalizm Akımı, Geçmiş ve Günümüzdeki Durumu. Arkitera, Erişim adresi: <https://www.arkitera.com/gorus/brutalizm-akimi-gecmis-ve-gunumuzdeki-durumu/> Erişim tarihi: 09 Şubat 2023.

Dönmez, İ. (2013). Genç Britanyalı Sanatçılar (Yba-Young British Artists) İçin Tanımlama, E. Dastarlı Dellaloğlu ve T. Ayas (Ed.), Uluslararası Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu Bildiri Kitabı içinde (77-83). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları. Erişim adresi: <https://stmf.sakarya.edu.tr/sites/stmf.sakarya.edu.tr/file/1385683148-ustm-pdf.pdf> Erişim tarihi: 26 Aralık 2022.

Dukhan, I. ve Lodder, C. (Çev.) (2016). Visual Geometry: El Lissitzky and the Establishment of Conceptions of Space-Time in Avant-garde Art. Art in Translation, 8 (2). 194-220. Routledge. doi:10.1080/17561310.2016.1216050 Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/309815990_Visual_Geometry_El_Lissitzky_and_the_Establishment_of_Conceptions_of_Space-Time_in_Avant-garde_Art Erişim tarihi: 20 Şubat 2023.

Düğüm. (1981). Türk Dil Kurumu Online Güncel Türkçe Sözlük içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 02 Mayıs 2023.

- Dürüşken, Ç. (2013). Antikçağ'da 'Psyche' Kavramına Genel Bir Bakış I. Felsefe Arkivi, (29), 75-85. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/14420> Erişim tarihi: 31 Mart 2023.
- E-Flux. (2021, 20 Eylül). Georges Braque: Inventor of Cubism içinden. Erişim adresi: <https://www.e-flux.com/announcements/412372/georges-braqueinventor-of-cubism/> Erişim tarihi: 10 Kasım 2021.
- Ekinci, A. (2016). Bilmek, Anlamak ve Yüzleşmenin Diğer Adı: Izdırap/Acı Ya da Acının Tarihi, A. Ekinci (Ed.), II. Uluslararası Eyyub Peygamber Sabır Günleri Sempozyumu Bildiriler ve Makaleler Kitabı içinde (15-30). Ankara: Urfa Okulu Yayınları. Erişim adresi: https://www.academia.edu/37515140/Bilmek_Anlamak_ve_Y%C3%BCzle%C5%9Fmenin_Di%C4%9Fer_Ad%C4%B1_Izd%C4%B1rap_Ac%C4%B1_Ya_da_Ac%C4%B1_n%C4%B1n_Tarihi Erişim tarihi: 27 Mart 2023.
- Ekinci, N. (2017). Platon'un Metaforları Üzerinden Varlık ve Bilgi Anlayışının Okuması (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (459775).
- Emmungil Karamanoğlu, S., Mulla, G. ve Kök Bali, S. (2017). 20. Yüzyıl Sanatında Gündelik Hayat - Sanat İlişkisi. Sanat Yazıları, (37), 361-381. Erişim adresi: http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr/img/11243024112017__9603692889B.pdf Erişim tarihi: 28 Kasım 2022.
- Erbaş, Ş. (2014). İnsanın Acısını İnsan Alır (Bütün Yazıları-1) (2. basım). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Erden, O. (2013). 1863'ten Günümüze Modern ve Çağdaş Sanat. Tempo Özel Sayı (1. baskı). İstanbul: Doğan Burda Dergi Yayıncılık ve Pazarlama A.Ş.
- Erdoğan, Y. ve Coşkun, N. (2018). Alejandro Almanza Pereda'nın Eserlerinde Risk Koruması Altındaki Denge. SDÜ Art-e, 11 (22), 210-229. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/624589> Erişim tarihi: 21 Ekim

2022.

Ergün, C. (2005). Batı Sanatı ve Estetiğinde Bir Kırılma Noktası Olarak Picasso ve Guernica. *Us Düşün ve Ötesi*, 9. Erişim adresi: <http://www.dusunuyorumdergisi.com/bati-sanati-ve-estetiginde-bir-kirilma-noktasi-olarak-picasso-ve-guernica/> Erişim tarihi: 25 Ekim 2021.

Erinç, M. S. (1994). Postmodernizm'in Tanımı. *Anadolu Sanat Dergisi*, (2), 31-45. Erişim adresi: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1059/103412.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Erişim tarihi: 21 Aralık 2022.

E-Skop. (2011, 31 Ekim). Pop'un Mucidi Richard Hamilton Öldü içinden. Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/popun-mucidi-richard-hamilton-oldu/427> Erişim tarihi: 12 Ocak 2022.

E-Skop. (2016a, 16 Eylül). Kurt Schwitters: Merz Dada içinden. (U. Kılıç, Çev.). Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kurt-schwitters-merz-dada/3073> Erişim tarihi: 06 Aralık 2021.

E-Skop. (2016b, 2 Aralık). Merz Dergisi: Dada, De Stijl, Konstrüktivizm İttifakı içinden. (N. Altınyıldız Artun, Çev.). Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-merz-dergisi-dada-de-stijl-konstruktivizm-ittifaki/3183> Erişim tarihi: 26 Kasım 2021.

E-Skop. (2021, 14 Mayıs). Mayıs 1968 ve Sürrealizm: Sanatın Eyleme Dönüşmesi içinden. Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/mayis-1968-ve-surrealizm-sanatin-eyleme-donusmesi/6147> Erişim tarihi: 06 Kasım 2022.

Everdell, W. (2012). İlk Modernler Yirminci Yüzyıl Düşüncesinin Kökenlerine İlişkin Profiller (2. baskı). (H. Kocaoluk, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Filiz, Ş. (2017, 28 Kasım). Felsefi Danışmanlık ve Eğitimdeki Rolü -1, *Aydınlık*,

Erişim adresi: <https://www.aydinlik.com.tr/koseyazisi/felsefi-danismanlik-ve-egitimdeki-rolu-i-71508> Erişim tarihi: 25 Mart 2023.

Fineberg, J. (2014). 1940'tan Günümüze Sanat - Varlık Stratejileri. (S. Atay ve G. E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Fitzpatrick, E. (2017). The Bricoleur researcher, serendipity and arts-based research. The Ethnographic Edge, 1 (1), 61-73. Erişim adresi: https://www.academia.edu/44055740/The_Bricoleur_researcher_serendipity_and_arts_based_research Erişim tarihi: 05 Şubat 2023.

Fondation Galeries Lafayette. (t.y.). Ian Kiaer içinden. Erişim adresi: <https://www.lafayetteanticipations.com/en/collection/artiste/ian-kiaer> Erişim tarihi: 30 Nisan 2023.

Francalanci, E. L. (2012). Nesnelerin Estetiği. (D. Kundakçı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Frasca, F. (t.y.). Bill Woodrow and the end of Post-modernity. Erişim adresi: https://www.academia.edu/22509909/Bill_Woodrow_and_the_end_of_Post_modernity Erişim tarihi: 30 Aralık 2022.

Frigeri, F. (2019). Pop Sanat. (E. Açıkanal, Çev.). İstanbul: Hep Kitap.

Frolov, I. (1991). Felsefe Sözlüğü (1. baskı). (A. Çalışlar, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi. Erişim adresi: https://turuz.com/storage/2011-her_konu/1028-Felsefe_Sozlugu-Ivan_Frolov-Chev-Aziz_Chalışlar-Istanbul-1991-543s.pdf Erişim tarihi: 30 Mart 2021.

Gadamer, H. G. (1960). Giriş Hans-Georg Gadamer. Sanat Eserinin Kökeni (83-99) içinde. (F. Tepebaşılı, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.

Gintz, C. (2010). Başka Yerde & Başka Biçimde. (M. Cedden, Çev.). Ankara: Dost Yayınevi.

Gök, M. (2018). Gündelik Hayat ve Güncel Sanat İlişkisi (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (504907).

Göle, Ş. (2021). Hafıza ve İmgelem İlişkisi Üzerine Fenomenolojik Bir Çalışma (Doktora tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (679995).

Güllüoğlu, Ö. (2012). Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Popüler Kültür Ürünlerini Benimsetmesi ve Yayma İşlemi Üzerine Bir Değerlendirme. Global Media Journal, 2 (4), 64-86. Erişim adresi: <https://globalmediajournaltr.yeditepe.edu.tr/sites/default/files/O%CC%88zlem%20GU%CC%88LLU%CC%88OG%CC%86LU.pdf> Erişim tarihi: 25 Ocak 2022.

Gün, M. (2021). Ölümüne Bağlı Kayıp Yaşantısı Olan Kişilerde Travma Sonrası Büyüme Yordayan Değişkenlerin İncelenmesi: Temel İnançlar, Ruminasyonlar ve Öz-Şefkat (Yüksek Lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (689468).

Gündeşlioğlu, H. Ö. (2013). Seramik Malzeme ile Yeniden Yorumlanan Gündelik Nesneler Aracılığı İle Aydınlatma Tasarımları (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (411919).

Gürleşen, K. (2017). Bir Sanat Nesnesi Olarak Tekinsiz Ev (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (461383).

Güzel, E. (2012, 28 Eylül). 4. Boyut ve Kübizm. Cumhuriyet Bilim Teknik, 1332/13. Erişim adresi: <https://doczz.biz.tr/doc/35755/4--boyut-ve-k%C3%BCbizm---i%CC%87stanbul-k%C3%BClt%C3%BCr-%C3%BCniversitesi> Erişim tarihi: 29 Nisan 2023.

Hafız, M. (2021). *Phaidon*'da Hastalık ve Şifa: Platon'un Hastalığı ve Sokratik Terapi. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Eddebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, 20 (2), 386-422. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1753501> Erişim tarihi: 25 Mart 2023.

Halbwachs, M. (2018). Kolektif Hafıza (2.baskı). (B. Barış, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.

Hançerlioğlu, O. (1976). Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar. 1. Cilt, İstanbul: Remzi Kitabevi. Erişim adresi: <https://e-kitaphavuzu.com/kitap/orhan-hancerlioglu-felsefe-ansiklopedisi-cilt-1.html> Erişim tarihi: 30 Mart 2021.

Hançerlioğlu, O. (1978). Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar. 4. Cilt, İstanbul: Remzi Kitabevi. Erişim adresi: [https://turuz.com/storage/Dictionary/2017/0211-4-Felsefe_ansiklopedisi\(felsefe_qavramlar-aximlari_sozluyu\)-Orxan_xencerlioghlu-Cilt-4.pdf](https://turuz.com/storage/Dictionary/2017/0211-4-Felsefe_ansiklopedisi(felsefe_qavramlar-aximlari_sozluyu)-Orxan_xencerlioghlu-Cilt-4.pdf) Erişim tarihi: 30 Mart 2021.

Harman, G. (2017). Nesne Yönelimli Ontoloji. Her Şeyin Yeni Bir Teorisi. (O. Karayemiş, Çev.). İstanbul: Tellekt.

Harman, G. (2022). Sanat ve Nesneler. (O. Karayemiş, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Harris, J. (2013). Yeni Sanat Tarihi Eleştirel Bir Giriş. (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Harrison, C. ve Wood, P. (2020). Sanat ve Kuram 1900-2000: Değişen Fikirler Antolojisi (3. baskı). (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Heartney, E. (2008). Sanat ve Bugün. (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.

Heidegger, M. (2011a). Sanat Eserinin Kökeni. (F. Tepebaşılı, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.

Heidegger, M. (2011b). Varlık ve Zaman (2.basım). (K. H. Ökten, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Heidelberger Kunsverein. (t.y.). ›Tooth House‹ içinde. Erişim adresi:

<https://hdkv.de/leseraum/tooth-house-2/> Erişim tarihi: 30 Nisan 2023.

Hicks, A. (2015). Küresel Sanat Pusulası - 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler (1.baskı). (D. Şendil, M. Haydaroğlu, S. Evren, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Internet Archive. (2019). Dan Flavin (1933-1966) içinden. Erişim adresi:

<https://archive.org/details/15392> Erişim tarihi: 04 Nisan 2023.

İlhan, M. E. (2016). Yazılı Kültür Bağlamında Hatırlama ve Kültürel Bellek: Örnek Bir Okuma Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar (Doktora tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (457627).

İpek, A. N. (2016). Hafıza Kutusu (Sanatta yeterlik tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (435164).

İstanbul Kültür Sanat Vakfı. (2007). İmkânsız Değil, Üstelik Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik 10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu. İstanbul: Ofset Yapımevi.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı. (2017). İyi Bir Komşu 15. İstanbul Bienali Kataloğu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jappe, A. (2019, 21 Mart). Sitüasyonistler ve Sanat. E-Skop, Erişim adresi:

https://www.e-skop.com/skopbulten/situasyonistler-ve-sanat/4703#_edn5 Erişim tarihi: 04 Kasım 2022.

Kahraman, H. B. (2005). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekileri. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kahraman, H. B. (2007). Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye (2. basım). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kaplan, Ö. (2018). Pop Sanatının Günümüz Heykel Sanatına Yansıması (Yüksek

lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (524297).

Karaarslan, F. (2014). Modern Dünyada Toplumsal Hafıza ve Dönüşümü (Doktora tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (377794).

Karabulut, D. (2022). Kant Felsefesinde Felsefi Sağaltım'ın İmkânı: Örnek Uygulama (Doktora tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (741852).

Karaman, Y. (2013). Mevcudiyet ve Zaman: Heidegger'in Ousia Yorumu. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, (15), 187-200. Erişim adresi: https://www.academia.edu/10322599/Mevcudiyet_ve_Zaman_Heideggerin_Ousia_Yorumu_FLSF_Dergisi_Say%C4%B1_15_Bahar_2013_ Erişim tarihi: 08 Eylül 2021.

Kaya, İ. (2013). Coğrafi Düşüncede Mekân Tartışmaları. Possible Düşünme Dergisi, (4), 34-47. Erişim adresi: <https://www.possible.org/Arsiv/tam/04.pdf> Erişim tarihi: 13 Nisan 2021.

Kear, J. (2015, Haziran). Bill Woodrow. Tate Modern. Erişim adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/woodrow-elephant-t07169> Erişim tarihi: 12 Aralık 2022.

Kılıç, Y. (2012). Geçmişle Gelecek Arasında İnsan. Kaygı Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, (19), 77-90. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/271959> Erişim tarihi: 01 Mart 2023.

Kılıç, Y. (2019). Anselm Kiefer'in Eserlerinin Göstergebilimsel Çözümlemesi ve Sanat Eğitimi Öğretim Programlarındaki Öğrenme Alanlarına Yansımaları (Doktora tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (608471).

Kırılmaz, H. ve Ayparçası, F. (2016). Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları. İnsan & İnsan Bilim, Kültür, Sanat ve Düşünce Dergisi, 3 (8), 32-58. Erişim adresi: <https://www.insanveinsan.org/bahar->

2016/insan-ve-insan-dergisi-yil-3-sayi-8-bahar-2016.pdf Erişim tarihi: 22 Nisan 2021.

Koç, E. (2015). Anselm Kiefer: Sanatının Anlam ve Biçimlendirme Kaynakları (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (405762).

Kolay, R. (2021). Anselm Kiefer'in Manzara Betimlemelerinde Kara Romantizm (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (667602).

Köylü, B. (2013, 12 Haziran). Geçmişten Günümüze Sanat Mekan İlişkisi. Çanakkale İçinde // Bir Kent Günlüğü, Erişim adresi: <https://www.canakkaleicinde.com/gecmisten-gunumuze-sanat-mekan-iliskisi/> Erişim tarihi: 24 Aralık 2021.

Krauss, R. E. (2021). Modern Heykel Dehlizleri. (S. Erduman, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Kristeva, J. (2020). Kara Güneş Depresyon ve Melankoli (2. basım). (N. Demiryontan, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Kurtar, S. (2012). Mekânı Yaşamak: Lefebvre ve Mekânın Diyalektik Oluşumu, TÜCAUM VII. Coğrafya Sempozyumu Bildiri Kitabı içinde (349-356). Ankara: Ankara Üniversitesi.

Kuspit, D. (2017, 3 Eylül). Grinin Ruhı. Eleştirel Kültür Dergi, Erişim adresi: <https://www.ekdergi.com/grinin-ruhu/> Erişim tarihi: 06 Aralık 2022.

Kuspit, D. (2018). Sanatın Sonu. (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Kutluay, H. (2018, 15 şubat). İzafiyet (Görelilik) Teorisi Nedir?. Makaleler.com: Makale Kaynağı, Erişim adresi: <https://www.makaleler.com/izafiyet-teorisi-nedir> Erişim tarihi: 29 Nisan 2023.

le Breton, D. (2005). Acının Antropolojisi (1. basım). (İ. Yerguz, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lefebvre, H. (2016). Mekânın Üretimi (4. baskı). (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Leibniz, G. W. (2020). Monadoloji (11. baskı). (D. Çetinkasap, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Leguy, V. Kişisel Web Sitesi. Erişim adresi: <https://victorleguy.com/bio> Erişim tarihi: 07 Aralık 2022.

Lévinas, E. (2014). Ölüm ve Zaman (2. basım). (N. Başer, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Levi-Strauss, C. (2022). Yaban Düşünce. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lynton, N. (2009). Modern Sanatın Öyküsü (4. baskı). (C. Çapan ve S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Madra, B. (1991). Üç Boyutlu Yapıtlar. Çanakkale Seramik panel metni. Erişim adresi: <https://www.beralmadra.net/articles/other-articles/uc-boyutlu-yapitlar/> Erişim tarihi: 21 Kasım 2022.

Margolin, V. (2012). Ütopya Mücadelesi. (M. E. Uslu, Çev.). İstanbul: Espas Sanat Kuramı Yayınları.

Marshall, G. (1999). Sosyoloji Sözlüğü. (O. Akınhay ve D. Kömürcü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. Erişim adresi: <https://anarcho-copy.org/libre/gordon-marshall-sosyoloji-sozlugu.pdf> Erişim tarihi: 08 Mart 2023.

Massey, A. (1987). The Indepented Group: Towards a Redefinition. The Burlington Magazine, 129 (1009), 232-242. Erişim adresi: <https://www.jstor.org/stable/883030> Erişim tarihi: 12 Ocak 2022.

Matta-Clark, G. (2012). Yapıları Kesip Biçmek. (N. Altınyıldız Artun, Çev.). E-Skop. Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-yapilari-kesip-bicmek/1004> Erişim tarihi: 07 Nisan 2023.

- McCully, M. (2005). Pablo Picasso: Giriş. Picasso İstanbul'da sergi kataloğu (17-32) içinde. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi.
Erişim adresi:
<https://www.sakipsabancimuzesi.org/sites/default/files/picasso-katalog.pdf> Erişim tarihi: 26 Ağustos 2021.
- McNearney, A. (2019, 19 Mayıs). The Nazis Called Kurt Schwitters a 'Degenerate' Artist. His 'Merzbau' Was a Living Work of Art. The Daily Beast, Erişim adresi:
<https://www.thedailybeast.com/the-nazis-called-kurt-schwitters-a-degenerate-artist-his-merzbau-was-a-living-work-of-art> Erişim tarihi: 17 Aralık 2021.
- Mekân. (2011). Türk Dil Kurumu Online Güncel Türkçe Sözlük içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 10 Ocak 2020.
- Merleau-Ponty, M. (2005). Algılanan Dünya. (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2017). Algının Fenomenolojisi. (E. Sarıkartal - E. Hacımuratoğlu, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Montaigne. (2011). Denemeler (21. baskı). (S. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Needham, A. (2011, 9 Aralık). Anselm Kiefer: 'Art is difficult, it's not entertainment'. The Guardian, Erişim adresi:
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/dec/08/anselm-kiefer-art-white-cube>, Erişim tarihi: 19 Kasım 2022.
- Nemser, C. (Mayıs, 1970). An Interview With Eva Hesse. Artforum, 8 (9), Erişim adresi: <https://www.artforum.com/print/197005/an-interview-with-eva-hesse-36407> Erişim tarihi: 24 Ağustos 2022.
- Nesne. (2011). Türk Dil Kurumu Online Güncel Türkçe Sözlük içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 10 Ocak 2020.

- Nikulin, D. (2019, 9 Ağustos). İlkçağ'da Hafıza. Sabah Ülkesi Kültür-Sanat ve Felsefe Dergisi, Sayı: 60, Erişim adresi: <https://www.sabahulkesi.com/2019/08/09/ilk-cagda-hafiza/> Erişim tarihi: 17.03.2023.
- No Show Museum. (t.y.). About the Museum içinden. Erişim adresi: <https://www.noshowmuseum.com/en> Erişim tarihi: 02 Nisan 2023
- Oktay, A. (2003). Entelektüel Tereddüt. İstanbul: Everest Yayınları.
- Oruçiftçi, C. (2021). Spinoza'da Felsefi Sağaltımın İmkânları (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (680129).
- Osmanoğlu, Ö. (2017). Hafıza ve Hatırlama: Aristoteles, Çağdaş Psikoloji ve Freud. A. Beyaz ve M. A. Özekes (Ed.), Felsefelogos Psikanaliz ve Felsefe (133-151) içinde. İstanbul: Fesatoder Yayınları.
- Oysal, A. (1988). Sunuş. A. Oysal (Çev. ve Sunuş), Yaratma Cesareti (7-35) içinde. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ökten, K. H. (2011). Ölüm - Nereden Nereye.... G. G. Acar (Der.), Ölüm Sanat ve Mekân (11-20) içinde. İstanbul: Dakam Yayınları.
- Ökten, K. H. (2022). Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri (Gözden geçirilmiş ve genişletilmiş baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Ölüm. (2021). Türk Dil Kurumu Online Güncel Türkçe Sözlük içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 30 Nisan 2023.
- Ötgün, C. (2008). Sanatın Şiddeti ve Sınırları. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1 (1), 90-103. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192619> Erişim tarihi: 30 Aralık 2022.
- Özayten, N. (1992). Mütevazı Bir Miras. Batı'da Obje Sanatı / Kavramsal Sanat / Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer

Eğilimler. Erişim adresi: <https://saltonline.org/media/files/mtevaz-bir-miras-batda-obje-sanat.pdf> Erişim tarihi: 27 Mayıs 2022.

Öz Çelikbaş, E. (2020). Kam İnancı ve Sanatla Terapide Sağaltım Bağıntısı, International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal (SMART Journal) Dergisi, 6 (27), 16-24. Erişim adresi: https://www.academia.edu/44933172/Kam_%C4%B0nanc%C4%B1_Ve_Sanatla_Terapide_Sa%C4%9Falt%C4%B1m_Ba%C4%9F%C4%B1nt%C4%B1s%C4%B1 Erişim tarihi: 25 Mart 2023.

Özen, S. (2013). Günümüz Sanatında Mekana Özgü (Site-Specific) Kavrayışlar Bağlamında Yeni Mekan Stratejileri (Sanatta yeterlik tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (346006).

Özen Tanyıldızı, S. (2016). Mekana Özgü Sanatta Yeni Stratejiler: Berlin'deki Güncel Pratikler. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, (6), 75-85. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/228102> Erişim tarihi: 11 Mart 2023.

Özen, Y. (2017). Psikolojik Travmanın İnsanlık Kadar Eski Tarihi. TJSS (The Journal of Social Sciences), 1 (2), 104-117. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/382265> Erişim tarihi: 01 Mart 2023.

Özeskici, E. (2018). Sanatta Değişen Paradigmalar: Sanatçı, Eser ve Alıcı İlişkisi. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, (20), 111-120. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/516594> Erişim tarihi: 20 Ekim 2022.

Özkaya, A. (2019, 15 Kasım). Mekan Nedir? Yer Nedir? Çoklu Mekan Anlayışı: Mekanın Post-Pozitivist Yönüne ve Gündelik Kavramlara Bilimsel Bir Bakış... Ç. M. Bakırcı (Ed.), Erişim adresi: <https://evrimagaci.org/mezan-nedir-yer-nedir-8031> Erişim tarihi: 20 Kasım 2020.

- Özsavaş Uluçay, N. (2019). Sanat ve Tasarımda Mekân Diyalogları: Gordon Matta-Clark, Dr. M. Emek ve A. Movlyanov (Ed.), Uluslararası 29 Ekim Bilimsel Araştırmalar Sempozyumu Tam Metin Kitabı içinde (253-259). Adıyaman: İKSAD Yayınevi.
- Özyonar Çırak, B. (2019). Çağdaş Sanatla Değişen Kadın Temsili ve Olumsuz Kadın İmajına Eleştirel Yorumlar (Sanatta yeterlik tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (578083).
- Paz, O. (2017). Marcel Duchamp: Çırlıçıplak Soyulmuş Görüntü. (Ş. Demirkol, Çev.). İstanbul. Everest Yayınları.
- Pektaş, N. (2014, 25 Aralık). Merz ve Hayatmış Gibi Yapan Kolaj. Artful Living, Erişim adresi: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/merz-ve-hayatmis-gibi-yapan-kolaj-i-1423> Erişim tarihi: 06 Aralık 2021.
- Perec, G. (2020). Mekân Feşmekân (2. baskı). (A. Erkay, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Pereda, A. A. (2021). Kişisel Web Sitesi. Erişim adresi: <https://www.instagram.com/p/CXfDRkkl9-K/> Erişim tarihi: 30 Nisan 2023.
- Perniola, M. (2015). Sanat ve Gölgesi. (K. Atakay, Çev.). İstanbul: İtişim Yayınları.
- Pessoa, F. (2022). Huzursuzluğun Kitabı (1. basım) (G. Tuna, Çev.). İzmir: Cem Yayınevi.
- Pippy Houldsworth Gallery. (t.y.). Bill Woodrow içinden. Erişim adresi: <https://www.houldsworth.co.uk/artists/56-bill-woodrow/overview/> Erişim tarihi: 20 Aralık 2022.
- Q'Doherty, B. (2019). Beyaz Küpün İçinde (4. baskı). (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Randal, J. (2013). Tarih ve Kolektif Bellek. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Rank, O. (2022). Sanat ve Sanatçı (1. baskı). İstanbul: Albaraka Yayın.
- Renkçi Taştan, T. (2021). Robert Rauschenberg'in Kombine Serisi'nde (1954-1964) Buluntu Nesnelerin Dönüşümü. İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 10 (1), 728-753. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1341143> Erişim tarihi: 10 Temmuz 2022.
- Rollins, M. (2009). Arthur C. Danto. (S. Öncü, Çev.). C. Murray (Ed.), Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar (111-117) içinde. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Rosewood, P. (2020). Robert Rauschenberg's Combine Paintings. Medium, Erişim adresi: <https://medium.com/the-curiosity-cabinet/robert-rauschenbergs-canyon-d79c2c13a402> Erişim tarihi: 01 Ağustos 2022.
- Rutli, E. E. (2016). Derrida'nın Yapısökümü. Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi, (5), 49-68. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/220005> Erişim tarihi: 29 Kasım 2022.
- Sağaltım. (1974). Türk Dil Kurumu Online Güncel Türkçe Sözlük içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 01 Mayıs 2023.
- Sağlam, F. (2020). Soyutlama ve Özdeşleyim Bağlamında Loise Bourgeois'nin Çalışmaları. Sanat Dergisi, (35), 93-101. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1020992> Erişim tarihi: 13 Nisan 2023.
- Sami, S. (2019). Travmatik Kayıp (Ölmler) Sonrasında Dini İnanç Sahibi Olan ve Olmayan Bireylerin Ölümüne, Yasa ve Sonrasında Yaşanan Sürece Dair Tutumlarının Karşılaştırılması (Nitel Bir Araştırma) (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (537203).
- Sarı Bayer, Y. (2015). Çağdaş Sanatta Yapıt Mekan İlişkisi (Sanatta yeterlik tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (393328).

- Savaşer, I. (2022, 13 Temmuz). Süprematizm: Nesnesiz Dünya. E-Skop, Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/suprematizm-nesnesiz-dunya/6407> Erişim tarihi: 21 Ekim 2022.
- Sayar, M. (2016). Türkiye Güncel Sanatında Mekânın Diyalektiği: İçerisi/Dışarı (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (435117).
- Saygın, T. (2016). Platon Felsefesinde Birlik Soruşturması. B. Akar (Ed.), Özne Felsefe ve Bilim Yazıları: Platon (49-70) içinde. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Sayın, Z. (t.y). Ölüm Üzerine Çeşitlemeler. Erişim adresi: <https://www.scribd.com/document/573257936/O-lu-m-U-zerine-Du-su-nceler-Zeynep-Sayin> Erişim tarihi: 01 Mayıs 2023.
- Serim. (1966). Türk Dil Kurumu Online Güncel Türkçe Sözlük içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 02 Mayıs 2023.
- Shiner, L. (2017). Sanatın İcadı (4. basım). (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simmel, G. (2003). Modern Kültürde Çatışma. (T. Bora, N. Kalaycı, E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sofuoğlu, H. (2003). Sanatta Yansıtma, Yanılsama, Bilgisayar Görüntüsü ve Postmodernizm. Selçuk İletişim, 2 (4), 168-179. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/178199> Erişim tarihi: 18 Kasım 2022.
- Stoppani, T. (2018). Model – From object to process. Unorthodox Ways to Think the City içinde (104-143). Routledge. Erişim adresi: https://www.barbarawien.de/dl/1_ik_2019_fromobjecttomodel_routledge_teresastoppani_signatur.pdf Erişim tarihi: 13 Şubat 2023.

Su, S. (2010). Varlık ve Sanat. Cogito (Heidegger: Varlığın Çobanı), 64 (Özel Sayı), 300-311. Erişim adresi: https://issuu.com/buyukkutuphane/docs/cogito_dergisi_-_say__64_-_g_z_2010 Erişim tarihi: 30 Mart 2021.

Su, S. (2014). Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi. İstanbul: Profil Yayıncılık.

Su, S. (2017). Güzelin ve Çirkinin Ötesinde - Estetiğin Halleri. İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Sucuoğlu Doğan, M. ve Yavuz Azeri, N. (2021). Bir Sanatçı Kitabı: Anselm Kiefer'in Gılgamış Miti. Akdeniz Sanat Dergisi, 15 (28), 169-189. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1793805> Erişim tarihi: 17 Eylül 2022.

Sucsy, M. (Yönetmen). (2012). The Vow [Sinema Filmi]. U.S.: Spyglass Entertainment.

Sülün, E. N. (2021). Robert Rauschenberg Resimlerinde Nesne Kullanımı ve Combine Sanat. Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (AKSOS), Bahar, (9), 9-25. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1737729>, Erişim tarihi: 18 Kasım 2022.

Şahiner, R. (2008). Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Şahiner, R. (2015). Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Şan Aslan, P. (2010). Çağdaş Sanatta Nesne Ve Kişisel Uygulamalar (Sanatta yeterlik eseri çalışması raporu). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (265185).

Şanko, L. (2020). Sanatın Nesnesizleştirilmesine Tepki. R. Şahiner (Ed.), Sanatta Post-Nesne ve Post-İnsan (35-55) içinde. Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Şen, C. (2018). Sinop'un Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiirlerindeki Pastoral Duyarlılığa Etkisi. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 18 (18), 265-275. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/557296> Erişim tarihi: 19 Kasım 2022.
- Şenel, İ. (2016). Günümüz Sanatında Değişen Mekânsal Algılar ve Yeni Malzeme Estetiği (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (435952).
- Tapınç, M. R. (2017). Kuramsal Bilgi ve Algısal Deneyim. Z. Direk (Ed.), *Dünyanın Teni Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler (52-74) içinde*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tatar, M. (2018). Bir Yaşam Pratiği Olarak Merzbau. *Diyalektolog Ulusal Sosyal Bilimler Dergisi*, (17), 131-142. Erişim adresi: <https://diyalektolog.com/DergiTamDetay.aspx?ID=191> Erişim tarihi: 16 Aralık 2021.
- Tataryan, N. (2017, 21 Eylül). Alejandro Almanza Pereda ve Oturma Odamızdaki Ormanlar. *Unlimitedrag*, Erişim adresi: <https://www.unlimitedrag.com/post/alejandro-almanza-pereda> Erişim tarihi: 19 Ekim 2022.
- Tate Modern. (t.y.). Site - Specific içinden. Erişim adresi: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/site-specific> Erişim tarihi: 07 Nisan 2023.
- Tatlı, K. (2019). Minimalist Sanatta Belirsizlik ve Zaman Ontolojisi (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (573470).
- The Henry Moore Foundation. (t.y.). Ian Kiaer: Tooth House. Erişim adresi: <https://webarchive.henry-moore.org/hmi/exhibitions/past-exhibitions/2014/ian-kiaer-tooth-house> Erişim tarihi: 30 Nisan 2023.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları. Erişim adresi: https://turuz.com/storage/users/bey-1395/0712-Felsefe_Sozlugu-

Afshar_Timuchin-2004-553.pdf Erişim tarihi: 31 Mart 2021.

Tokdil, E. (2021a). Rus Konstrüktivistler ve Dördüncü Boyut Tartışması Üzerine, Prof. Dr. M. Vaskiv (Ed.), Taras Shevchenko 6. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Bildiriler Kitabı içinde (96-117). Ukrayna: IKSAD Global. Erişim adresi:
https://www.iksadkiev.org/_files/ugd/614b1f_db7cd51c9d4a465b8b0b6d50621cb77f.pdf Erişim tarihi: 21 Mayıs 2022.

Tokdil, E. (2021b). Postmodern Sanatta Kübist Açılımlar, ‘Zaman’a İlişkin Yeni Yönelimler, AART Uluslararası Sanat Sempozyumu Tam Bildiri Kitabı içinde (93-113). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. Erişim adresi:
https://www.academia.edu/49230179/Postmodern_Sanatta_K%C3%BCbist_A%C3%A7%C4%B1%C4%B1mlar_Zamana_%C4%B0li%C5%9Fkin_Yeni_Y%C3%B6nelimler_Cubist_Perspectives_in_Postmodern_Art_New_Trends_About_Time
 Erişim tarihi: 24 Ağustos 2022.

Tolun, E. F. (2018). Nesnenin Huzursuzluğu (Sanatta yeterlik tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (502268).

Tunalı, D. (2021). “Boşluk” un Ontolojisi Olarak Angelopoulos Sineması: Sonsuzluk ve Bir Gün. SineFilozofi Dergisi, 6 (11), 260-281. Erişim adresi:
<https://search.trdizin.gov.tr/yayin/detay/495174/boslukun-ontolojisi-olarak-angelopoulos-sineması-sonsuzluk-ve-bir-gun> Erişim tarihi: 28 Ekim 2022.

Turani, A. (2012). Dünya Sanat Tarihi (4.basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türk Kaya, S. ve Yavuz, K. (2020). 2000’li Yıllarda Türkiye’de Kolaj. GÖRÜNÜM Sanat, Tasarım ve Sosyal Bilimler Dergisi, 8 (8), 91-108. Erişim adresi:
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1132159> Erişim tarihi: 28 Ekim 2022.

Türkmen, G. D. (2022). Sinema ve Aile: Toplumsallaşma Sürecinde Aile Kurumu ve Çoğunluk Filminin İncelenmesi. G. Parlayandemir (Ed.), Türk Sinemasından

Örneklerle Sinema Sosyolojisi (113-133) içinde. İstanbul: Eğitim Yayınevi. Erişim adresi:

https://www.researchgate.net/publication/360504872_Turk_Sinemasindan_Ornekl_erle_Sinema_Sosyolojisi Erişim tarihi: 09 Mart 2023.

Türkoğlu, N. (2014). Katı Olan Herşey Havada Erir Gider. Marmara İletişim Dergisi, 5 (5), 253-276. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2755> Erişim tarihi: 27 Eylül 2022.

Uçku, M. (2018). Gerhard Richter Örnekleminde 1980 Sonrası “Soyut Dışavurumculuğun” Resim Sanatına Etkisi (Sanatta yeterlik tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (508257).

Urry, J. (2018). Mekânları Tüketmek (3. basım). (R. G. Ögdül, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Uslu, A. (2016). Hafıza ve Geçmişin Talebi Olarak Tarih Arasındaki Ayrım. ViraVerita, (3), 42-64. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/208540> Erişim tarihi: 01 Mart 2023.

Uygur, Y. (2020). Sözü'n Hafızası: Dengbejlik Geleneğinin Kollektif Bellek İnşası. Kürd Araştırmaları Dergisi, (4), 103-113. Erişim adresi: https://kurdarastirmalari.com/uploads/kurt_muzii/kurt_arastirmalari_sayi_4.pdf Erişim tarihi: 01 Mayıs 2023.

Üngür, E. (2011). Mekân Kavramının Disiplinler Arası Tarihsel Değişimi Üzerinden Mimarlık & Mekân İlişkileri (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (310492).

Üzer, A. (2022). İntihar Davranışının Habercisi “Psikolojik Acı”. L. Tamam (Ed.), Güncel Psikiyatri Çalışmaları (33-40) içinde. Ankara: Akademisyen Kitabevi. Erişim adresi: <https://books.akademisyen.net/index.php/akya/catalog/view/1270/1277/28238> Erişim tarihi: 02 Mayıs 2023.

- Volkan, V. ve Zintl, E. (2010). Gidenin Ardından (2. baskı). (I. Vahip ve M. Kocadere, Çev.). İstanbul: oa Yayınları.
- von Graevenitz, A. (2014, 21 Mayıs). Sonsuzluk ve İndirgeme: Frederick Kiesler’in “Sonsuz Ev”i. (H. van der Heijden, Çev.). E-Skop, Sayı 6, Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopdergi/sonsuzluk-ve-indirgeme-frederick-kieslerin-sonsuz-evi/1956> Erişim tarihi: 30 Ocak 2023.
- Wagner, A. (2016, 14 Temmuz). Conceptual Art in Britain, 1964-79. London Review of Books, 38 (14). Erişim adresi: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v38/n14/anne-wagner/at-tate-britain> Erişim tarihi: 01 Aralık 2022.
- Wallace, M. (2018, 3 Ekim). Kültür Hapishanesi: Afrika Sanatı ve Modernizm. E-Skop, (E. Gen, Çev.). Erişim adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/kultur-hapishanesi-%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20afrika-sanati-ve-modernizm/3942> Erişim tarihi: 22 Ekim 2021.
- Walsh, H. ve Wilshire, B. (2001). Metafizik’te Teori Tipleri, Platonculuk. A. Cevizci (Ed.), Metafiziğe Giriş (59-61) içinde. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Williams, R. (2016). Anahtar Sözcükler. (S. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yackley, A. J. (2017, 23 Ekim). Artists in Istanbul grapple with migration, loss. Al-Monitor, Erişim adresi: <https://www.al-monitor.com/originals/2017/10/migration-heart-of-istanbul-biennial.html> Erişim tarihi: 07 Şubat 2023.
- Yağcı, Ö. (2022). Güncel Sanat Pratiklerinde Kurgusal Mekân ve Yeni Öykü Kurma Stratejileri (Sanatta yeterlik tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (744002).
- Yıkıntı. (2011). Türk Dil Kurumu Online Güncel Türkçe Sözlük içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 07 Eylül 2022.
- Yıldırım, Ö. (2019a, 3 Kasım). Etienne Bonnot de Condillac ve Empirizm Anlayışı. Erişim adresi: [https://www.felsefe.gen.tr/etienne-bonnot-de-condillac-ve-](https://www.felsefe.gen.tr/etienne-bonnot-de-condillac-ve)

empirizm-anlayisi/ Erişim tarihi: 25 Şubat 2021.

Yıldırım, Ö. (2019b, 11 Kasım). Platon ve İdealizm (Düşüncecilik), Platon'da İdealizm. Erişim adresi: <https://www.felsefe.gen.tr/platon-ve-idealizm-dusuncecilik-platonda-idealizm/#:~:text=Platon%20varl%C4%B1k%20g%C3%B6r%C3%BC%C5%9F%C3%BCn%C3%BC%20idealar%20kuram%C4%B1yla,zamanda%20yok%20olan%20nesnelerin%20d%C3%BCnyas%C4%B1d%C4%B1r>. Erişim tarihi: 11 Haziran 2020.

Yıldırım, Ö. (2019c, 28 Kasım). Ioannes Scotus Eriugena'nın İnsan ve Evren Anlayışı. Erişim adresi: <https://www.felsefe.gen.tr/ioannes-scotus-eriugenanın-insan-ve-evren-anlayisi/> Erişim tarihi: 12 Kasım 2020.

Yıldız, M. Z. ve Alaeddinoğlu, F. (2011). Küreselleşme Çağında Değişen Mekân Algılayışları, Z. Dilek, M. Akbulut, Z.C. Arda, Z. Bağlan Özer, R. Gürses, B. Karababa Taşkın (Ed.), 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Kitabı içinde (845-863). II. Cilt, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları: 11/2. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/312167146_Kuresellesme_Caginda_Degisen_Mekan_Algilayislari Erişim tarihi: 12 Şubat 2019.

Yılmaz, B. (2019). Travma Sonrası Gelişim / Yardım Etme Doyumu. B. Yılmaz (Haz.), İnsan Hakları Savunucularında Travma ve Başaçaıkma (22-24) içinde. (1. baskı). Ankara: Şen Matbaa.

Yılmaz, B. (2015). Atık Nesneden Sanat Yapıtına Malzemenin Dönüşümü. Art-E Dergisi, 8 (15), 185-197. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193482> Erişim tarihi: 30 Ekim 2022.

Yılmaz, B. (2016). Görsel Sanatlarda Görüntü, Kadraj ve Çerçeve Problemi. İdil, 5 (20), 131-144. Erişim adresi: <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1453893209.pdf> Erişim tarihi: 29 Nisan 2023.

- Yılmaz, B. (2018). Çağdaş Sanatta Nesnesiz Sanat Düşüncesi. Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, 3 (4), 258-270. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1175272> Erişim tarihi: 27 Mart 2023.
- Yılmaz Bilgili, M. G. (2021). 15. İstanbul Bienali'ndeki Enstalasyon Çalışmalarının Göstergebilim Açısından İncelenmesi (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (674093).
- Yılmaz, E. ve Ödekan, A. (2009). Yeni-primitivizm'den Süprematizm'e Maleviç'in Sanatında Tersten Perspektif Dördüncü Boyut İlişkisi. İtü Dergisi, 6 (2), 41-54. Erişim adresi: http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/viewFile/1095/1084 Erişim tarihi: 24 Ekim 2022.
- Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat (1. baskı). A. N. Yılmaz (Ed.), Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2009). Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (t.y.). Resim, Güncel Sanat ve Joseph Kosuth. Erişim adresi: <https://mehmetyilmazmehmet.com/metinler-texts/resim-guncel-sanat-ve-joseph-kosuth-mehmet-yilmaz/> Erişim tarihi: 08 Kasım 2022.
- Yılmaz, M. ve Yılmaz, A. N. (2023). Sanat ve Kavramlar. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yumru. (2011). Türk Dil Kurumu Online Güncel Türkçe Sözlük içinde. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 02 Mayıs 2023.
- Yücel, D. (2022). Türkiye'de 1990 Sonrası Video Sanatında Toplumsal Belleğin Kaydı ve Ortak Hafızalar İnşa Etmek (Doktora tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (738781).
- Zeller, E. (2008). Grek Felsefesi Tarihi. (A. Aydoğan, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Zeybek, İ. (2021). Vakumun Tanımı, Tarihçesi ve Uygulamaları. Mühendis ve Makina Güncel, 62 (741), 30-41. Erişim adresi: https://www.mmo.org.tr/sites/default/files/09_17.pdf Erişim tarihi: 19 Kasım 2022.

Zeytinoğlu, E. (2017). Sanat, Bazı Şeyler ve Eleştiri. E. Sezgin (Ed.), İstanbul: Corpus Yayınları.

Zeytinoğlu, E. (2020). Sanatın Karanlığı. E. Sezgin (Ed.), İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.

Sanatçı arşivi için ayrıntılı bilgiye <https://l24.im/pt02> adresinden ulaşılabilir.

EK-1: KİŞİSEL GÜNLÜK

18. 05. 2008

Pazar

İssiz bir adaya düşsem, yanıma alacağım üç şey ne olurdu acaba diye aklımdan geçti. Düşündüm. Düşündükçe benim için önemli olanlar kafamda bir film şeridi gibi geçti. Eda; benim biricik kardeşim. Ama biliyorum ki öyle bir adaya düşsem mutlaka kardeşim de benim yanımda olurdu. Çünkü biz birbirimize o kadar çok bağlıyız ki! Herşey annemizi ve babamızı kaybettikten sonra başladı aslında. 1997 yılının ocak ayının 8. günüydü.

19. 05. 2008

Pazartesi

Bugün 19 Mayıs Atatürk'ü Anma, Gençlik ve Spor Bayramı. Atatürk'ün bize hediye ettiği özel günlerden biri. Atatürk'ün anısına tüm Türkiye'de bugün çok güzel etkinlikler düzenlenecek. Benim ise evde oturup çalışmam gerekiyor. Temel Sanat dersi için eskiz hazırlamam gerek, bir yandan da yazılı sınav için çalışmalıyım. Bu sefer iyi bir not almak istiyorum.

25. 05. 2008

Pazar

Hayatta maalesef her istediğimiz olmuyor. Herşey çok güzel giderken bir anda tersine dönebiliyor. Dün akşam izlediğimiz bir aşk beni çok etkiledi. O kadar güzel bir aşkı ki, o kadar güzel planları vardı ki geleceğe dair, bugüne dair. Fakat herşey salak bir kurşunla bir anda değişiverdi. Filmin sonundaki en son cümle şuydu; "Biz Menekşe ile Halil'iz aşkım, aşkımız ölümsüz kalacak". Bu cümle o kadar güzeldi ki, o kadar içtendi ki. Hayat devam ediyor. Ne yaşamış olsak da, hayat herşeye rağmen devam ediyor. Biz annemizi ve babamızı kaybettik. Bundan 10-11 yıl önce. 10-11 yıldır yaşıyoruz ve yaşayacağız. Bazen gülüyoruz, bazen ağlıyor, bazense tartışıyoruz. Bu zaman zarfında bizim için yine acı kayıplar oldu. Yazın dedemizi kaybettik. Daha önce Huriye babaanneyi kaybettik. Biz bize en yakın insanları kaybettiğimiz için belki bizi o kadar sarsmıyor. Ama bir daha onları göremeyecek olmak gerçekten çok kötü. Hayatta neler yaşayacağımız belli değil. Biz planlar yaparken, yaptığımız bu planlar altüst olabiliyor. Hiç beklemediğimiz bir şey herşeyi değiştiriveriyor. Ama tek bir şey değişmiyor. Onları kaybetmiş olsak da onlara tekrar kavuşmaya olan inanç gücü daima kalbimde saklı. Biliyorum ki sevdiklerimize tekrar kavuşacağız. Beni hayata karşı dimdik durmam için destekleyen en büyük duygu bu.

02. 06. 2008

Pazartesi

Yeni bir gün daha başladı. Her nefes alışımızda hayatımızdan 1 saniye daha eksiliyor. Günler, takvim yaprakları gibi, her geçen gün yeniden eksiliyor, kuruyor. Hayat herşeye rağmen devam ediyor gerçekten de. Ne olursa olsun! Fakat gerçekten de tarih

tekerrürden ibaret. Aynı şeyler, tekrar tekrar oluyor. Depremler, seller doğa olayları, ölümler – doğumlar, bunun gibi birçok şey tekrar ediyor kendini. Her tekrarda yeni bir sevinç, yeni bir hüznün ya da acı karşılıyor insanı. Hayat tüm bu duygularla dolu. Yepyeni bir hayata merhaba diyenler, başka bir tarafta hayata gözlerini kapayanlar, ne kadar da zıt birbirine... Hayat tüm bu zıtlıklarla besleniyor. Hergün tekrar güneş doğup, hergün tekrar batıyor.

28. 07. 2008
Pazartesi

Dün Musa dedemin ölümünün 1. yıl dönümüydü. Mezarlığa gittik, dua ettik. Annemi ve babamı da ziyaret ettik. Ne kadar oldu 1 yıl? Ne kadar çabuk geçti. Daha dün gibi hatırlıyorum her şeyi. Annemi ve babamı kaybedeli kaç yıl oldu ve olacak? Zaman akıp geçiyor. İçim çok dolu aslında ama kalemi elime aldığımda donup kalıyorum sanki!

11. 10. 2008
Cumartesi

Uzun süredir yazamıyorum. Yazın başlarında babaannemin fenalaşması üzerine Burdur'a gittik. Yaz tatiline girdik. Biz hep Burdur'daydık diyebilirim. Kısa bir süreliğine Eğirdir'e halamların yanına gittik. Orada güzel vakit geçirdik. Marketteydik. Çoğu zaman, Gürol amca'ya yardım ettik. Ben genellikle kasa başındaydım. Eda ürünlerin yerleştirilmesiyle ilgilendi. Gülnur halamla sohbet ettik. Benim tomografim çekildi. Burdur'a döndük. Dedemin ve babaannemin başındaydık. Halam geldi, O da bir süreliğine kaldı. Ahmet dede de vardı. Halamdan bazı yemek tarifleri öğrendik. Mehmet amca ve Hurma yenge de ara sıra geldiler. Amcamlar genelde hafta sonları gelip, günübirlik döndüler. Hayri amca telefonla haberleşti babaannemlerle. Bir yaz da böyle geçti.

29. 10. 2008
Çarşamba

Bugün 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı. Cumhuriyetin kuruluşunun 85. Yılı. Ulu Önder Atatürk bugün bir kez daha anıldı. Saat şu anda 23.00. Ben masama oturmuş, içimden geçenleri yazıyorum. Ne mi? içimden geçenler, birçok şey var fakat en önemlisi; annem ve babam. Onları o kadar çok özledim ki, annem ve babam kelimelerini telaffuz ettiğimde kendimi çok tuhaf hissediyorum. Son nefesime kadar onları göremeyeceğimi bilmek, onlara sarılamayacağımı bilmek çok acı, çok üzücü bir şey. Bazen dayanamayacak noktaya geliyorum. Gözyaşlarıma hâkim olmak için zorlanıyorum. Ne yapacağımı bilemiyorum, kendimi çok kötü hissediyorum. Gittiler işte. Kaldık öylece. Kaç yıldır bir kez bile sarılamadık onlara, göremedik onları. Bazen bağırarak, haykırmak istiyorum. Taşıyamıyorum. Fakat ne yapsam da değişmeyecek biliyorum.

30. 10. 2008
Perşembe

Hayatta bizi daha nelerin beklediğini bilmiyoruz. İleride ya da yakın zamanda nasıl bir yaşamımız olacak? Bilmiyoruz. Bugün kardeşimle ileride şöyle yaşarız diye konuştuk. Babamızdan kalan evimizde oturur, orayı istediğimiz gibi dayar döşeriz dedik. Evlendiğimizde orası durur bazen oraya gider kalırız diye konuştuk. Bakalım hayat bize daha başka ne sürprizler hazırlamış...

12. 11. 2008
Çarşamba

GÖRMEK, KONUŞMAK, DOKUNMAK...

Biz bu fiillerin hiçbirini yaşayamıyoruz. Ne kadar çok özledim anneme ve babama sarılmayı, onlara dokunmayı. Yüzlerini görmeyeli kaç yıl oldu ve olacak hayatta, bir daha onları göremeyeceğini bilmek, çok kötü bir şey. Onlarsız nefes almalı kaç gün oldu. Öyle çok özlüyorum ki onları. İçimde fırtınalar kopuyor. Bazen öyle sert fırtınalar kopuyor ki dayanacak gücüm kalmıyor. "Derdini söylemeyen derman bulamaz" demişler, ben derdimi söylesem de derman bulamayacağımı biliyorum. İfade edemiyorum, boğazıma bir şey düğümleniyor. Nefes alamıyorum adeta.

03. 12. 2008
Çarşamba

Bugün Burdur'a gidiyorum. Eda zaten Burdurda. Babaannem için bugün tekrar hastaneye gidecekler. Babaannemin karaciğerinde tümör varmış. İlaç tedavisine başlanacaktı. Bu haberi dün aldım. Ne diyeceğimi bilemedim. Artık herşeye hazırlıklı olmalıyız. Halamlar da bunu söylüyor. Onlar artık iyice yaşlandılar. Babaannem Muhammed'in sünnetinden sonra hastalandı. Taburcu oldu fakat kendini tam olarak toplayamadı. Zaman zaman tekrar fenalaştı. Bayramın 2. günü Hayri amca gelecekti belki O onun için moral olur. Halamlar gelmeyeceklermiş. Amcamlar da gelir büyük bir ihtimalle. Bakalım neler yaşayacağız? Bayram nasıl geçecek? Hayri amca ile tekrar tartışmak istemiyorum. Bu sefer bunun yaşanmaması için elimden geleni yapacağım...

08. 01. 2009
Perşembe

Saat şu an 00.03...

Annemi ve Babamı kaybedeli 12 yıl oldu. Biz sizi 4380 gündür görmüyoruz. Göremiyoruz. Sizleri çok özledim. Herşey nasılda değişti. Bugün 8 Ocak. Bu tarih bizim için KIRILMA NOKTASI oldu. Bu tarih bizi sizden ayıran gün oldu. 7 Ocak'ta annemiz ve babamız varken 8 Ocak'ta annesiz ve babasız kaldık. Hem ÖKSÜZ hem YETİM kaldık.

06. 06. 2009
Cumartesi

Şu an yataktayım ve birşeyler yazmak için öylece oturmuş düşünüyorum. Ne yazacağım hiç bilmiyorum. Hayatım, günlerim, saatlerim akıp geçiyor... Ne

yapacağım, ne olacağım hiç bilmiyorum... 10-15 yıl sonra hayatım nasıl olacak? Bildiğim tek şey; son nefesime kadar annemi ve babamı görmeyeceğim, onlar öldü. Yıllardır kardeşim ve ben tek başımızayız... Kendi başımıza mücadele ettik herşeyle. Babaannem ve dedemin kanatları altında.

27. 07. 2009
Pazartesi

Hayat herşeye rağmen devam ediyor. Babaannemi 22 Haziran'da kaybettik. Herşey çok çabuk oldu sanki. Zaman çok çabuk geçiyor. Hayatta nelerle karşılaşacağız acaba? Bizi neler bekliyor? Neler yaşayacağız? Hayatımı nasıl yaşayacağım? Doğdum, büyüyorum, Eda ile birlikte. 27 Kasım 1988'den 27 Temmuz 2009'a kadar neler yaşadım? Hayatımdaki en büyük sınavı bilinçsiz yani daha çocukluk çağında iken verdim istemedim. Kim ister ki annesini ve babasını küçük yaşta kaybetmek. Onlarsız yaşamak, onlarsız nefes almak, onlarsız büyümek. Onları bir daha göremeyeceğini bilmek, dokunamayacağını... Bunlar çok acı gerçekler, değiştiremeyen gerçekler, kalbimin derinliklerini acıtan gerçekler. Onlar her zaman benimle, onların kızı olmak bana verilen en büyük hediye ve kardeşim EDA. Ailemi çok seviyorum. Onları çok özledim, özliyorum. Onları düşünmeden geçen günlerim oluyor. Alışıyorsun zamanla ama asla unutmuyorsun. Onlarla sıcak bir çatı altında yaşamayı o kadar çok özliyorum ki. Onlarla vakit geçirmek, konuşmak, onlarla olmak yemek yemek birlikte. Bunları yaşamayacağım, biliyorum. Onlarsız geçen her gün onlara kavuşma umuduyla, onlara bir adım daha yaklaşmakla geçiyor.

28. 07. 2009
Salı

Neler yaşadım bugüne kadar? Neler yaşıyorum? Hayatta beni üzen, yaralayan neler yaşadım? En çok üzeni kuşkusuz annemi ve babamı kaybetmek. Musa dedemi, babaannemi kaybetmek. Bu acıları yaşamak, yaşayacak olmak kötü bir şey. Ama bunlar hayatın, yaşamın, yaşamanın bir parçası. Doğmak, büyümek ve ölmek işte bu son durak insanlar için, diğer canlılar için. Serpil hala ile yaşadıklarım da unutmayacaklarım arasında yer alıyor. Serpil hala ile hayatımızın bir döneminde çok yakındık. Sonra, eskisi kadar yakın olmamaya başladık. Yaşadıklarımın pişman değilim. İnsanlar büyüyor, zamanla düşünceleri de değişebiliyor. Yaptıklarını ödeyemem. Bizim için emek harcadı, çaba sarfetti. Ne oldu da ondan uzaklaştık? Aslında çok büyük bir sebebi yok. Uzaklaştık işte, oldu. Başka biri yüzünden olmadı.

29. 07. 2009
Çarşamba

Her geçen gün biraz daha yaklaşıyor ölüm. Üzücü şeyler düşünmek istemiyorum. İstedğim çok şey var belki hayattan. Günün birinde tanışacağım ve işte O diyebileceğim kişi. Biliyorum bir gün olacak. Biliyorum bir gün benim de ailem olacak. Eşim, çocuklarım... Anne ve baba hasreti yaşadım. Ama kendi ailemde böyle olsun istemiyorum. İleride kendi çocuklarım anne ve baba hasreti çeksin istemiyorum.

31. 07. 2009
Cuma

Dün akşam Rabia ile konuştum. Fransa'dan dönmüş. Neler yaptığını anlattı. Louvre müzesine gitmiş. Eyfel kulesine, Şanzelize meydanına gitmiş. Gezmiş, fotoğraflarını çekmiş, bize de gösterecek. Ben de gitmek istiyorum (Umarım bir gün ben de giderim). İstanbul'a da gitmeyi çok istiyordum, gittim. Çok sevindim, umarım başka istediklerimi de yapabilirim. İstanbul'a gitmeyi uzun zamandır istiyordum. Sonunda bu isteğim gerçekleşti.

04. 08. 2009
Salı

Bugün günlerden Salı, dün İstanbul'daydık. Vize işlemleri için gitmiştik. Sultan'ın akrabası Selim yardımcı oldu. Daha sonra gezdik akşama kadar. Galata kulesine çıktık. Manzaraya baktık. İçinde restoran vardı. Sultanahmet camisine gittik. Ramazan için hazırlıklar vardı. İçeriye giremedik. Namaz kılmak için kapanmıştı. Camdan içeriye baktık. Tam olarak görünmüyordu ama çok güzeldi. Kiliseye gittik. İlk kez bir kiliseye girmiştik. O farklı havayı hissettim. Mumlar yanıyordu. İsa'nın çarmıha gerilişi ve ondan önce yaşananların anlatıldığı resimler vardı. Çok değişik, farklıydı. Büyük tekneye bindik. Boğaz turu yapacaktık fakat son turu kaçırmışız, yapamadık. Sahilde yürüdük. Rumeli Hisarı da kapanmış, giremedik. Ama dıştan görünüşü de çok güzeldi. Büyük ve etkileyici. Anadolu Yakası'nda da Anadolu Hisarı vardı. O daha küçüktü. Kız kulesini yakın sahilden gördük. Ayasofya da kapalıydı, dışından gördük. Yorucu bir geziydi fakat buna değdi. Herşey çok güzeldi.

10. 09. 2009
Perşembe

Merhaba...

Bugün 10 Eylül. Eda İspanya'ya gideli bugün bir hafta oldu. Şubat'ta dönecek. Onu şimdiden özledim. Sayılı gün çabuk geçer diye ikna ediyorum kendimi. 5 ay, ne var ki göz açıp kapayana kadar geçer diyorum. Yeter ki O iyi olsun, iyi olarak dönsün. 5 ay. Annemin ve babamın olmadığı ayları sayarsak, o kadar hafif kalıyor ki... Onlar gideli uzun yıllar oldu ve olmaya devam edecek. Tutunacağım 2 en büyük dalı kaybettim. Eda'mı, kardeşimi kaybetmek istemiyorum. Annesizlik ve babasızlığı yaşadım. Kardeşsizliği yaşamak istemiyorum. Onu çok seviyorum. Onlar gittikten sonra, ikimiz birbirimize daha çok kenetlendik. Birbirimizden güç aldık. Bu hayatta birbirimizden başka tutunacağımız kimsemiz yok. Umarım beraber geçireceğim uzun yıllarımız olur. Neşeyle, mutlulukla, hüüzünle, herşeyle... Annem ve babamla hayatı yaşayamadım fakat kardeşimle hayatı dolu dolu yaşamak istiyorum. Birbirimizi üzme, kırmak istemiyorum. Zaten üzüntülerin, acıların en büyüğünü yaşadık.

15. 11. 2009
Pazar

Tek başıma masamda çağdaş sanat sınavına çalışıyordum. Ara verdim ve şimdi birşeyler yazıyorum. Kafamdan birçok şey geçiyor. Bu sınavdan yüksek bir not almak istiyorum. Bunun için elimden gelenin en iyisini yapmaya çalışacağım. Bunu yazarken, bu cümleleri kâğıda dökerken Annem, Babam, Eda beynimin içinde çakmaya başlıyor. Eda'm, canımın içi, çok özledim. Ona kavuşacağımı biliyorum sağsalım. Umarım kötü bir şey olmaz. Ama annemi ve babamı nefes aldığım bu dünyada tekrar, bir kez bile göremeyeceğimi bilmek, bu acıyı anlatmaya yazacağım kelimeler bile yetmez. Kafamda, kalbimde annem ve babamla yaşayabileceğim, hayatta olsalardı onlarla paylaşabileceğim o kadar güzel düşünceler var ki... İçimde, kalbimin en derinliklerinde saklı bu yaşanmamış anılar, güzellikler... Hayatta neler yaşayacağımız hiç belli değil, her an her şey olabilir. Hayat sürprizlerle dolu; tatlı sürprizler, acı sürprizler. Tatlı sürprizler yaşamak istiyorum, güzel şeyler. Hayatta yaşayabileceğim bütün güzellikleri yaşamak istiyorum. Annem ve babamla yaşayamadım yaşayabileceğim şeyleri ama Eda ile yaşamak istiyorum. Annem ve babam yaşasaydı Eda ile bu kadar yakın bu kadar iç içe olur muydum bilmiyorum. Bu acı olay birbirimize sıkı sıkı bağladı bizi. Acı içinde büyüdük, büyüyüyoruz ve büyüyeceğiz. Bu acı, bu hüznün hep var olacak bizimle. Ama zamanla alışıyor insan. Dayanacak bir güç arıyor kendine, tutunacak bir dal. Bizim de dalımız birbirimiz. Hayatın bize verdiği en büyük hediye: ikiz olmamız, kardeşimizin olması.

13. 01. 2010
Çarşamba

Bugün Çarşamba, canım kardeşimin gelmesine sayılı günler kaldı. Onu tekrar görmek istiyorum. Onu çok özledim. Bu ilk ayrılışıımızdı. Hiç bu kadar uzun süre ayrı kalmamıştık. Hayatın bizim için hazırladığı bir sınavdı sanki. Bu sınavı geçtik, ölüm acısını kaldırabilmek hem de küçücükken. Bu acıyı küçücükken hissettik omuzlarımızda. Hayat işte akıp gidiyor, zaman hiç durmuyor. Sadece günler kendini yeniliyor. Günler ayları, aylar yılları getiriyor. Geçip gidiyor yaşam. Acılar da zamanla kabuk bağlıyor, yarana tuz basmayı öğreniyorsun, kendi ayaklarının üzerinde durmayı. Şu an kafamda bir sürü şey var, düşünceler akıyor, film gibi. Ne kadar ağlasam da, gözyaşı döksem de annemi ve babamı göremeyeceğimi biliyorum. Çaresi yok ki ölümün. Vedalaşamadık bile, son kez sarılamadım, öpemedim bile.

t. y.

Annemi ve babamı tekrar gördüğümde, onların karşısına temiz bir evlat olarak çıkmak istiyorum. Onları utandırmak, onları üzme, onları hayal kırıklığına uğratmak istemiyorum. Bu düşünce hep beynimin bir köşesinde. Onlara layık bir evlat olmak istiyorum. Onları her an düşünmesem de, zaman geçtikçe, küçükken onlarla yaşadığım anıları unutmaya başlasam da, onlar hep kalbimde ve her zaman orada olacaklar. Kalbimi besleyen şey bu. Annem ve babam, onların evladı olmam, onların annem ve babam olması. Kalbimde rengârenk çiçeklerin açmasını, kelebeklerin uçuşmasını

sağlıyor ve de Eda'nın olması, benim kardeşim olması, daha doğmadan bile beraber yaşadığım canım kardeşim.

28. 11. 2011
Pazartesi

Keşke... nedir keşke?

*Hayatımda, yaşadıklarımda keşke dediğim o kadar çok şey var ki... Yapıp da keşke yapmasaydım, yapmamış olsaydım dediğim. Ama hiçbir şey olanları değiştirmiyor, değiştirmeyecek de. Nedir babaanne? Nedir dede? Herkesin babaannesi ve dedesi gibi değil benim babaannem ve dedem. Biz annem ve babamdan ayrıldığımızdan beri onlarla. Artık babaanne ve dede benim için çok daha fazla şey ifade ediyor. Bizim için gözü kapalı yaptıkları maddi ve manevi pek çok şey var. Onları çok seviyorum. Yaşamımda keşke dediğim şeylerden biri de onları üzdüğüm zamanlar. Keşke, keşke, binlerce kez keşke.....
KEŞKE...*

20. 12. 2011
Salı

*Günler geçiyor, zaman hiç durmuyor. Hayat akıp gidiyor. Yaşam devam ediyor. Ruhum acıyor, kalbim yanıyor. Ama hiçbir şifası yok. Ben bunları hep hissedeceğim. Hep yaşayacağım. Nedir Annesizlik? Nedir Babasızlık? Çocukluğumuzdan beri biz bu -sızlıkları yaşıyoruz içimizde, **benliğimizde**. Onlar gidince bizim hayatımızda ne değişti? Neler değişti?*

EK-2: ETİK BEYANI

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde

- Tez 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 Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı,

beyan ederim.

03/07/2023

Zehra Seda BOZTUNALI

EK-3: TEZ ORJİNALLİK RAPORU**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ****Güzel Sanatlar Enstitüsü**

Tez Başlığı: Günümüz Sanatında Değişen Yüzey Algısı ve Nesne-Mekân İlişkisi

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları) Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
03.07.2023	219	48589	13.06.2023	15	2125935383

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez 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. (03/07/2023)

Zehra Seda BOZTUNALI

Öğrenci No: 20145306001

Anasanat/Anabilim Dalı: Sanat ve Tasarım

Program (İşaretleyiniz)

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Doç. Umut KAYAPINAR)

EK-4: YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde 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 aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

03/07/2023

Zehra Seda BOZTUNALI

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

(1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine Enstitü 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 ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve Enstitü Anabilim Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü 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 tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile Enstitünün 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 tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve Enstitü Anabilim/Anasanat Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulu tarafından karar verilir.

