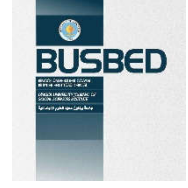


Makalenin Türü : Olgu Sunumu
Geliş Tarihi : 07.09.2023
Kabul Tarihi : 09.10.2023



<https://doi.org/10.29029/busbed.1356485>

BİR SERGİ, BİR İMGE: “BİR YOL HİKÂYESİ: EŞİK”

Mehmet Bakır ŞENGÜL¹

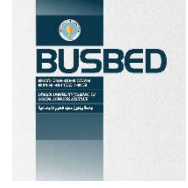
ÖZ

Bu çalışma, Gülay Karakuş’un “Bir Yol Hikâyesi: Eşik” adlı kişisel sergisini imgeler üzerinden bir okumaya tabi tutmaktadır. Karakuş’un eserlerinde insanın bireysel arayışları, kendisini keşfetme arzusu belirgin bir olgu olarak karşımıza çıkar. Nesnelere odağa alan sanatçı, yine bu nesnelere üzerinden insanın iç dünyasına ayna tutmaya çalışır. Sanatçının eserleri, insanlığın ortak hikâyesi üzerinden anlam kazanır. İnsanlığın ortak hikâyesini sanat üzerinden yorumlama çabası, güçlü bir estetik kaygı üzerinden yapılmıştır. Modern zamanlar; hayatı parçalı, birbirinden kopuk anlara dönüştürüp belli kalıplar dayatırken Karakuş, insana farklı bir alternatif sunar. Sanatçı, insana geçmesi gereken/ geçmek zorunda olduğu eşikleri hatırlatarak adeta zaman döngüsündeki süreğenliği dondurur. İnsanı, dondurulan ve ayrıntıları yok edilen zaman kavramı içinde geçmişini ile an ile ve geleceğe yönelik tasarımları ile baş başa bırakır. Bu makalede “Bir Yol Hikâyesi: Eşik” sergisi; çocuk-oyun, beşik, bavul ve tabut imgeleri üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır. Sergide yer alan nesnelere seçiminde, insan yaşamındaki eşiklere referans dikkat çeker. Kişisel ve kolektif belleğin izlerini taşıyan işler, anın farklı süreçleri üzerinden çeşitli okumalar sunması bakımından önem arz eder. Makale nitel araştırma yönteminin olanakları dâhilinde gerçekleştirilirken serginin oluşum aşaması, çalışmaların üretim süreci ve sergileme biçimi hakkında sanatçının görüşlerinden faydalanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Eşik, İmge, Sanat, Görsel, Gülay Karakuş.

¹ Doç. Dr. Mehmet Bakır ŞENGÜL, Bitlis Eren Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, mbsengul@beu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9018-8531>

Article Type : Case Report
Date Received : 07.09.2023
Date Accepted : 09.10.2023



<https://doi.org/10.29029/busbed.1356485>

AN EXHIBITION, AN IMAGE: "A ROAD STORY: THRESHOLD"

Mehmet Bakır ŞENGÜL¹

ABSTRACT

This study reads Gülay Karakuş's solo exhibition "A Road Story: Threshold" through images. In her works, the individual pursuits of human beings and the desire to discover themselves appear as a prominent phenomenon. Focusing on the objects, the artist mirrors the inner world of humans through these objects. The works of the artist have the meaning of the common human story. Her struggle to interpret the story through art shows a strong aesthetic concern. While modern times transform life into fragmented and disconnected moments and impose certain patterns, Karakuş offers humans a different alternative. The artist almost freezes the time continuity loop by reminding people of the thresholds that they must/have to cross. She leaves people alone with their past, present, and future designs within the concept of time, which is frozen and its details are destroyed. In this article, "A Road Story: Threshold"; it was tried to be analyzed the images of child-play, cradle, suitcase and coffin. In the selection of objects in the exhibition, reference to thresholds in human life draws attention. Works that bear traces of personal and collective memory are important in that they offer various readings through different processes of the moment. While the article was carried out within the possibilities of the qualitative research method, the artist's opinions were used about the formation phase of the exhibition, the production process of the works and the way of display.

Keywords: Threshold, Image, Art, Visual, Gülay Karakuş.

¹ Assoc. Prof. Dr., Bitlis Eren University, Faculty of Sciences and Arts, Department of Turkish Language, mbsebgul@beu.edu.tr,
 <https://orcid.org/0000-0002-9018-8531>

1. GİRİŞ

Sanatın insan hayatının bileşeni olarak belirmesi insanlık tarihi kadar eskidir. Avlanmak istenen hayvanların mağara duvarlarına resmedilmesi bir güç göstergesi veya sonraki süreçler için kolaylaştırıcı bir durum olarak düşünülmüştür. Doğadaki nesnelere taklit edilmesi şeklinde belirmeye başlayan sanat ürünleri zamanla kendine ait bir form kazanmıştır. Üretimler; zaman içerisinde renkler, taşlar, madenler üzerinden daha farklı nesnelere çeşitlenmiştir.

Sanatsal eserlerin değer görmeye başladığı ilk zamanlarda ait olunan medeniyete ait kült unsurların, ölümsüzlük düşüncesiyle, kişisel alanda/ sanatçı muhayyilesinde yeniden şekillenmesi sanata kimlik kazandıran temel durumdur. “İmgelerin olanaklı kıldığı dünyalara duyulan bağlılığı” (Burnett, 2018, s. 77) belirginleştiren sanatsal düşünüş, zaman içerisinde bir gelenek inşa ederek gelişimini sürdürür. “Sanat olgusunun sürekli devinimi devam etse dahi sanat alanında tarih boyunca süregelen birçok üslup ve biçim anlayışı, yapım teknikleri (örneğin taş yontusu) ve de sanat alanındaki birçok tema her daim geçerliliğini korumakta ve günümüzde de halen uygulanmaktadır” (Sarı, 2018, s. 132). Buradan hareketle denebilir ki maddi bir ihtiyacın simgesi/ aracı olarak görünürlük kazanan zanaat, zaman içerisinde gerçek kimliğini kazanarak sanat/ amaç haline gelmiştir.

İnsanın çizme pratiğine dair üretim geçmişi söze dair üretim geçmişinden daha eskiyse de sözün varlığıyla çizim pratiği ve diğer zanaatlara dair üretimler genelleşerek sanatsal bir form kazanmıştır. “İyi boyanmış bir havuç resminin bir devrimi kazanmak için yeterli olabileceğini söyleyen Langlois’dan bir elmayla Paris’i şaşırtmak isteyen Cezanne’a kadar birçok sanatçı bu yaklaşım üzerinden değerlendirilebilir” (Umay, 2016, s. 1009).

Platon’a göre sanat, mimesis/ yansıtma iken Aristo’ya göre ise taklittir. Sanatın ne olduğuyla ilgili birçok tanım yapılmıştır. Sanat; sanatçı eli ya da muhayyilesiyle bir nesne ya da düşüncenin estetik bir kaygıyla bir nesne, söz ya da işitsel bir formla inşa edilmesidir. Sanatçı da sanatsal kaygısı dolayısıyla diğer insanlardan farklı, olağandışı bir duyarlılık iklimine sahip insandır. Onun duyarlılıkları olağan olmasa da insanidir, evrenseldir. Bir eser, mekândan bağımsız olarak, oluşturulduktan/ bittikten sonra bile yeni güzellikler ve yorumlarla keşfedildiği için sanat eseri unvanı almaktadır. Bu da sanatın “sadece yaratım değil aynı zamanda iletişim” (Read, 2020, s. 75) olduğunun da göstergesidir.

Sanatsal her aktivite, temelde sanatçının ortaya koyduğu ürünle anlam kazanan bir eylemdir. Sanatın eylemsellik hali, sanatçının işsel halinin dışarıya aksi üzerinden yapılarak görünürlük kazanan bir durumdur. Burada alımlayıcının pozisyonu da önem arz eder. Tarih boyunca üretilen tüm sanat ürünlerinin hitap ettiği alımlayıcı bir kitle olmuştur. Tüketen izleyici aynı zamanda üreten sanatçının imgelemine/düşünüş biçimine de müdahale etmektedir ve süreç bu karşılıklı etkileşim üzerinden şekillenmektedir. İzleyici, sanatsal ürünün artık önemli bir bileşenidir. Hatta “modern sanat yaklaşımlarında, esere sadece sanatçının değil, izleyicinin de imza attığı söylenebilir (Dilay & Türkdoğan, 2022, s. 129). Şüphesiz ki bu durum, sanat, sanatçı ve izleyici arasında bir etkileşimi zorunlu kılmıştır.

İletişimin doğal bir sonucu olarak izleyici, sanat eserinde kendisini etkileyen nedenlere odaklanarak bunları anlamaya çalışır. Anlamlandırdığı her olgu, bir yandan kendisini zenginleştiren bir nedene dönüşürken sanat eserine de derinlik kazandıran bir olguya dönüşür. Sanat eserindeki bu örtük zenginliğin açığa çıkması için de sanat alımlayıcısının yüklenmesi gereken bazı sorumluluklardan söz edilebilir. Bunların en başında onun “siyasal ve kültürel meselelere tarafsız bir gözle bakabilmesi” (Uca, 2017, s. 29), ekonomik bağımsızlığa sahip olması gelmektedir. Zira sanat alımlayıcısı olmak zorunluluktan ziyade bir tercihi ifade eder. “Sanata ilgi duymak ve sevmek bireyin kendi tercih ettiği özgürlük biçimidir” (Erdiren, 2021, s. 79). Tüm bu olguların bir araya gelmesiyle sanat adına bir ‘değer’ olgusundan söz edilebilir. Bu değer de; “tüm karşıt kavramların, insanın algıladığı ve algılatmaya çalıştığı, yapıta yüklediği, sanatçı ve izleyicinin uyumlu birlikteliği ile” (Boztaş & Düz, 2013, s. 2) özgün bir kimlik kazanarak gerçekleşir.

Sanatsal yaratım; düşünüş biçiminden ele alınan konunun içeriğine, kullanılan malzemeden uygulanan tekniğe pek çok pratiği içine alan çok yönlü bir üretim biçimidir. Her sanatsal türün kendisine göre ayırt edici bir tarafı vardır. Tarihsel süreçte sanatsal üretim biçimlerindeki değişimin temel belirleyeni ise sanatçı muhayyilesini etkileyen iç ve dış faktörlerdir. Sanatçının duygu ve düş dünyası gibi iç faktörler kadar içinde yaşadığı coğrafya, o coğrafyanın sosyo-kültürel yapısı, ekonomik ve politik iklimi gibi dış faktörler de ortaya çıkan eserin biçimlenmesinde belirleyici olmaktadır.

26.10.2022 tarihinde Bitlis’te sergilenen “Bir Yol Hikâyesi: Eşik”, Gülay Karakuş’un yedinci kişisel sergisidir. Sergi için seçilen mekân “sanat yapıtının ‘sanat’ olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan” (O’Doherty, 2019, s. 30) bir karaktere sahiptir. Sergi için 16. yüzyılda inşa edilmiş olan El-Aman Hanı tercih edilmiştir. Bu han, yörede günümüze kadar ayakta kalan ender yapılardan biridir. Hanın otantik havası ile serginin vermek istediği mesaj arasındaki geçişkenlik yoğun bir şekilde kendisini göstermektedir. Zira hanların yolculara konaklık eden bir mekân olması, yol temalı bu sergide mekânı da sergiye dâhil eden önemli bir unsurdur.

Bu sergide farklı sanat pratiklerinden yirmi bir eserine yer veren Karakuş'un, her bir eserini 'Eşik' imgesi art alanına yasladığı görülmektedir. İmgenin taşıdığı anlam bağıntıları, yapıtı sıradan bir görsel olmaktan öteye taşıyarak farklı okumalar sunar (Karakuş, 2022, s.35). Bu çalışmada 'Bir Yol Hikâyesi: Eşik' adlı kişisel sergide izleyicinin imge dünyasına yansıyan izdüşümler, analitik bir yaklaşımla incelenmeye çalışılmıştır.



Görsel 1. Gülay Karakuş, “İsimsiz-6”, 2020, Pleksi üzerine dijital baskı, 100x 100 cm, (Yüzleşme sergisinden).



Görsel 2. Gülay Karakuş, “İsimsiz-6”, 2022, Foto blok üzerine dijital baskı, 100x 120 cm, (Bir Yol Hikâyesi: İkonik Kırılmalar sergisinden).

Gülay Karakuş'la 26 Aralık 2022 tarihindeki bir söyleşide, 'Bir Yol Hikâyesi: Eşik' sergisinin çıkış noktası sanatçının 2020 yılında gerçekleştirmiş olduğu “Yüzleşme” (Görsel 1) adlı sergisinin içeriksel olarak devamı niteliğinde olduğunu belirtmiştir. Kendisine ait Tomografik Portre görüntülerinden oluşan ‘Yüzleşme’ sergisi, bireyin varlık sorunsalı üzerine yoğunlaşır. Ardından Mayıs 2022’de yine merkeze kendini konumlandığı ‘Bir Yol Hikâyesi: İkonik Kırılmalar’ (Görsel 2) sergisi ile aynı konuya farklı bir perspektiften yaklaşan Karakuş, bu defa varlığın duygu ve düş dünyasında yaşanan kırılmalar ve kopmalara yoğunlaşır. Üst üste bindirilmiş fotoğraf görüntüleriyle farklı zamanlarda farklı mekânlarda farklı hallerinin belleğindeki izdüşümlerini yansıtan Karakuş, varlığın değişim ve dönüşüm döngüsüne vesile olan kırılma anlarına odaklanır. ‘Bir Yol Hikâyesi: Eşik’ sergisi ise bu kırılmaların ardından yaşanan dönüşüme gönderme yapan işlerden oluşur.



Görsel 3. Gülay Karakuş, *Sergi mekânından detay*, 2022, (Sanatçının Arşivinden). Bitlis.



Görsel 4. Gülay Karakuş, *Sergi mekânından detay*, 2022, (Sanatçının Arşivinden). Bitlis.

Sergi mekânı, her iki yanında küçük alanların bulunduğu bir büyük avlu ve beş küçük oda ihtiva etmektedir. Büyük avluda Karakuş'un bebekliğinde çekilmiş bir fotoğraf, tuval bezi üzerine kömürle (Görsel 7) yorumlanmıştır. Bu çizim önünde seksek oyunu performansı gerçekleştirilmiş olup oyundan geriye kalan nesnelere (Görsel 3- Görsel 4) sergi boyunca izleyiciye sunulmuştur.



Görsel 5. Gülay Karakuş, *Sergi mekânından video enstalasyonu (detay)*, 2022, (Sanatçının Arşivinden). Bitlis.



Görsel 6. Gülay Karakuş, *Sergi mekânından detay (tuval çalışması)*, 2022, (Sanatçının Arşivinden). Bitlis.

Bu geniş avlunun iki yanında yer alan mekânda video işleri (Görsel 5) ve tuval resimleri (Görsel 6) sergilenmiştir. Karakuş’un farklı zamanlarda farklı mekânlara farklı yolculuklarını yansıtan video işleri hanın duvarlarına doğrudan yansıtılırken mekânın 16. yüzyıldan beri tanıklık ettiği yol hikâyelerine bir yenisi eklenmiştir. Beş küçük odanın her birinin eşğine cam kırıklarından oluşan ve geçişi engelleyecek alçı kalıplar yerleştirilmiştir. Cam kırıkları ‘eşik’ten geçişin yaralayan, kanatan, acıtan, iz bırakan yanlarını düşündürür. Burada ‘eşik’ imgesi insan yaşamında kırılma yaratan önemli dönüm noktalarına gönderme yapar. Karakuş, her odaya gerek kendi bireysel hayatında gerek genel anlamda insan yaşamında önemli dönüşümlerin yaşandığı ‘eşik’lere gönderme yapan birer nesne yerleştirmiştir. Bu makalede ‘eşik’ imgesi bağlamında sergide yer alan beşik, tabut, bavul nesnelere kullanıldığı enstalasyonların yanı sıra tuval bezi üzerine kömürle çizilmiş eski bir fotoğraf yorumu ve seksek oyunu performansı üzerine yoğunlaşmıştır.

2. BİR İMGE OLARAK EŞİK

Bir Yol Hikâyesi: Eşik sergisi, mekânın birer parçası olan ‘yol’ ve ‘eşik’ imgeleri üzerinden kurgulanmıştır. İnsanın varoluş hikâyesi, mekândan bağımsız değildir. Mekân, insanın en önemli bütünleyenlerindedir. Hatta mekân, varlığıyla insanı şekillendiren bir role de sahiptir. Mekânın bu dönüştürücü etkisinden dolayı mekânsal kavramlar insanlık için, bazen gerçek bazen de mecaz anlamda, bir ‘eşik’ görevi görebilmektedir. Serginin gerçekleştiği tarihi han, kolektif belleğin izlerini taşıyan müşterek kullanım alanı olması itibarıyla mekânı serginin temel unsuru haline getirmektedir.

Eşik, neredeyse her kültürde bir şekilde kendisine yer verilen, önem atfedilen bir kullanıma sahiptir. Daha çok, ev ile ilişkilendirilerek düşünülür ve anlam kazanır. Bu yüzden de “eşik, bir güvenlik sınırır. Çoğu zaman kilitli kapı benzeri bir nesne ile ikame edilmektedir. İçeriye dışarıdaki tehditlerden korur. Eşiğin içe bakan tarafı insana güven ve huzur ilka etmektedir” (Gökçen, 2019, s. 131). Her ne kadar eşik, belirgin bir sınır hattı anlamı taşısa da bir geçiş anlamı da taşır. Bu geçiş, bir karar anına da göndermede bulunur. Kişinin eşik hattına yaklaşmış olması artık öncesi ile sonrası için bir karar vermesi anlamına da gelmektedir. “İçerisi ve dışarı arasındaki sınırın eridiği mekânsal pratik olan eşik; pek çok hareketi, sosyal karşılaşmayı ve algı çeşitliliğini barındıran mimari bir bulanıklık halidir” (Tunç, 2015, s. 27).

Sosyolojik anlamda birçok göndergesi olan eşik, sanatsal üretimlerde de karşımıza çıkan bir forma sahiptir. Tıpkı reel gerçeklikte olduğu gibi sanatsal gerçeklikte de eşik, ayırıştırıcı bir anlama sahiptir. Özellikle taşıdığı yoğun imgesel anlama binaen sanatta da döngüsellik üzerinden bir form kazanır. Gülay Karakuş da eşik olgusu üzerinden sanatsal gerçeklik arayışını yansıtmaya çalışmıştır. Tam adı “Bir Yol Hikâyesi Eşik” olan sergi, yine eşik ekseninde izleyenleri yoğun bir imge dünyasına davet eder. Eşiğin mekânsal retoriği sanatsal formun kışkırtıcı bir nesnesine dönüştürülmeye çalışılmıştır denebilir. Eşiğin yol ile olan ilişkisi çok boyutlu sezgisel bir denklemin yansıtıcısı olarak okunabilir. Zira eşiğin ev ile ilişkilendirilen güvenlik endişesini yansıtmaya boyutu yol ile ilişkilendirilerek bir arayışın ifadesine dönüşmüştür. Yol da başlı başına bir arayış imgesi iken bu durumun eşik ile ilişkilendirilmesi eşiğin içe dönük olan güvenli alanı ile dışa dönük olan tehlikelere yakın alanı arasında belirsizlik üzerinden bir çatışma durumunu aklara getirir. Zira yol ve yolculuk imgesi çevresinde eşığe yapılan vurgu, kalmanın mı yoksa gitmenin mi daha güvenli olacağı çatışması söz konusu edilmiştir. Bu çatışma halinin belirmesi bile eşiğin aşıldığını ve yolculuğun başladığını imler.

Karakuş, serginin göndergelerine dair 2020 yılında yazmış olduğu ‘Simurg Söyleni Üzerine Görsel Anlatılar’ başlıklı tezinden alıntı yaparak giriş mahiyetinde kaleme aldığı metinle izleyicileri kendi hikâyesine tanıklığa davet eder:

“Bir yola çıkmak, o yolda olmak, yürümek, düşmek, kalkmak, durmak, bir yerlere varmak ya da hiçbir yere varamamak başlı başına “ben”in varoluşsal meselesidir ve doğrudan yaşamı imler. Bir gezgin misali yaptığımız iç ve dış yolculuklarla yaşamı ve kendimizi keşfetmeye çabalarız. Spermin yumurtaya yolculuğuyla başlayan “ben”in hikâyesi fiziksel ve tinsel boyutta varoluşsal sancılarla evrilirken birey, iç ve dış yolculuklarıyla kendini gerçekleştirir. Öyle ki; yolun başındaki “ben” ile varılan noktadaki “ben” artık ne madden ne de manen aynı değildir. Temas ettiği her gerçeklik varılan noktada onu bambaşka bir şeye dönüştürmüştür. Yaşamı bir yolculuk olarak düşündüğümüzde doğumdan ölüme kadar geçen süreçte gerçekleştirdiğimiz dönüşüm bizim bu dünyadaki yol hikâyemizdir” (Karakuş, 2020, s. 27).

Karakuş’un da ifade ettiği gibi hayata dair bir ‘derdi’ olan için yolculuk kaçınılmazdır. Tam da bu noktada sanat, hayatın yoğun döngüsünde hayata rağmen/ hayat için yeni bir alan inşa etmek, hayatı daha yaşanılır kılmak için bir yolculuk olarak düşünülmelidir. Sanatsal üretimde ürün, sadece bir an’ın değil topyekûn bir yaşamışlığın bir ana sığdırılmasıdır. Bu durum sanat yapıtını zamansal döngünün dışına çıkaran önemli bir göstergedir.

3. BİR RESİM, BİR OYUN, İLK EŞİK

‘Bir Yol Hikâyesi; Eşik’ adlı sergi, bir çocuk oyunu performansı ile açılır. Performans, bir yüzey işi önünde gerçekleşir. İki farklı sanat pratiğini çocuk ve oyun birlikteliğinde izleyiciye sunan Karakuş, tuval bezi üzerine kömürle yapmış olduğu aile fotoğrafı (Görsel 7) ve bu fotoğrafın önünde oynanan seksek oyunu performansı (Görsel 8) ile kendi içinde farklı anlamlar barındıran bu işleri yeni bir anlam üretmek üzere bir araya getirir. Böylece, öznel bir yorumlamanın ürünü olan yapıtını somut bir okumaya açar (De Bolla, 2020, s. 37).



Görsel 7. Gülay Karakuş, *İsimsiz*, 2022, Tuval Üzerine Kömür, 250 x 200 cm (Sanatçının Arşivinden). Bitlis.

Karakuş’un 2021 yılında kaybettiği babasına ithaf etmiş olduğu bu sergide babasına ait nesnelere (kasket, tespih, fotoğraf) ve imgelerin kullanımı dikkat çekmektedir. Görsel 3’deki tavana misinalarla tutturularak sergilenen tuval bezi üzerine kömür çalışması anne, baba ve çocuk imgelerinin yer aldığı bir geçmiş zaman fotoğrafından yorumlanmıştır. Serginin merkezi noktasına yerleştirilmiş olan bu çalışma, hemen önünde gerçekleşen performansla (seksek oyunu) ve sergideki diğer tüm işlerle doğrudan diyalogdadır. Karakuş’la yapılan röportajda bu çalışmada fotoğrafın belge ve tanık olma özelliğinden faydalandığını görmekteyiz (Erkılıç, 2009, s. 78). Karakuş’un çalışmayı siyah-beyaz olarak yorumlaması, bir zamanlar yaşayan babasını siyah bir silüet olarak betimlemesi bellekte iz bırakan geçmişe gönderme yapar.

“Baba, en geniş anlamıyla kural, düzen, soy ve soyun devamını, bilinci, tarihi ve ataları simgeler. Baba, aydınlık bilincin mitik geçmişi ve deneyimlerin dinamik enerjisidir. Bu enerji, insanı geçmişten şimdiye, şimdiden geleceğe taşıyarak işlevsel bir bağlayıcılık görevi üstlenir ve kişinin ruhsal anlamda kendi içinde oturmasını, dünyaya tutunmasını ve tarihsel süreci tamamlamasını sağlar. Baba bu yönüyle insanın dünyadaki genetik ve kökensel açılımıdır” (Şahin, 2009, s. 49).

Bebek Karakuş, yaşayan anne ile ölmüş baba arasında adeta yaşam ve ölüm arasında tekinsiz gibi görünen ama son derece konforlu bir yerden önünde oynanan çocuk oyunu başta olmak üzere tüm sergiyi (yaşamını) izlemektedir. Çalışma siyah ve beyaz, yaşam ve ölüm, başlangıç ve son gibi hayata dair tüm düalitelere bir arada sunar.



Görsel 8. Gülay Karakuş, *Seksek oyunu performansı*, 2022, El Aman Hanı. (Sanatçının arşivinden). Bitlis.

Karakuş kendisiyle yapılan röportajda seksek oyunu performansı ile ilgili şöyle der: “Çocukluğumda bu oyunu oynarken attığımız taşın bizi, aştığımız karelerin ise yaşamı simgelediğinden habersiz, çocuksu bir umarsızlıkla oyunu kazanmak derdindeydim. Şimdilerde ise aşılan karelerin ardından tekrar başlanan yere dönmek fikri, bilgeliğe giden zorlu bir yolculukla beraber sonsuz yaşam döngüsünü çağırıştırılmaktadır. Yaşamın başlangıcını hatırlatan bebek ben ve aramızda olamayışıyla ölümü hatırlatan babamın aynı karede yer aldığı çizim, tıpkı seksek oyunundaki gibi başlangıç ve bitimi bir arada sunar. Bu düallite ise insana dair tüm zıtlıkları akla getirebilir. Tuval bezi üzerine kömürle yapmış olduğum iş için seçtiğim malzeme tam da bu çelişkinin izlerini taşır. Kullandığım kömür, yanmış bir odun parçasıdır. Bu odun parçası, yanarak yeni bir şeye dönüşen ve bu dönüşümün ardında temas ettiği her şeyde iz bırakan ağacın hikâyesini de bünyesinde barındırır”.

İnsanın erginlenme aşamalarının yerine de düşünülebilecek olan oyun, bireysel erginlenme sürecinin ancak yine arayışla nihayete erebileceğine de göndermede bulunur. Hayat ağacı teşbihi üzerinden bakıldığında seksek oyunu bir bütünselliğe vurgu yapmaktadır şüphesiz. Oyunun en belirgin tarafı çizgilerle oluşturulmuş sınırlarıdır.

Görsel 7’deki çizimin inşa süreci ile sanatçı muhayyilesindeki zaman ustalıklı bir şekilde anakronik bir düzleme taşınmıştır. Fotoğraf çekimi esnasında var olan baba figürü, çizim esnasında yoktur ancak sanatçı babaya ilişkin detayları kaldırarak zamanı daha ileri bir noktaya taşımıştır. Baba yokken dahi görsel anısıyla çocuğun koruyucusu olmaya devam edecektir. Ölmüş babanın koruyuculuk durumunun gerçekliği olmasa da çocuk açısından babanın “karaltısı” bile yetecektir. Zaten resimdeki baba figürünün gölgesinin de çocuğa doğru simetrik bir şekilde olması bunu gösterir.

Silüet şeklinde gösterilmiş baba figürüne ait detaylar betimlenmemişse de çizim yüzeyindeki keskin siyah leke gibi babayla yaşanmışlıkların izleri bellekte kayıtlı olarak kalacaktır. Çocuğun cinsiyetindeki belirsizlik, onun durumunun da belirsiz olduğunu sezdirir. Çocuk, siyah saçlarıyla babayı anımsattığı için erkek, yüzünün diğer kısımlarındaki flulukla da kızdır. Belirsizlik hali, çocuk için hayatın sonraki aşamalarında netleşecektir. Bu durum çocuğun hayatındaki en önemli eşik olacaktır. Zira hayatın eril koşulları çocuk için cinsiyetine göre şekillenecektir. Hayatın kendisi eril bir yapıyı ya da modern zamanların bireylerini yalnız bir hayata zorladığı üzerinden bir okuma yapıldığında her iki durumda da siyah renk olumsuz bir düzene göndermede bulunur. Zira çocuk, modern hayatın yalnızlaştırıcı dayatması karşısında eril yapıda kendisine en önemli dayanak olacak olan babasından mahrum olarak eşikleri geçmek zorundadır.

Resmin perspektifinden çocuğun bakışlarının izleyenlere dönük olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla çocuk, hem pozisyonu hem de bakışları itibariyle izleyicilerle etkileşim halinde olan en önemli figürdür. Bu da hem yaş itibariyle hem de pozisyon itibariyle çocuk ve seksek oyunu arasında bir bağ olduğunu imler. Dikkat edilirse oyun alanı siyah renkle oluşturulmuşken çizgiler beyaz renktedir. Oyun alanı ya da zemin, siyah olması itibariyle hayatı ve hayatın barındırdığı olumsuzlukları akla getirir. Oysa çocuğun geçeceği eşikler beyaz renklerle gösterilmiştir. Siyah zemin, çocuk için, eşikler karşısında dezavantajlı durumlara karşılık gelirken beyaz çizgiler, aşılan eşiklerle umut edilene yaklaşma fikrini düşündürür. Ancak yine de tüm eşikler beyaz renktedir ve bu da her nasıl olacaksa, çocuğun eşikleri aşma noktasında ciddi bir şansı olduğunu gösterir. Her beyaz eşik aşımında karşısına yeni bir eşik çıkacak ve sonrasında başka bir beyaz eşikle karşılaşacaktır. Bu döngüde eşiklerin onları aşma cesareti gösterenlerce aşılabileceği izleyicilerin bilinçaltına kodlanmış olur. Karakuş’un siyah beyaz gibi iki ana renk üzerinden bu denli imgesel bir görüntü oluşturması oldukça dikkat çekicidir.

4. BEŞİK

Beşik, hemen hemen her kültürde karşımıza çıkan bir objedir. “Bebeğin yatırıldığı yataktır; sanatsal sembolizmde ise ana rahmidir” (Koçak & Gürçay, 2017, s. 4). Çocuğun daha güvenli, konforlu bir uyku için içine konularak genellikle uyutulduğu beşik, sadece çocuklarla özdeşleştiği için sempatik bir objedir. Bu objenin çocukla ilişkilendirilmesi, kendisinden ziyade ifade ettiği anlamsal derinlikten kaynaklanır. Bu yüzden de kültürlerdeki varlığının yanında sinema, tiyatro, resim gibi daha birçok farklı alanda kendisine atıfta bulunulmuştur. Beşik üzerinden oluşturulan anlamsal ilişki, geçmişten beslenen simgesel değerlere de atıfta bulunur. Çocuk, insanlığın geleceğini simgelerken beşik de bu simgesel değerlerin mekânıdır.

Karakuş, sergisinde sadece belli bir kültüre ait değil bütün insanlığın ortak değeri olarak düşünülebilecek bir nesne olan beşiğe (Görsel 9) yer vermiştir. Bu yolla, insanlığın geleceğini simgeleyen çocukların sadece varlıklarıyla bile insanlığa önemli bir eşik atlattığını anımsatır.



Görsel 9. Gülay Karakuş, *Beşik*, 2022, Ahşap, (Sanatçı arşivinden). Bitlis.

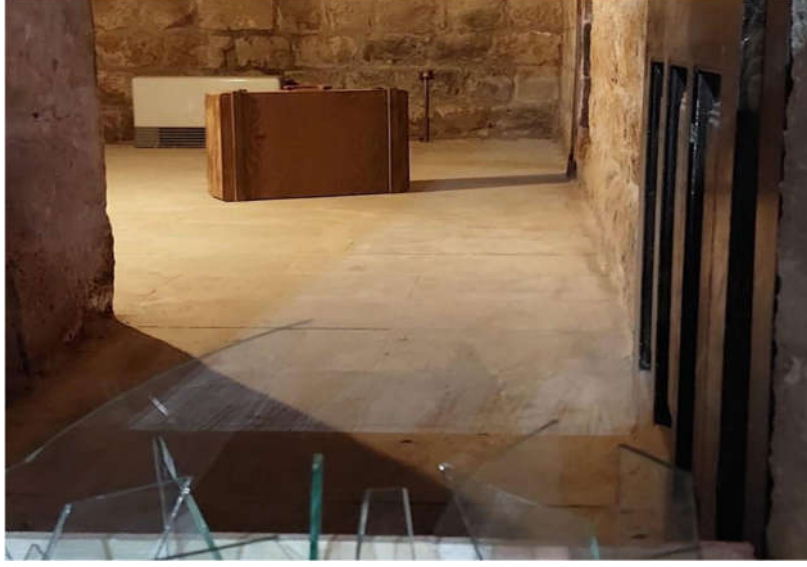
Sergide sadece tek bir beşiğe yer verilmiştir. Dolayısıyla burada beşiğin anlattıklarından çok anlatmadıkları üzerinden bir okuma yapmak gerekir. Beşik, ister sözcük ister görsel bir nesne olarak düşünülün onunla ilgili ilk akla gelecek olan anne figürüdür. Beşik ve anne arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur. Tüm kültür ve dinlerde doğurganlığı dolayısıyla kadın veya anne, ölümsüzlüğü simgeler. Kadının bu özelliği, insan türünün devamı için aşılacak en önemli eşiktir denebilir. Yine Karakuş’un eşik ve beşik sözcükleri arasındaki ses benzerliğini de bu amaçla çok güzel bir şekilde yakalayıp kurguladığı görülür. Beşikten geçen çocuk/ bebek insanlığı kırılacak olan en önemli eşikten geçirmiş olacaktır. Yine beşik ve eşik sözcükleri, hem anlamsal hem de yapısal olarak, “eş” sözcüğünü de akıllara getirmektedir. Bu yolla başarılı bir şekilde anne ve çocuğun yanındaki baba figürü düşündürülmüştür.

Beşiğin merkeze alındığı bu yerleştirmede çağrışım yapan bir diğer husus da yerleşik hayata yapılan göndermedir. Genellikle kırsal kesimlerde ahşap ya da metalden yapılan sabit beşikler yerine el dokuması beşikler kullanılır. Kırsal yaşam için bu türden bir beşik daha işlevseldir. Ancak görseldeki beşik, ahşaptandır ve belli bir estetik hassasiyet de barındırmaktadır. Bir bütün olarak beşik, orantılı bir yapıdadır ve kendine has bir karakter gösterir. Ayrıca el işçiliğinin bir ürünü olan beşiğin fabrikasyon olmaması da önemlidir. Fabrikasyon olan beşik, beşiğin işlevinden ziyade “yaratıcılığı yok ederek” (Ersoy, 2016, s. 118) ekonomik hiyerarşiye dair vurguyu öne çıkarmaktadır. Karakuş, bir zanaatkar elinden çıkma beşiği tercih ederek beşik üzerinden çocuk ve ebeveyn sıcaklığını ya da bir aile için çocuğun ne denli önemli olduğunu odağa almıştır. Zira mikro ölçekte de bir aile, kendilerinden sonra çocuklarıyla var olacaktır. Karakuş, beşiği boş göstererek bu olguları zıtlıklar üzerinden başarılı bir şekilde düşündürmüştür.

Boş beşik, aile olmak için çocuğun ne denli önemli olduğunu imleyen bir eşiktir. İçinde çocuk olmayan beşikte yorgan ve döşek gibi beşiğin diğer tamamlayıcı parçalarına da yer verilmemiştir. Bu noktadan sonraki tanıklık, her izleyici için değişkenlik gösterecektir. Kısaca Karakuş ve eseri arasındaki etkileşimin bittiği noktada eserin simgesel hikâyesi devam etmiş ve böylece özgün bir yapıt ortaya çıkmıştır denebilir.

5. BAVUL

Çoğunlukla “bavul, gidişin, yolculuğun ve vedalaşmanın ilanı gibidir” (Gülerce & Duman, 2021, s. 182). Bu yüzden de bavul, simgesel olarak hüznünlendiren bir eşyadır. Hüznünlü bir başlangıcın bileti gibidir. Çoğunlukla ait olduğumuz kentten; mekândan misafir ya da kalıcı olarak başka bir yere ya da mekâna gitmek için kullandığımız bir eşyadır. Kendisi bir eşyayken içinde de bize ait, bizi temsil eden eşyalar taşır.



Görsel 10. Gülay Karakuş, *Bavul*, 2022, Ahşap, (Sanatçının arşivinden). Bitlis.

Serginin en çarpıcı yerleştirmelerinden biri de bavuldur (Görsel 10). Bizi bavul kadar kendisine çeken, kendisiyle özdeşleştiren başka bir nesne yoktur. Diğer nesnelerin kimisi yaşamımızda önemli bir karşılığa sahip olmayabilir, eksikliği ya da çağrışım değeri çok sınırlı bir düzeyde olabilir. Çağrışım değeri az dahi olsa bir anda bir bavul karşısında olmak, bizde boşluk duygusuna yol açmaktadır.

Gülay Karakuş, imge yoğunluğu maksimum düzeyde olan bir nesneyle bizi adeta eşikleri geçmeye davet eder. Bavul; kişiliğimizin, kimliğimizin tamamlayıcı bir parçası olarak karşımızda durmaktadır. Siz mi bavulu yolculuğa hazırlamışsınız yoksa bavul mu sizi yolculuğa çıkarmakta? Bu soruyu/ sorunu çok güçlü bir şekilde hissettiren Karakuş, yolculuğun ya da eşiği geçmenin neredeyse bir zorunluluk olduğunu duyumsatır. Bavul karşısında/ bavula bakarken eşiği geçtiğinizi, yolculuğa başladığınızı ve ait olduğunuz mekândan uzaklaşarak ona yabancılaştığınızı hissedersiniz. Dolayısıyla bavul, hem fiziksel hem de metafizik bir anlama ve ikonik bir değere sahiptir.

Bavula bakarken kim olduğumuzu sorgulama gereği hissederiz. Bavul, şimdiye kadar neden yolculuğa çıkmadığınızı, kaybettiğiniz her ne ise onu aramak için neden geç kaldığınızı bize sorar gibidir. Zira o, yapacağımız yolculuğun fiziksel bir yolculuktan çok daha fazlası olduğunu hatırlatan bir değere sahiptir. Çünkü bavulda gözle görülemeyen farklı bir derinlik de vardır. Bavulda sadece kişisel anlamda eşyaların dışında bir de kültürel değerlerimiz de vardır. Bizi biz yapan maddi ya da manevi her şeyimizi onun içine koymak durumundayız. Yapacağımız yolculuktan bir beklentimiz olduğunu bize hissettirir. Dolayısıyla bavul aynı zamanda umudun da yerine geçer. Bize aşılama çalıştığı umut; bizi ayakta tutan, bizi geçmişimize bağlayan değerlerimizi simgeler. Zira geçeceğimiz eşikte geçmişimizle yegâne bağımız bavuldur. Kim bilir içine koymak isteyip de, yer olmadığından, koyamadığımız daha ne çok şeyimiz vardı! Karakuş, içini göremediğimiz bavulda içinde olan eşyadan daha fazla içinde olmayan/ sığmayan eşyaları/ yaşamları düşünmemizi sağlayarak eşiği geçmenin riskli ve bir o kadar da kışkırtıcı olduğunu düşündürmüştür.

Karakuş, bavulu sığınacak yeri olmayan bir insanın sığınacağı bir mekân gibi düşündürmüştür. Tıpkı ev gibi bavul da içindekilerle bizi koruyacak emniyetli bir yere taşıyacaktır. Gittiğimiz yerde bavuldaki eşyalara ihtiyaç duymayacağız. Ancak gittiğimiz yerde yabancılık çekmemek adına bavuldakilere ihtiyacımız vardır. Çünkü bavul, adeta bir şahsiyet kazanarak en yakın sırdaşımızdır artık. Gittiğimiz yerde yabancı olmamız, her zaman yanımızda olmasını istediğimiz, göz önünde tuttuğumuz yol arkadaşımızdır.

Yol, yolculuk ve eşik olgularını odağa alan ve bu olguların zaman kavramıyla irtibatlı olduğu göz önüne alındığında Karakuş’un görseldeki bavulu zamanla irtibatlandırmadan sahneye yerleştirmiş olabileceği mümkün gözükmemektedir. Bavulun hazırlanması dar bir zamanda olmuşsa muhtemelen o yolculuğa eksik çıkılacaktır. Ya da sabahın erken saatinde birilerinden kaçarak, gizlice yola çıkılacaktır. Zaman kavramıyla irtibatlandırılan anlamsal ilişki çoğunlukla hüznünlü bir hikâye açığa çıkarmaktadır.

Nihayetinde karşımızda bir dönüş bavulu olması da ihtimal dâhilindedir. O zaman da çoğunlukla kavuşma, sevinç ve özlemden beslenen coşkunun bir atmosfer söz konusudur. Bavulun yolunu gözleyenler de muhtemelen beklenti içinde olan, hayatlarını tümünden değiştirecek umutları olan akrabalar. Dolayısıyla fiziki olarak bavulun kendisi umut olgusunu imlemiştir denebilir.

Sergide bavul üzerinden kurgulanmış yoğun simgesel atmosferden çıkmak/ kurtulmak için başka bir imgeye yönelme gereği duyarız ancak hemen sonrasındaki görselde eşikte bizi bir sürpriz beklemektedir.

6. TABUT

Sergide yer alan diğer bir nesne de tabuttur (Görsel 11). Bilindiği üzere tabut, doğrudan doğruya ölümü simgeler. Dünyadaki hayatın bittiğini, inanç sahibi biri için ise yeni bir hayatın başladığını ifade eder. Nasıl algılanırsa algılanırsa tabut, ölümle eşdeğerdir ve ürkütücü bir göndergeye sahiptir.



Görsel 11. Gülay Karakuş, *Tabut*, 2022, Ahşap, (Sanatçının arşivinden). Bitlis.

Sergide ansızın bir tabutla karşılaşırız. Bu ani gelişen durum, ölümün de birdenbire geleceğini imler. Bakışımız anında her ne kadar tabutun içinde değilsek de mutlaka bir gün bizi de içine alacaktır. Dolayısıyla bu tabut karşısında izleyicinin kendi ölümünü düşünmemesi mümkün değildir. Ölüm ile ilgili oldukça garip düşüncelerin karşısında buluruz kendimizi. Kendi ölümümüzü düşünürken aslında canlıyız. Bu canlılık hali bile ürkütücüdür. Ölüm ile ilgili düşündüğümüz hiçbir şeyin gerçekliği söz konusu olmayacaktır. Çünkü ölüm varken biz olmayacağız. Bunu bilmemize rağmen ölüm düşüncesi, tabut karşısındayken tüm benliğimizi esir almış gibi hissederiz.

Hayatın her anında, her aşamasında adil olmayan durumların varlığı bizi savunma pozisyonuna iter. Ancak tabut, bize ölüm karşısında herkesin eşitleneceğini gösterir. En güçlü, en kudretli olanlar bile tabutun içine girecek ve en fakir, en gariban insanlarla eşitlenmiş olacaktır.

Tabut; herkesin bireysel hikâyesini, aşması gereken eşiği somut bir düzleme taşımaktadır. Bu, o kadar zorunlu bir eşiktir ki aşmak ya da aşmamak gibi bir tercih hakkımız yoktur. Nihayetinde o eşik aşılabilecek ve biz de herkes gibi hikâyemizi noktalamış olacağız.

7. SONUÇ

Sanat, kişisel hassasiyetlerin, duyguların özel bir ritimle harmanlanması neticesinde varlık bulan verimlerdir. Kişisel olanın sanat eliyle evrensel bir nitelik kazanması durumu söz konusudur. Bunun için de bir sanat eserinden etkileyici bir kimliğe sahip olması beklenir.

Eşik olgusu, her ne kadar güncel bir olgu olsa da sözcüğün nesnel anlamı, yerini daha çok mecaz olan anlama bırakmıştır denebilir. Nesnel anlamdaki eşiğin modern hayatla pek bir bağı olduğu söylenemez. Bu zıtlığa rağmen Gülay Karakuş'un, kişisel sergisine mekân olarak seçtiği yerin tarihi bir han olması dikkat çeker. Zira bir yaşam alanı olarak han; aslında kocaman eşiğiyle tamamlanan, yığınla tarihi hadiseye, hikâyeye konu olan bir yerdir. Dolayısıyla 'Eşik' sergisi, sergilendiği yer itibarıyla ve içeriğiyle mesajını başarılı bir biçimde yansıtmıştır.

Karakuş, "Bir Yol Hikâyesi: Eşik" adlı sergisini, serginin adına uygun bir formla kurgulamıştır. Eşik olgusunu, çoklu bakış açısıyla ele almış ve izleyicinin imge dünyası üzerinden bir gerçekliğe ulaşmaya çalışmıştır. Herkesin

hikâyesindeki farklılıklar, olguları değerlendirme perspektifini belirlediğinden farklı görsellerde paydaşlığı yakalamak estetik bir duyarlılıkla mümkündür. Karakuş, her ne kadar isimlendirmeler üzerinden izleyicilere duygudaşlık yapabilecekleri bir kolaylık sunmuşsa da imgeler ve imgeler arasındaki derinlik tamamen izleyicilerin birikimleriyle, yaşadıklarıyla bütünleşerek anlam kazanır. Bir başka ifadeyle görsellerdeki imgesel derinlik, izleyiciler için kişisel bir alan bırakmış ve izleyicilerin kendilerini sorgulamalarına, arayışlarına, eşikleri aşma azimlerine kapı aralamıştır. Hatta Karakuş bu durumu, adeta bir zorunluluk olarak kışkırtmaktadır.

“Bir Yol Hikâyesi: Eşik”te yaşamın farklı dönemlerine ait önemli eşikleri farklı imgelerle destekleyen sanatçı, hayatımızın kıyısında kalan kimi olguların aslında her zaman yanımızda/ yakınımızda olduğunu sezdirerek içsel yolculuğumuzda yaslanmamız gereken dinamikleri bize hatırlatmaktadır. Bunu kişisel hikâyemizin başladığı andan sonlandığı ana kadar olan kesitleri hatırlatan sıra dışı imgelerle desteklemiştir. İzleyicilerin, hayatlarının sonraki dönemlerinde sergideki nesnelere yeniden karşılaşmaları halinde temsiliyet gücü olan bu imgelere karşı iç dünyalarında bir kırılma yaşayacakları söylenebilir.

Gülay Karakuş, kültürel kodlarıyla şekillendirerek/ yorumlayarak inşa ettiği eserlerine yoğun anlamlar yüklemiş ve bu yolla izleyicileri kompozisyonun bir parçası yapmayı başarmıştır.

KAYNAKÇA

- Boztaş, E., & Düz, N. (2013). Sanatta Denge Unsurunun Sanat Yapıtına Kazandırdığı Estetik Değerler. *Akademik Bakış Dergisi*, (39), 1-14.
- Burnett, R. (2018). *İmgeler Nasıl Düşünür?* Metis Yayınları.
- De Bolla, P. (2020). *Sanat ve Estetik*. Ayrıntı Yayınları.
- Dilay, S., & Türkođan, T. (2022). Güncel Sanatta İzleyicinin Rolü, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (30), 129 - 145.
- Erdiren, Y. O. (2021). *Sanatta Özgürlük Resim Sanatı*. Karadeniz Kitap.
- Erkılıç, H. (2009). *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*. Ed. Mukadder Çakır Aydın. E Yayınları.
- Ersoy, A. (2016). *Sanat Kavramlarına Giriş*. Hayalperest Yayınevi.
- Gökçen, A. (2019). Eşik: Olgular ve İmgeler Bağlamında Bir Mekân Analizi. *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 129-137.
- Gülerce, H., & Duman, G. (2021). *Misafir İşçilikten Diasporaya: Göçmen Bavulunun Dönüşümü, Göçün 60. Yılında Avrupa'da Türk Toplumunu: Kimlik, Uyum ve Katılım içinde*. Ed. Bekir Gündoğmuş. Nobel Yayınları.
- Karakuş, G. (2022). “Bir Yol Hikâyesi: Eşik” sergisi röportajı. (26.12.2022). Bitlis.
- Karakuş, G. (2022). Sanat ve Mitoloji Bağlamında Elma İmgesi. *Akademik Sanat Dergisi*. (16), 32-47.
- Karakuş, G. (2020). *Simurg Söyleni Üzerine Görsel Anlatılar*. [Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi- Ankara].
- Koçak, A., & Gürçay, S. (2017). Altın Beşik Efsanesinin Yüce Ana Ekseninde Göstergibilimsel İncelenmesi. *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 3(3), 1-16.
- O'Doherty, B. (2019). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*. Sel Yayınları.
- Read, H. (2020). *Modern Sanatın Felsefesi*. Hayalperest Yayınevi.
- Sarı, E. (2018). Sanat Olgusunun Tarihsel Süreçte Değişen Tanımı, İşlevi ve Değeri Üzerine, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 32(45), 131-154.
- Şahin, V. (2009). Dede Korkut Hikâyelerinde İyilik Kültürü. *Türk Dünyası*, 29, s.43-54.
- Tunç, B. F. (2015). *Çok Sesli Mekânsal Pratiklerde Katılımcılığın Rolü: Kuzguncuk ve Yedikule Bostanı*. [Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi- İstanbul].
- Uca, O. (2017). Modernlikler, Modern Sanat ve Sanatseverlik, *Tyke Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 20-31.
- Umay, Z. (2016). Sanatın Hayatın Hayatın Sanat ile Ortaklığı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(23), 1007-1016.

ÇALIŞMANIN ETİK İZİNİ

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

Etik kurul izin bilgileri

Bu araştırma için etik kurulu onayı gerekmemektedir.

ARAŞTIRMACILARIN KATKI ORANI

1.yazarın araştırmaya katkı oranı %100,

Yazar 1: Literatür tarama, araştırma, bulgulama ve sonuçlar

ÇATIŞMA BEYANI

Araştırmada herhangi bir kişi ya da kurum ile finansal ya da kişisel yönden bağlantı bulunmamaktadır. Araştırmada herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.