

# in sanat

Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi

Yıl 2 / Sayı 1 / Bahar 2022



MALATYA TURGUT ÖZAL ÜNİVERSİTESİ  
SANAT TASARIM ve  
MİMARLIK  
FAKÜLTESİ

ISSN: 2792-0496



MALATYA  
TURGUT ÖZAL  
ÜNİVERSİTESİ

**İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi**  
**İnsanat Journal of Art Design and Architecture Research**

Yıl | Year: Haziran 2022 Cilt | Volume: 2 Sayı | Issue: 1

**Yayıncı / Sahibi | Publisher/ Owner**

Malatya Turgut Özal Üniversitesi adına

Rektör Prof. Dr. Aysun BAY KARABULUT

**Genel Yayın Yönetmeni | Editor in Chief**

Prof. Dr. Mustafa ALİCAN

*Malatya Turgut Özal Üniversitesi*

**Editör | Editor**

Doç. Döndü Tülay Özkul

*Malatya Turgut Özal Üniversitesi*

**Editör Yardımcıları | Editorial Assistants**

Doç. Dr. Emrah Arğın

*Malatya Turgut Özal Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Tuna Taşdemir

*Malatya Turgut Özal Üniversitesi*

## Yayın ve Danışma Kurulu | Publication and Advisory Board

**Prof. Dr. Bekir Eskici**

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

**Prof. Dr. Bülent Salderay**

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

**Prof. Dr. Gonca Erim**

*Bursa Uludağ Üniversitesi*

**Prof. Dr. Kübra Aliyeva**

*Azerbaycan Milli İlimler Akademisi*

**Prof. Dr. Marcus Graf**

*Yeditepe Üniversitesi*

**Prof. Dr. Mustafa Alican**

*Malatya Turgut Özal Üniversitesi*

**Prof. Dr. Mustafa Bulat**

*Atatürk Üniversitesi*

**Prof. Dr. Mustafa Sever**

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

**Prof. Dr. Mustafa Yağbasan**

*Malatya Turgut Özal Üniversitesi*

**Prof. Dr. Orhan Cebraioğlu**

*Selçuk Üniversitesi*

**Prof. Dr. Suat Karaaslan**

*Çukurova Üniversitesi*

**Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener**

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

**Prof. Dr. Yüksel Gögebakan**

*İnönü Üniversitesi*

**Prof. Mehmedhuseyn Huseynov**

*Azerbaycan Devlet Güzel Sanatlar Akademisi*

**Prof. Muna Silav**

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

**Prof. Rahmi Atalay**

*Anadolu Üniversitesi*

**Doç. Dr. Akchach Zholdosheva**

*Osh State University*

**Doç. Dr. Deniz Gökdoğan**

*Trakya Üniversitesi*

**Doç. Dr. Devabil Kara**

*Marmara Üniversitesi*

**Doç. Dr. Eda Öz Çelikbaş**

*Karabük Üniversitesi*

**Doç. Dr. Elena Budyka Vladislavovna**

*Moskova Devlet Üniversitesi*

**Doç. Dr. Ersin Çelikbaş**

*Karabük Üniversitesi*

**Doç. Dr. Ferhunde Küçükşen Öner**

*Bartın Üniversitesi*

**Doç. Dr. Gülnare Qanberova**

*Nahçıvan Devlet Üniversitesi*

**Doç. Dr. Haluk Öner**

*Bartın Üniversitesi*

**Doç. Dr. Hanife Neris Yüksel**

*Akdeniz Üniversitesi*

**Doç. Dr. Harika Esra Oskay Malicki**

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

**Doç. Dr. İsmail Tetikçi**

*Bursa Uludağ Üniversitesi*

**Doç. Dr. Kübra Aliyeva**

*Azerbaycan Milli İlimler Akademisi*

**Doç. Dr. Marina Panfilova**

*A.I. Yevdokimov Moscow State*

**Doç. Dr. Mehtap Bingöl**

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

**Doç. Dr. Naile Çevik**

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

**Doç. Dr. Rahibe Aliyeva**

**Doç. Dr. Tansel Çeber**

*Hacettepe Üniversitesi*

**Doç. Dr. Tanzer Arıg**

*Hacettepe Üniversitesi*

**Doç. Dr. Qadir Aliyev**

*Nahçıvan Devlet Üniversitesi*

**Doç. Dr. Zafer Lehimler**

*Atatürk Üniversitesi*

**Doç. Elif Sanem Güleç**

*Malatya Turgut Özal Üniversitesi*

**Dr. Öğr. Üyesi Ebru Doğan**

*Malatya Turgut Özal Üniversitesi*

**Dr. Öğr. Üyesi Ender Can Dönmez**

*Malatya Turgut Özal Üniversitesi*

**Dr. Öğr. Üyesi İnanç Alikılıç**

*Malatya Turgut Özal Üniversitesi*

**Dr. Öğr. Üyesi Rasim Aşın**

*Malatya Turgut Özal Üniversitesi*

**Dr. Öğr. Üyesi Songül Dumlupınar Alican**

*Malatya Turgut Özal Üniversitesi*

**Dr. Öğr. Üyesi Şansal Erdiç**

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

**Dr. Ahmed Mohammadpour**

*Soureh Lavizan Üniversitesi*

**Dr. Hossein Ghaffaari**

*Moskova Devlet Üniversitesi*

**Ön Okuma | Pre-Reading**

**Arş. Gör. Fatma Berfin Yamak**

*Malatya Turgut Özal Üniversitesi*

**Son Okuma | Final Reading**

**Arş. Gör. İlkin Güven**

*Malatya Turgut Özal Üniversitesi*

**Kapak Tasarımı | Cover Design**

**Doç. Döndü Tülay Özkul**

*Malatya Turgut Özal Üniversitesi*

**Dizgi | Typesetting**

**Arş. Gör. İlkin Güven**

*Malatya Turgut Özal Üniversitesi*

**İletişim | Communication**

insanat@ozal.edu.tr

<https://dergipark.org.tr/pub/insanat>

**Hakem Kurulu | Arbitration**

**Prof. Muna Silav**

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

**Prof. Dr. Mustafa Bulat**

*Atatürk Üniversitesi*

**Doç. Dr. Harika Esra Oskay Malicki**

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

**Doç. Seniha Ünal Selçuk**

*Düzce Üniversitesi*

**Doç. Dr. Hidayet Kara**

*Muş Alpaslan Üniversitesi*

**Doç. Dr. Naile Çevik**

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

**Doç. Dr. Ömer Alanka**

*Atatürk Üniversitesi*

**Dr. Öğr. Üyesi Bahattin Çatma**

*İnönü Üniversitesi*

**Dr. Öğr. Üyesi Fırat Çağrı Kırmızıgül**

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*



### Adres | Address

Alacakapı Mahallesi Kırkgöz Caddesi

No:70 P.K. 44210

Battalgazi / MALATYA

E-posta: insanat@ozal.edu.tr

<https://mimarlik.ozal.edu.tr/>

Alacakapi Neighborhood Kırkgöz Street

No: 70 P.K. 44210

Battalgazi / MALATYA

E-mail: insanat@ozal.edu.tr

<https://mimarlik.ozal.edu.tr/>

Her hakkı saklıdır.

Dergide yayınlanan içeriklerin hukuki ve etik sorumluluğu yazarlarına aittir.

## **Amaç ve Kapsam | Aim & Scope**

Malatya Turgut Özal Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi olarak hazırlanan İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi; Sanat, Tasarım, Sanat Bilimleri, Sanat Eğitimi ile ilgili disiplinlerarası makaleleri okuyucular ile bir araya getirmektedir.

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, sanat ve tasarım alanlarının yanı sıra toplum bilimleri disiplindeki çalışmaları da yayınlamaya sanat ve tasarım alanlarında bulunan akademik birikime ulusal ve uluslararası düzeyde katkıda bulunmaktadır.

Insanat Journal of Art Design and Architecture Research, prepared as Malatya Turgut Özal University, Faculty of Art, Design, and Architecture; It brings together interdisciplinary articles on Art, Design, Art Sciences, and Art Education with readers.

Insanat Journal of Art, Design and Architecture Studies contributes to the academic knowledge in the fields of art and design at the national and international levels by publishing studies in the discipline of social sciences as well as the fields of art and design.

## **Yayın İlkeleri | Publication Policy**

### **Yazım Kuralları | Author Guidelines**

Makale dosyalarında yazarlara ait isim, kurum ya da diğer bilgiler bulunmamalıdır. Makale bilgileri, form dosyasından ayrı olmak üzere sisteme yüklenecektir.

Metnin içerisinde yazara ait bilgiler içeren, önceki çalışmalara dair verilen atıflar da yer almamalıdır.

Çalışmanın şekli, başlıkları, süreci ve seyri yazar tarafından belirlenebilir.

Metinlerin Times New Roman yazı tipinde, 12 punto büyüklüğünde olması gerekmektedir. Makale, iki yana yaslı hizalama ile hizalanmalı ve 1.15 satır aralığı kullanılmalıdır.

Boşluklar Onk ve 6nk olarak ayarlanmalıdır.

Öz ve Abstract 200 kelimedenden fazla olmamalıdır. Özde, makalede ele alınan konu kısaca tanımlanarak, kullanılan yöntemler ve ulaşılan sonuçlar belirtilmelidir. “Anahtar Kelimeler” ve “Keywords” olarak konuyu tanımlayan sözcükler (en fazla 5 kelime) verilmelidir.

Başlık sonrasında ve paragraflar arasında boşluk bırakılmamalıdır.

Başlık numaralandırması 1., 1.1., 1.1.1. şeklinde kullanılacaktır. 3. seviyeden sonraki başlıklar kullanılmamalıdır.

Giriş ve Sonuç bölümlerine başlık numaralandırması eklenmemelidir.

Sayfa boşlukları alt ve üstte 3'er cm ve sağ ile solda 2,5 cm olmalıdır.

Gönderilen yazılardaki referans sistemi APA 6 (American Psychological Association) Stilinde olmalıdır. APA stilinde formatlanmamış çalışmalar kabul edilmeyecektir.

Çalışmalar tamamen bilgisayar üzerinden düzenlenmeli ve düzenlenmeye uygun bir biçimde A4 kağıt boyutlarında teslim edilmelidir.

Her çalışma minimum 15 sayfadan; şekil, tablo, kaynakça ve notlar ile birlikte maksimum 25 sayfadan oluşmalıdır.

Çalışmalar Türkçe yazım kurallarına uygun bir biçimde yalın bir dil ile yazılmalı, yazım hatası ve anlatım bozukluğu içermemesine dikkat edilmelidir.

Başlıklar kısa ve öz olarak metin içeriğini ifade edebilmelidir.

Çalışmalarda kullanılacak semboller uluslararası kullanıma uygun biçimde seçilmeli ve ilk kullanıma mahsus olmak üzere tanımlanmalıdır.

Çizelgeler, fotoğraflar ve çizimler metnin içerisine yerleştirildiklerinde her birinin numarası ve başlığı çizelgelerin üstüne, çizim ve fotoğrafların ise altına yazılmalıdır.

Etik kurallar gözetilmeli, alıntılar referansla belirtilmelidir.

The name, institution, or other information of the authors should not be included in the article files. Article information will be uploaded to the system separately from the form file.

References to previous works, which contain information about the author, should not be included in the text.

The form, titles, process, and course of the study can be determined by the author.

The texts should be in Times New Roman font, 12 point size. The article should be aligned with justified and 1.15 line spacing should be used.

Spaces should be set to 0nk and 6nk.

Abstract and Abstract should not exceed 200 words. In the abstract, the subject discussed in the article should be briefly introduced, the methods used and the results obtained should be stated. 'Keywords' and 'Keywords' describing the subject (maximum 5 words) should be given.

No space should be left after the title and between paragraphs.

Title numbering 1., 1.1., 1.1.1. the form will be used. Titles after level 3 should not be used.

Title numbering should not be added to the Introduction and Conclusion sections.

Page margins should be 3 cm at the top and bottom, and 2.5 cm on the right and left.

The reference system in the submitted manuscripts should be in APA 6 (American Psychological Association) Style. Works that are not formatted in APA style will not be accepted.

The works must be completely arranged on the computer and submitted in A4 paper sizes by the arrangement.

Each work has a minimum of 15 pages; It should consist of a maximum of 25 pages with figures, tables, bibliography, and notes.

Studies should be written in plain language by Turkish spelling rules, and care should be taken not to contain typos and expression disorders.

Titles should be able to express the text content shortly and concisely.

Symbols to be used in studies should be chosen for international use and defined for first use only.

When charts, photographs, and drawings are placed in the text, the number and title of each should be written above the charts and below the drawings and photographs.

Ethical rules should be observed and citations should be cited with reference.

## **Yayın Politikası | Publication Policy**

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisine gönderilen makaleler daha önce hiçbir yerde yayınlanmamış olmalıdır. Sempozyum bildirileri, bildiri kitabında yayınlanmamış veya sadece özet olarak yayınlanmış ise, tam metin bildiri yayına kabul edilir.

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisine gönderilen makalelerin şekil ve içerik yönünden dergi tarafından ön incelenmesi yapıldıktan sonra 'Kör Hakemlik ve Değerlendirme Süreci' başlatılarak, makaleler en az iki hakeme gönderilmektedir. Şekil şartlarına veya dergi konusuna uymayan yazılar ön inceleme sonrasında İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Dergisince hakemlere gönderilmeden yazarlara iade edilir.

Makalelerde dile getirilen düşüncelerden yazar sorumludur.

Yazarların eserlerini dergiye göndermeleri, İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi yayın ilkelerini kabul ettikleri anlamına gelir.

Articles submitted to Insanat Art, Design and Architecture Research Journal should not have been published anywhere before. If the symposium proceedings have not been published in the proceedings book or have been published only as an abstract, full-text paper are accepted for publication.

After the preliminary examination of the articles sent to the Journal of Insanat Art Design and Architectural Studies in terms of form and content, the 'Blind Refereeing and Evaluation Process' is started and the articles are sent to at least two referees. Manuscripts that do not comply with the format requirements or the subject of the journal are returned to the authors without being sent to the referees by the Journal of Insanat Art Design and Architecture after the preliminary examination.

The author is responsible for the opinions expressed in the articles.

Submitting their works to the journal means that the authors have accepted the publication principles of the Journal of Insanat Art, Design, and Architecture Research.

### **Yayın Etiği | Publication Ethics**

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, akademik etik ve ilkelere bağlı bir dergi olarak ulusal ve uluslararası standartlara uygun olarak yayınlanmaktadır.

Bu standartlar YÖK'ün "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi"nde belirtmiş olduğu esaslara dayanmaktadır.

Çalışmaların değerlendirme sürecinde kabul edilen standartlara aykırılığı varsa ya da eserin yayınlanmasından sonra söz konusu aykırılık tespit edilirse, eser yayından kaldırılır.

Yüksek lisans/doktora çalışmalarından üretilmiş (belirtilmelidir), önceki sayılarda yayın başvurusunda bulunulmuş ancak kabul edilmemiş, kabul edilmiş ancak yayınlanmamış makaleler için geriye dönük etik kurul iznine ihtiyaç yoktur.

Dergimizde makale yayını için herhangi bir ücret talep edilmemektedir.

Insanat Journal of Art, Design, and Architecture Studies is published following national and international standards as a journal that adheres to academic ethics and principles.

These standards are based on the principles stated in the "Scientific Research and Publication Ethics Directive" of YÖK (<https://www.yok.gov.tr/Sayfalar/Kurumsal/mevzuat/bilimsel-arastirma-ve-...>).

If the works are in contradiction with the standards accepted in the evaluation process or if the said contradiction is detected after the publication of the work, the work is removed from the publication.

Retrospective ethics committee permission is not required for articles produced from master's/doctoral studies (it should be specified), for which publication applications have been made but not accepted, and which have been accepted but not published.

There is no charge for the publication of articles in our journal.

### **Editörün Etik Görev ve Sorumlulukları | Editor's Ethical Duties and Responsibilities**

Editör, İnsanat Dergisinde yayınlanan her yayından sorumludur. Bu kapsamda editörün görev ve sorumlulukları aşağıdaki gibidir:

Okuyucu ve yazarların bilgi ihtiyaçlarını karşılar.

Derginin gelişmesi için çaba gösterir.

Yayınlanan makalelerin kalitesine ilişkin süreçleri yönetir.

İfade özgürlüğünü destekler.

Fikri mülkiyet haklarına saygılı bir biçimde etik standartları korur.

Gerektiğinde tekzip, geri çekme, açıklama ya da özür yazılarını yayımlar.



Mükerrer yayın, dilimleme, intihal, uydurma veri, çıkar çatışması ya da haksız yazarlık şüphesi bulunan durumlarda sorumludur.

The editor is responsible for every publication published in Insanat Journal. In this context, the duties and responsibilities of the editor are as follows:

It meets the information needs of readers and writers.

Strives to improve the journal.

It manages the processes related to the quality of the published articles.

It supports freedom of expression.

Maintains ethical standards while respecting intellectual property rights.

Publishes letters of disclaimer, retraction, explanation, or apology when necessary.

Responsible for duplicate publication, slicing, plagiarism, fabricated data, conflict of interest, or suspected unfair authorship.

### **Hakemlerin Etik Görev ve Sorumlulukları | Ethical Duties and Responsibilities of Referees**

İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, hakemler ile yazarlar arasında iki taraflı kör hakemlik ilkesinin uygulandığı bir süreç ile yönetilir. Hakemler ve yazarlar arasında doğrudan bir iletişim kaynağı bulunmaz. Çalışmalar sistem üzerinden iletilir.

Her hakem, uzmanı olduğu alandaki çalışmalarını değerlendirmelidir.

Yapılacak değerlendirmeler tarafsız ve gizlilik ilkeleri gereğince olmalıdır.

Yapılacak değerlendirmeler nesnel olmalıdır ve yalnızca çalışmanın içeriği ile ilgili olmalıdır.

Milliyet, din, inanç, cinsiyet ayrımı, ticari kaygılar taşıyan çalışmalar değerlendirilmeyecek, editöre bilgi verilecektir.

Çıkar çatışması ya da birliği tespit edildiğinde makaleyi değerlendirme süreci askıya alınarak editörlere bilgi verilecektir.

Yapılacak değerlendirmeler akademik görgü kurallarına uygun olarak yapılacaktır.

Hakemler, değerlendirmeyi kabul ettikleri çalışmalarını zamanında ve etik ilkelere uygun olarak değerlendirmelidir.

Insanat Journal of Art Design and Architectural Studies is administered through a process in which the principle of double-blind refereeing is applied between the referees and the authors. There is no direct source of communication between reviewers and authors. Studies are transmitted through the system.

Each referee should evaluate the studies in his field of expertise.

Evaluations should be impartial and follow confidentiality principles.

Evaluations should be objective and should relate only to the content of the study.

Studies with nationality, religion, belief, gender discrimination, and commercial concerns will not be evaluated, and the editor will be informed.

When a conflict or association of interest is detected, the evaluation process of the article will be suspended and the editors will be informed.

Evaluations will be made by academic etiquette rules.

Reviewers should evaluate the studies they accept to evaluate promptly and by ethical principles.

## **Yazarların Etik Sorumlulukları | Ethical Responsibilities of Authors**

Eserler dergiye gönderilmeden derginin benimsemiş olduğu etik standartların uygunluğu, yayın ilkeleri ve yazım kurallarının uygunluğu kontrol ve teyit edilmelidir.

Yazarlar, eserlerin yayın ilke ve standartlarına uygun olarak hazırlanmış olduğunu taahhüt eder.

Gönderilen makalelerin başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere gönderilmemiş olması gerekmektedir.

Referanslar doğru kullanılmalıdır.

Çalışmaların bilimsel katkıları garanti edilmelidir.

Yazarlar, eserlerinin intihal içermediğini ve kendilerine ait birer çalışma olduğunu garanti eder.

Çalışmalarda yer alan araştırmaların uydurma, yanlış ya da manipülasyon içeren veriler içermediği taahhüt edilir.

Eser yazarlarının tümü etik ilkeler hususunda eşit sorumluluk altındadır.

Yazarlar, çalışma kapsamında gerekli görüldükleri takdirde çalışmalarında yer alan veri setlerine erişim sağlamalıdır.

Hakem raporlarında yer alan düzeltmeler doğru zamanda yapılıp teslim edilmelidir.

Nicel/nitel saha araştırması içerdiği halde etik kurul onayı olmayan makaleler, hangi aşamada olursa olsun süreç dışına atılacaktır.

Before the manuscripts are sent to the journal, the conformity of the ethical standards adopted by the journal, the compliance of the publication principles, and writing rules should be checked and confirmed.

The authors undertake that the works have been prepared by the publication principles and standards.

Submitted articles must not have been published elsewhere or sent for publication.

References should be used correctly.

Scientific contributions of studies should be guaranteed.

Authors guarantee that their works are free of plagiarism and are their work.

It is warranted that the researches included in the studies does not contain fabricated, false, or manipulated data.

All authors of the work are equally responsible for ethical principles.

Authors should provide access to the datasets in their work if deemed necessary within the scope of the study.

Corrections in referee reports must be made and delivered at the right time.

Articles that do not contain ethics committee approval, although they contain quantitative/qualitative field research, will be excluded from the process at any stage.

## **Hakemler ile İlişkiler | Relations with Referees**

Editör, hakemleri çalışma konularına göre belirler.

Hakemlerin ihtiyaç duyacağı değerlendirme formlarını sağlar.

Yazarlar ve hakemler arasındaki çıkar çatışmalarını gözetmelidir.

Kör hakemlik değerlendirme süreci gereğince hakem bilgileri gizli tutulmalıdır.

Hakemlerin tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dil kullanarak teşvik edilmesini sağlar ve hakem performansını artırıcı politikalar uygular.

Bilimsel olmayan değerlendirmeler engellenecektir.

Hakem havuzunun güncellenmesinden ve geniş bir yelpazeden oluşmasından sorumludur.

The editor determines the referees according to their study subjects.

Provides evaluation forms that referees will need.

It should consider the conflicts of interest between the authors and the referees.

Under the blind referee evaluation process, referee information should be kept confidential.

It ensures that referees are encouraged by using impartial, scientific, and objective language and implements policies that increase referee performance.

Non-scientific evaluations will be blocked.

He is responsible for updating the referee pool and creating a wide range.

### **Yayın ve Danışma Kurulu Üyeleri ile İlişkiler | Relations with Members of the Publication and Advisory Board**

Editör, Yayın ve Danışma Kurulu üyelerine, onlardan beklentilerini ileterek kendilerine yol göstermelidir.

Yayın ve Danışma Kurulu, derginin gelişimine katkıda bulunacak, nitelikli üyelerden oluşmalıdır.

Yayın ve Danışma Kurulu üyelerinden gelen geri dönüşlerin değerlendirilmesi için uygun politikalar belirlenmelidir.

Yayın ve Danışma Kurulu üyelerinin fikirleri alınmalı, toplantılar düzenlenmelidir.

Kurullar ile düzenli ilişkide bulunulmalıdır.

The editor should guide the members of the Editorial and Advisory Board by conveying their expectations from them.

The Editorial and Advisory Board should consist of qualified members who will contribute to the development of the journal.

Appropriate policies should be determined to evaluate the feedback from the members of the Editorial and Advisory Board.

The opinions of the members of the Publication and Advisory Board should be sought and meetings should be organized.

There should be regular contact with the boards.

### **Yazarlar ile İlişkiler | Relations with Authors**

Editörün yazarlara karşı sorumlulukları aşağıdaki gibidir:

Yayınlanmak üzere gönderilen makaleye ilişkin olumlu ya da olumsuz kararlar alınırken makalenin önemi, özgünlük durumu ve geçerliliği ile derginin konusu ile ilişkisi gözetilir.

Olumlu olarak değerlendirilen makaleler hakemlere iletilir.

Editör, istisnai bir durum oluşmadıkça hakemler tarafından olumlu yönde verilen öneriyi değiştirmez.

Editör, kör hakemlik sürecini yayımlar ve süreç içerisinde herhangi bir aksama yaşanmışsa bunun sebepleri açıklanır.

Yazarların sorularına açıklayıcı ve bilgilendirici geri dönüşler sağlar.

The responsibilities of the editor to the authors are as follows:

While making positive or negative decisions regarding the article sent for publication, the importance of the article, its originality and validity, and its relationship with the journal's subject are taken into consideration.

Articles that are evaluated positively are forwarded to the referees.

The editor does not change the positive suggestion given by the referees unless an exceptional situation occurs.

The editor publishes the blind review process and if there is any disruption in the process, the reasons are explained.

-Provides explanatory and informative feedback to the questions of the authors.

### **Okuyucular ile İlişkiler | Relationships with Readers**

Editör, dergide yayınlanan çalışmalara yönelik tüm araştırmaların finansal kaynaklarının yayın sürecinde bir etkisi olup olmadığı konusunda okuyucusunu şeffaf bir biçimde bilgilendirir. Editör, tüm rapor ve incelemelerin nitelikli ve donanımlı hakemler tarafından incelenmesini sağlar.

The editor informs the reader transparently whether the financial resources of all research on the studies published in the journal have an impact on the publication process. The editor ensures that all reports and reviews are reviewed by qualified and equipped referees.

### **Etik İlkelerle Uymayan Durumun Editöre Bildirilmesi | Notifying the Editor of the Situation Not Complying with the Ethical Principles**

Yapılan tüm araştırmalar için yukarıda bahsedilen ilkelere uymayan bir içerik ile karşılaşılmaması durumunda bu içeriğin insanat@ozal.edu.tr adresine bildirilmesi gerekmektedir.

For all research, if the content that does not comply with the above-mentioned principles is encountered, this content should be reported to insanat@ozal.edu.tr.

# İçindekiler/ Contents

Ayşe KARATAŞ KARAÇAM

Yontucu Hakkı Atamulu Ve Anıt Heykelleri Üzerine  
Sculptor Hakkı Atamulu And On Memorial Statues  
Araştırma Makalesi

Aşkın ERCAN, Tansel TÜRKDOĞAN

Video Sanatının Yapısöküm Bağlamında İnşası  
The Construction Of Video Art In The Context Of Deconstr  
Araştırma Makalesi

Hazal AKSOY

Olafur Eliasson'un Sanatında Bir Ortaklık Alanı Olarak D  
The Reproduction Of Nature As A Partnership In Olafur El  
Araştırma Makalesi

Furkan Mert KAYA

Çağdaş Sanatta Sürdürülebilirlik Teması Bağlamında Arı  
In Context Of The Theme Of Sustainability In Contempor  
Araştırma Makalesi

Alev ALKAN TÜFEK

Temsil Ve Temsil Krizinin Feminist Sanata Yansıması  
Reflection of Representation And Representation Crisis O  
Araştırma Makalesi

Ayşe Ceren SOLMAZ

Deneyimlenemeyen Mekanların Temsili  
Representation Of Non-Experienced Spaces  
Araştırma Makalesi

Yıldız ÖZER

Boşluk Kavramının Farklı Disiplinlerde İrdelenmesi ve Ka  
Examination of the Space Concept in Different Discipline  
Araştırma Makalesi

Makale Türü: Araştırma  
Gönderim Tarihi: 25 Mart 2022  
Kabul Tarihi: 27 Nisan 2022

## YONTUCU HAKKI ATAMULU VE ANIT HEYKELLERİ ÜZERİNE\* SCULPTOR HAKKI ATAMULU AND ON MEMORIAL STATUES

Ayşe KARATAŞ KARACAM- 0000-0002-3587-4037

### ÖZET

*Cumhuriyet Dönemi Heykeltraşı olan Hakkı Atamulu'nun yaşamı ve sanatı, sanatçının yaşadığı dönemin ve toplumun izlerini taşımaktadır. Hakkı Atamulu, Osmanlı Devleti zamanında doğmuş ve Cumhuriyetin ilanına şahit olmuş Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yontucuları arasında değerlendirilmektedir.*

*Yontucu Atamulu, 1934 senesinde, Sanayi-i Nefise Mektebinde Mahir Tomruk ve Rudolf Belling atölyelerinde heykel eğitimini tamamlamıştır. Daha sonra Atamulu, akademik ve sanatsal katkı sağlamak amacı ile Almanya'da eğitimini sürdürmüştür. İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile birlikte yurda dönüp ülkemizde farklı üslupta heykel çalışmalarına ve birçok anıt heykele imza atan yontucu Atamulu, 1960 senesinde doğduğu Nevşehir Derinkuyu'ya yerleşmiş ve ölümüne kadar burada sanat çalışmalarını devam ettirmiştir.*

*Cumhuriyet Dönemi heykel sanatının ülkemizde öncü temsilcilerinden olan Atamulu'nun yaşamı ve çok yönlü sanatının yanı sıra özellikle anıt heykelleri bu çalışmanın konusu olarak belirlenmiştir. Sanatçının hayatı ve sanatı, Cumhuriyet Dönemi sonrasında günümüze kadar devam eden Türkiye Cumhuriyeti Dönemi'nin ekonomik, politik, toplumsal ve sanatsal olaylarına ışık tutarak gelecek nesillere ilham vermektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Hakkı Atamulu, Türk Heykeli, Anıt Heykel

## **ABSTRACT**

*The life and art of Hakkı Atamulu, a sculptor of the Republican Period, bears the traces of the period and society in which the artist lived. Hakkı Atamulu is considered among the first sculptors of the Republic of Turkey, who was born during the Ottoman Empire and witnessed the proclamation of the Republic.*

*In 1934, sculptor Atamulu completed his sculpture education at the Mahir Tomruk and Rudolf Belling workshops at the Sanayi-i Nefise School. Later, Atamulu continued his education in Germany to contribute academically and artistically. With the start of the Second World War, the sculptor Atamulu, who returned to his homeland and signed many monumental sculptures and sculptures in different styles in our country, settled in Nevşehir Derinkuyu, where he was born in 1960, and continued his artistic work there until his death.*

*In addition to the life and versatile art of Atamulu, one of the leading representatives of the sculpture art of the Republic Period in our country, especially the monumental sculptures have been determined as the subject of this study. The life and art of the artist inspires future generations by shedding light on the economic, political, social and artistic events of the Republic of Turkey, which has continued from the post-Republican Period to the present day.*

**Keywords:** *Hakkı Atamulu, Turkish Statue, Monumental Sculpture*

## 1. GİRİŞ

Türk Heykel Sanatına genel olarak baktığımızda Osmanlı Devleti'nin ilk güzel sanatlar okulu olan Sanayi-i Nefise Mektebinin 3 Mart 1883 yılında kuruluşu ile birlikte gelişmeye başlamış olup, Cumhuriyetin ilanıyla ve Atatürk'ün sanata biçtiği değerle yaygınlaşmaya başlamıştır (Keskin, 2017: 427). Sanayi Nefise Mektebinde sanat eğitime devam eden öğrenciler, bir yandan da yurtdışında eğitim alma şansını yakalıyorlardı. Bu şans aracılığı ile genç sanatçılar, ülkemizde kısa bir geçmişi olan heykel sanatına yeni ve özgün bir bakış açısı kazandırıyorlardı.

Cumhuriyetin ilanından sonra kent merkezlerinde anıt heykellerin dikilmesiyle, Anadolu halkının heykelle tanışması gerçekleşmeye başlamıştır. Cumhuriyet Türkiye'sinde ulus olma, birlik olma ve modern olma bilinci oluşturma amacıyla anıt heykeller ön plana çıkmaya başlamıştır. Çağdaşlığın, ulusalcılığın, milliliğin, cumhuriyetin ve yeniliğin göstergesi haline gelen kamusal alanların anıt heykellerle donatılmaya başlanması, yeni devlet ideolojisinin misyonunu güçlendirmiştir (Kedik, 2012: 84-85). Cumhuriyetin kurulmasıyla oluşan yeni siyasi irade ile modernleşme ve yeni rejimle birlikte eskide kalan yasakların da sona erdiği bir döneme girilmiştir. Bu yeniliklerden biri de heykel yapmanın yasak ve günah sayıldığı dönemlerin geride kaldığını belirten Atatürk'ün, Türk milletinin de heykel yapması gerektiğini ifade eden konuşmalarının da katkısıyla heykel sanatının yaygınlaşmaya başlamasıdır. (Atmaca, 2013: 68). Atatürk'ün sanata biçtiği değer, sanatın tüm disiplinlerinde olduğu gibi heykel alanında da gelişmeye ve değer bulmaya başlamıştır.

Modernleşme ve cumhuriyetle birlikte anıt heykeller kent meydanlarını süslemeye başlamıştır. Ülkenin kurucusu olan Atatürk'ün anıt heykelleri ile kentsel mekânda heykeller yapılmaya başlanmış ve çağdaşlığın, cumhuriyetin, laikliğin ve modernliğin birer göstergesi haline gelen

Atatürk heykelleri ile yeni vatanın ve birliğin temelleri güçlendirilmiştir (Kurtaslan, 2005: 204). Cumhuriyet dönemi sonrası kentleşmeyle birlikte çok sık rastlanan Atatürk anıt



heykelleri, toplumun ve değerlerinin ön planda tutulmasını sağlaması ve milli birlik ve beraberliği güçlendirmesi açısından toplum tarafından kabul görülmüştür (Altınöz, 2019: 55-56). Atatürk'ün anıt heykelleri yurdun her bölgesinde, her ilinde yapılmaya başlanmış ve halkın beğenisine sunulmaya devam etmiştir.

Atatürk Heykelleri sonrası, halka hizmet etmiş ve topluma faydalı olmuş kişilerin adına da heykeller yapılmaya başlanmıştır. Bu şekilde heykelin alanı genişleyerek ülke çapında yayılmaya devam etmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarında yabancı sanatçıların anıt yapma işlerini, Sanayi Nefise Mektebi'nde heykel eğitimi alan ve yurtdışında öğrenim görmüş, anıt konusunda yeterlilik kazanmış Türk yontucular devam ettirmişlerdir. Tek ve grup halinde çalıştıkları anıtlarını ülkenin hemen hemen her şehrine yerleştiren Cumhuriyet Dönemi heykeltıraşlarından birçoğu, farklı üsluplarda da heykel çalışmalarına devam etmişlerdir.

Cumhuriyet Dönemi Heykeltıraşlarından biri olan Hakkı Atamulu dönemin siyasi ekonomik ve toplumsal olaylarından etkilenerek sanatını icra etmiş bir sanatçıdır. 1930'lerde başladığı eğitim hayatı Avrupa'da da devam eden yontucu, dönemin ünlü hocalarıyla ve heykeltıraşlarıyla çalışma imkânı bulmuştur. Anıt heykelleri ülkenin birçok yerinde yer alan yontucu, özellikle 1960'lardan sonra daha non-figüratif ve soyut heykeller yapmaya başlamıştır (Gezer, 1984:153). Hakkı Atamulu'nun hayatı ve sanatı, Cumhuriyet Dönemi sonrasında günümüze kadar devam eden Türkiye Cumhuriyeti Döneminin ekonomik, politik, toplumsal ve sanatsal olaylarına ışık tutmaktadır.

## **2. HAKKI ATAMULU'NUN YAŞAMI**

Heykeltıraş Hakkı Atamulu tarihi, yapısı, doğal güzellikleri ve jeolojik oluşumuyla ünlü, Orta Anadolu'nun Kapadokya Bölgesi'nde yer alan Nevşehirin Derinkuyu ilçesinde 1912 yılında doğmuştur (Atamulu, 1994). Nevşehir'in eskiden köy bugün ilçesi olan Derinkuyu'da doğan sanatçının babası 1912 de Redif kıtalarının başında Balkan Harbi'nde şehit olmuştur (Elibal,1973:270). Hakkı Atamulu on yaşındayken Derinkuyu'dan ayrılıp abisiyle İzmir'e yerleşmiştir. İlk büyük şehir deneyimini burada yaşayan sanatçı lise yıllarında sporla

ilgilenmiştir (Atamulu,1994). Hakkı Atamulu yaver olan ağabeyinin de etkisiyle tıbbiyeye kaydolmuştur fakat asıl isteği Sanayi-i Nefise okulunda okumak olan sanatçı, abisinden gizlice Sanayi-i Nefise’de okumaya başlamıştır. Abisi durumu öğrenince sanatçıya tepki verir ve bu da sanatçının unutamayacağı kötü bir anısı olarak kalır (Aytekin, 2006 :29).1934 yılında Sanayi Nefise Mektebine başlayan sanatçı Atatürk nesli olarak yetişmiş, idealist ve sanatın toplum için olacağına inanan yetenekli bir heykeltıraş olma yoluna girmiştir (Elibal, 1973:270). Sanatçı İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü’ne giriş tarihini yazdığı mektupta tam olarak hatırlayamadığını belirtse de Heykeltıraş Hüseyin Gezer, Hakkı Atamulu’nun 1934 yılında Akademiye girdiğini belirtmektedir (Gezer, 1984:153).

Sanatçı Akademinin ilk yıllarında Mahir Tomruk’un daha sonra da Rudolf Belling’in öğrencisi olmuştur. Hakkı Atamulu Akademi yıllarında atölye hocası Rudolf Belling’in baş eğitmeni olduğu ve Belling’ten çok şeyler öğrendiğini ve etkisi altında heykeller ürettiğini belirtmiştir (Atamulu,1994). Yontucu Atamulu, Belling’in önerisine uyarak, sanatını geliştirmek amacıyla Almanya’ya gitmiştir. Sanatçı o dönemlerde Frankfurt ve Berlin’de önemli heykeltıraşlarla tanışma ve çalışma fırsatı yakalamıştır. Berlin Teknik Yüksek Okulu’nda Arno Brekker’in atölyesinde usta öğrenci sıfatıyla devam etmiş olan Atamulu bu arada Klimis Scheibe ve Kolbe’yi tanımıştır. Buradan Frankfurt’a gidip bir yıl kadar heykeltıraş Garbe ile çalışmıştır. İkinci Dünya Savaşı başlayınca da yurda geri dönmüştür (Karataş, 2013: 3).

Cumhuriyet Dönemi Heykeltıraşları arasında önemli bir yere sahip olan Hakkı Atamulu, sanatını toplum için yaşatmıştır. Türkiye’nin birçok şehrinde Atatürk Anıtları başta olmak üzere birçok anıt heykel uygulamaları yapmıştır. Sanatçı yönünün gelişmesinde hocası Belling’in etkisi kaçınılmazdır. Akademiye uzun yıllar Belling’in öğrencisi olması dışında, mezun olduktan sonra da bir süre öğrenci gibi Belling’in yanında çalışmıştır. Birçok Cumhuriyet Dönemi Heykeltıraşı ile birlikte önemli heykellere imza attıktan sonra, son zamanlarında tümüyle soyut çalışmalara da yönelmiştir.

Sanatçı yalın ve güçlü bir form diline sahiptir. Anıt heykellerinde ve figürlü çalışmalarında konstrüktif anlayış ve geometrik form düzenlemeleri göze çarpar. Yapıtlarında genelde tok ve dolu kütleler kullanmıştır. Bu tok ve dolu kütleler yer yer üsluplaştırılmış ayrıntılarla hareketlenir. Son dönemlerde ürettiği soyut ya da yarı soyut anlayıştaki eserlerinde ise formun içerikle uyumu göze çarpmaktadır. Hakkı Atamulu malzemeye hâkim, tekniği güçlü bir sanatçı olmakla birlikte figürlü yapıtlarında stilize edilmiş detaylarla heykellerini şekillendirmiştir (Gezer,1984:155).

Hakkı Atamulu malzeme sınırı getirmeden, genellikle tok dolu kitlelerin ağır bastığı figüratif yapıtlar üretmiştir ve biçimlendirdiği büyük kitleleri stilize ayrıntılarla hareketlendirmiştir. Ayrıca sanatçı anıt çalışmalarında geleneksel anıt heykel düşüncesinden etkilenmiştir. Erzurum'daki "Atatürk ve Erzurum Kongresi", Samsun'daki "İlk Adım" gibi anıt heykellerinde klasik beğeniye bağlı kalmakla birlikte, soyut etkilere de açık bir tarzda çalışarak, sert çizgili geometrik biçimlere de yer vermiştir. Sanatçı 1970'lerin sonlarında figüratif anlayıştan koparak, tamamen soyut çalışmalara yönelmiştir (<http://kurumsal.kulturturizm.gov.tr/turkiye/nevsehir>). Sanatçının iki kişisel sergisi bulunmaktadır. İlki 1994 senesinde İstanbul Destek Reasürans'ta bir retrospektif sergi, ikincisi ise 1995 senesinde Ankara Selvin Galerisi'ndeki kişisel sergisidir. Açtığı sergiler sonunda "Yılın Sanatçısı" seçilmiştir (<http://kurumsal.kulturturizm.gov.tr/turkiye/nevsehir>). Atamulu Türk Serbest Mimarlar Derneği tarafından 1998-2000 Dönemi Yardımcı Sanat Dalı Ödülü'ne layık görülmüştür (<https://www.tsmmd.org.tr/post/4-d%C3%B6nem-1998-2000> ). Sanatçı Hakkı Atamulu, yaşantısıyla ve davranışıyla doğduğu yöre toplumuna katkısı olması ana amacı ile 1960 yılında doğduğu ilçe Derinkuyu'ya yerleşmiştir. Toplum kısa sürede sanatçıyı benimseyip yörenin önemli bir değeri durumuna getirmiştir. Atamulu ilçede bir kültür sitesi kurmak ve içine yontular yerleştirmek, aynı zamanda güzel sanatların ne olduğunu, toplumdaki fonksiyonu ile çevreyi nasıl etkileyeceğini göstermek arzusu ile belediye başkanı olmuştur (Atamulu,1994).

Hakkı Atamulu 1969 senesinde Derinkuyu Belediye Başkanı seçilip ilçenin en önemli sorunu olan su gereksinimini düzene koymuş, ilçeye bir kültür parkı kazandırıp, bu kültür parkı yörenin en önemli sanat ve eğlence merkezi haline getirmiştir. İlçeye çok önemli yapılar kazandırmış olan sanatçı doğduğu ilçeyi adeta bir heykel kenti haline getirmiştir. Projesi ve uygulaması kendisine ait olan Kültür Park'ta sanatçınının 12 yapıtı, bir klasik tiyatro, gazino, yüzme havuzu, çocuk bahçesi, paten sahası, spor sahaları ve hamam bulunmaktadır. Mimarisi sanatçıya ait olan modern bir camide bu kültür Parkın içerisinde yer almaktadır (Karataş, 2013: 7-8).



Görsel 1-2: Derinkuyu Kültür Park Açılışı, 1970

Bugün Nevşehirde zengin bitki çeşidi ve heykelleri ile görülmeye değer bir yer olan bu parkta yurt içinden ve dışından getirilen ağaçlar dikilmiştir. Bu parkta sanatçınının yaptığı soyut taş ve metal heykeller yer almaktadır. 9.30 metre yüksekliğinde, yöreye özgü taşlarından yapılan Atatürk heykeli de parkın içerisinde yer almaktadır. Parkın açılışı da zamanın Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay tarafından gerçekleştirilmiştir (Aytekin, 2006:29).

‘Sanatçı davranışları ile topluma yararlı olur’ inancını taşıyan, kadın erkek eşitliğini savunan, toplumun çağdaşlaşması için çaba sarfeden bir Cumhuriyet Heykeltraşı olan Hakkı Atamulu yaşamı boyunca birçok zorluğa sanatıyla başa çıkan, örnek bir yaşam sürmüştür. Doğduğu

topraklara vefalı davranmış, insanı sevmiş ve onların geleceği için çaba sarfetmiş, emek vermiştir. Eserlerini gelecek nesillere aktarabilmek ve yaşatabilmek için Erciyes Üniversitesi'ne bağışlamıştır. Eserleri Kadir Has Merkez Kütüphanesi içindeki Hakkı Atamulu Sanatçı Evi'nde sergilenmektedir (Aytekin, 2006:30). Sanatçının 1912 de başlayan hayat yolculuğu 17 Temmuz 2006 yılında 94 yaşında solunum yetmezliğiyle son bulmuştur (<https://www.biyografi.info/kisi/hakki-atamulu>).



Görsel 3-4: Hakkı Atamulu

## 2. HAKKI ATAMULU'NUN ANITLARI ÜZERİNE

Kamusal alanlar tüm insanlığa açık mekanlar olmakla birlikte tüm insanların toplanabileceği, eylemde bulunabilecekleri ve çeşitli faaliyetlerde etkin olabilecekleri yaşam alanlarıdır. Bunun yansira sosyal ve politik konuların konuşulabileceği, farklı görüşlerin tartışılabilceği, bireysel ya da toplum olarak temennilerin dile getirilebileceği ve toplumsal hakların ve ihtiyaçların ifade edilebileceği sosyal alanlar olarak kamusal alanlar tüm halka açık ve erişilebilir bir ortak alandır (Çevik vd. 2019:285).

1840'lardan başlayarak sanayileşme ve kırsal alanlardan uzaklaşma, yaşam biçimlerini değiştirmiş ve insanların kentleşmesine ve bu kentlerde de geniş kamusal alanların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kamusal alanların halkla bütünleşmesini sağlamadaki en önemli

misyonu da anıt heykeller yüklenmiştir. 19.yüzyılla birlikte ulusların ve çağların önemli kişilerinin anıt heykellerinin meydanlarda ve kamusal alanlarda yer alması, bir devlet misyon olarak görülmüştür. Büyük devlet adamlarının, sanatçıların, iktidarın ve siyasi olayların anısına anıt heykeller meydanlarda yer almıştır. Böylelikle toplumun eğitilmesine ve ulus devlet anlayışının güçlenmesine olanak sağlamıştır anıt heykeller (Çakar,2016:44). 20. yüzyılın başlarında, Osmanlı Devleti döneminde her ne kadar anıt heykel uygulamaları görülse de cumhuriyetin ilanından önce, anıt heykeller kentsel mekânda kendisine istediği yeri edinmemiştir (Kuzu,2012:44). Cumhuriyetin ilanıyla Türkiye Cumhuriyeti'nde kamusal alanlarda anıt heykel uygulamaları ile halkın heykel ile tanışması başlamıştır. Kent merkezlerinde kamusal alanların oluşmasıyla birlikte anıt heykeller modernleşmenin ve çağdaşlaşmanın bir göstergesi olarak önem kazanmaya başlamıştır (Kedik, 2012:84-85)

Kamusal alanlarda anıt heykellerin bulunduğu alanda bir merkez yaratması, etkili bir güce sahip olması ve çevresiyle kurduğu uyumla son derece önemli bir konuma sahiptir. Anıt heykeller, temsil ettikleri değerleri, simgeleri, ideolojileri ve duyguları harekete geçirici bir etkiye sahip olmaları açısından oldukça güçlü bir yöne sahiptirler. Ortak bir bellek yaratması, birleştirici ve buluşturucu olması, insanları bir araya getirebilmesi açısından anıt heykeller kentlerin önemli bir sanat eseri haline gelmiştir (Kedik, 2011:238). Anıt heykeller toplumu birleştirip sosyal yaşantının iyileşmesinde önemli bir unsur olmakla birlikte, kültürel değerlerin de toplumlara aktarılmasına katkı sağlamıştır (Parlakalay,2020:1158). Bu özellikleriyle anıt heykel uygulamaları cumhuriyetin kurulması sonrası, savaştan çıkmış ve milli birlik ve beraberliğe ihtiyaç duyulan bir zamanda halkı bilinçlendirmeye köprü olmuştur. Milli birlik ve beraberlik, cumhuriyet, bağımsızlık gibi konularda halkı bilinçlendirmeye yönelik yapılan kamusal anıt heykeller özellikle Atatürk heykellerinden oluşmuştur. Anadolu halkının kahramanlıkları, savaş ve zafer sahneleri, kahramanlık temaları da başlıca konular olarak anıtlarda yer edinmiştir.

Cumhuriyet dönemi sonrası birçok heykeltıraş gibi hakkı Atamulu'da anıt heykellerinde Atatürk ve önemli devlet adamlarının heykellerini yapmıştır. Uzun süre anıt heykel ve

figüratif uygulamalar yapan sanatçı, savaştan çıkmış halkın yeni ülke düzenine uyumuna ve milli birlik beraberlik şuurunun oluşmasına katkı sağlamıştır (Çetin,2015:27). Figüratif anlayıştaki anıt heykelleri Hakkı Atamulu'nun en önemli eserleridir. Türkiye'nin birçok ilinde yer alan bu anıt heykeller, sanatçının klasik beğeniye bağlı kalmakla beraber soyut etkilere de açık tarzda olduğunu açıkça göstermektedir. Sanatçının Malatya İnönü Anıtı, Malatya Atatürk ve Gençlik Anıtı, İstanbul Üniversitesi Atatürk ve Gençlik Anıtı, Nevşehir Atlı Atatürk Anıtı, Atatürk ve Erzurum Kongresi Anıtı, Samsun İlk Adım Anıtı, Kültür Park Atatürk Anıtı, Nevşehir Damat İbrahim Paşa heykeli, Bor Atatürk Heykeli, Hacı Bektaş Veli heykeli gibi birçok kamusal alan heykeli bulunmaktadır. Bununla birlikte sanatçının yüzlerce farklı üsluplarda heykelleri bulunmakta ve bu heykeller birçok koleksiyonda yer almaktadır. Bu makalede Malatya İnönü Anıtı, Malatya Atatürk ve Gençlik Anıtı, Nevşehir Damat İbrahim Paşa Heykeli, İstanbul Üniversitesi Atatürk ve Gençlik Anıtı, Atatürk ve Erzurum Kongresi Anıtı, Kültür Park Atatürk Anıtı ve Samsun İlk Adım Anıtı incelenmiştir.

## 2.1. İnönü Anıtı

İnönü Anıtı, Malatya Valiliği önündeki meydanda bulunmaktadır. Hakkı Atamulu ve Nijat Sirel tarafından 1946 yılında tamamlanmıştır. Heykel yüksek bir taş kaide üzerinde yer almaktadır. Bu taş kaide üzerinde de kabartma kompozisyonlar bulunmaktadır. (<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/malatya/gezilecekyer/nonu-heykeli>). Kaide üzerinde 'Adın temiz, hatıran aziz kalacak' sözleri yazılıdır. Anıt heykelin toplam uzunluğu 6 metredir ve bronz döküm yapılmıştır (Karataş, 2013:13). Sanatçı Atamulu anıt işini tek başına planladığını ancak yanına Nijat Sirel'inde verildiğini ifade etmiş ve dönemin zorluklarına ve müdahalelerine rağmen anıtı tamamladığını ifade etmiştir (Şenyapılı, 2003: 97). İnönü Anıtı'nda İsmet İnönü takım elbise ve üzerinde de bir pardesü ile betimlenmiştir. Sol ayağı hafif önde ve sağ elide dar bir açıyla yana doğru açılmıştır. Başı hafif sola doğru dönmüş bakışları ise uzaklara yönelmiştir. İnönü Anıtı Belling'in etkisiyle klasik üsluba uyularak yapılmıştır. Figürün boyutları ve kaidenin yüksekliği, anıttaki oran-orantı dengesini en güzel şekilde ortaya çıkarmıştır. Bronz malzemenin anıta kattığı güçlü duruş, İnönü Anıtı'nda da

gözler önüne serilmiştir. Koyulduğu meydana kendi mekânını yaratmayı başarmış bir anıt heykel çalışmasıdır (Karataş, 2013:13-14).



Görsel 5-6: Malatya İnönü Anıtı, Yükseklik: 6 m, Bronz

## 2.2. Atatürk ve Gençlik Anıtı

Atatürk ve Gençlik Anıtı, Malatya il merkezinde bulunan Atatürk Anıtı, 1946 yılında Hakkı Atamulu ve Nijat Sirel ortak çalışmasıyla yapılmıştır. Yüksek taş kaide üzerinde yer alan anıtta Atatürk ve bayrak taşıyan çıplak bir erkek figürü vardır. Atatürk'ün bir eli gencin omuzunda tasvir edilmiştir. Atatürk gençten daha uzun, şapkasız, askeri kıyafetiye, arkasında pelerini ve yüzü gence dönük şekilde ve sağ elinin işaret parmağıyla ileriye gösterir biçimde tasvir edilmiştir. Atatürk'ün yanında tasvir edilen genç ise yüzünü Atatürk'e çevirmiştir. Türk Genci'nin tasvir edildiği bu çıplak erkek figürü öne doğru adım atmış ve taşıdığı bayrağın direğini, iki eliyle birden sıkı sıkıya kavramıştır. Kompozisyonda Atatürk ve gençlik teması ön plana çıkmıştır.



Belling'in anıt çalışmalarında uyguladığı geleneksel anıt heykel düşüncesi, Hakkı Atamulu ve Nijat Sirel ortak yapımı olan bu anıtta da kendini göstermiştir. Anıtta yer alan figürler klasik heykelin iki güzel örneğidir. Figürlerde oran-orantı, kompozisyon ve ifade dengeli bir biçimde oluşturulmuştur. Yüksek taş kaide anıtın vermek istediği Atatürk ve Gençlik temasını yüceltmış ve heykeli konusuna uygun bir hale getirmiştir (Karataş, 2013:16-18).



Görsel 7: Malatya Atatürk ve Gençlik Anıtı, Yükseklik:5 m, Bronz

Görsel 8: Damat İbrahim Paşa Heykeli, Yükseklik: 3m, Bronz

### 2. 3. Nevşehir Damat İbrahim Paşa Heykeli

Nevşehir Damat İbrahim Paşa Heykeli, malzemesi bronz olan 3 metre boyundaki anıt, Nevşehir'in önemli eserleri arasında yer almaktadır (Görsel 7). 1946 yılında açılışı yapılan Damat İbrahim Paşa heykeli, bronz malzemenin etkileyici havası ile Osmanlı tarihinin ünlü bir kişisini yansıtan tarih bilinci arasında, zorlamasız bir dengenin bulunduğunu ortaya koyar ([Http://www.talebedunyasi.com.heykeltraslar/hakki-atamulu.html](http://www.talebedunyasi.com.heykeltraslar/hakki-atamulu.html)). Hakkı Atamulu Damat

İbrahim Paşa Heykeli'ni parasız yapmıştır. Rudolf Belling bu heykel için “Şimdiye kadar Türkiye’de yapılan en güzel yapıt” ifadesini kullanmıştır (<http://kurumsal.kulturturizm.gov.tr/turkiye/nevsehir>).

Yaşadığı dönemin kostümüyle betimlenen figürün uzun entarisi, kolsuz kaftanı ve başında da konumunu yansıtan bir şapkası vardır. Hakkı Atamulu’nun klasik üsluba bağlılığı bu heykelde de göze çarpmaktadır. Sakallı Damat İbrahim Paşa’nın bu anıt heykeli, heykelin anatomik yapıdaki doğruluğunu yansıtmaktadır. Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Anıtının kentteki yeri sürekli değiştirilmiştir. Bu durum, taşınmalar esnasında heykelin bazı yerlerinin tahrip olmasına neden olmuştur ([http://www.sanatalemi.net/kose\\_yazi.asp?ID=6471-Mehmet-Cemal-Ciftiguzeli](http://www.sanatalemi.net/kose_yazi.asp?ID=6471-Mehmet-Cemal-Ciftiguzeli))

#### **2.4. İstanbul Üniversitesi Atatürk ve Gençlik Anıtı**

İstanbul Üniversitesi Atatürk ve Gençlik Anıtı, Eminönü ilçesinde, Beyazıt semtinde İstanbul Üniversitesi Merkez Binası’nın önündeki alanda yer alan bu anıt, Hakkı Atamulu ve Yavuz Görey’in ortak çalışmasıyla yapılmıştır. Anıtın hayata geçmesi için yapılan seferberlikler ve maddi boyutu karşılamak için yapılan organizasyonlar dönemin şartları gereği zorlayıcı olsa da Atatürk ve Gençlik Anıtı’nın açılışı, 1955 yılının Gençlik ve Spor Bayramı’nda yapılmış ve açılışa devlet görevlileri, üniversite personeli ve öğrencilerin de katıldığı coşkulu bir kalabalıkla yapılmıştır (<http://www.hurriyetkampus.com/okumalik-blog/?p=629>).

Anıtta Atatürk sol kolunu bir kumandan edasıyla havaya kaldırmış şekilde tasvir edilmiştir. Sağında aydınlanmayı simgeleyen bir genç kız ve solunda ise elinde bayrak tutan bir genç erkek figürü vardır. Atatürk yanındaki gençlerden daha uzun betimlenmiştir. Sağındaki genç kız sağ kolunu yukarı bükmüş ve eliyle bir meşale tutmuştur. Elbisesi diz kapağına kadar inen genç kızın sol ayağı bir adım öndedir. Genç erkek ve genç kızın ayakları çıplak betimlenmiştir. Atatürk’ün solundaki genç erkek ise sol omzunda bayrağı taşımaktadır. Sağ kolu ise vücuduyla paralellik gösterir. Erkek figürün sağ ayağı ise bir adım öndedir. Anıtın

alçak ve kademeli kaidesi vardır. Anıt 4 metre boyunda ve bronzdan yapılmıştır. (Karataş, 2013:23-25).



Görsel 9-10: İstanbul Üniversitesi Atatürk ve Gençlik Anıtı, Yükseklik: 4m, Bronz

## 2.5. Atatürk ve Erzurum Kongresi Anıtı

Atatürk ve Erzurum Kongresi Anıtı, Erzurum Cumhuriyet ve Yenişehir Caddelerinin kesiştiği meydana yer alır. Kaidesi üzerinde Atatürk'ün Erzurum Kongresinde delegelere yaptığı konuşmayı açıklayan bir rölyef vardır. Kaide üzerinde ise 3,5 metre yüksekliğinde askeri üniformasıyla Atatürk heykeli yer almaktadır. 23 Temmuz 1919'dan Erzurum'da Doğu İllerinin Haklarını Koruma Derneği'nin ilk olarak toplanmasından 46 yıl sonra, 23 Temmuz 1965 günü bu olayın anısına dikilmiştir (Elibal, 1973: 272).

Hakkı Atamulu'nun en tanınmış yapıtları içerisinde önemli bir yere sahip olan bu anıt heykel uygulaması. Sanatçının konuya bağlı kalmasıyla beraber geometrik biçimlemenin de vurgusu göze çarpar. Gültekin Elibal sanatçının sözleri ile anıtın özelliğini şu şekilde detaylandırmıştır.

“Anıt iki parçadır. Birinci parça 2 metre yüksekliğinde 13,5 metre uzunluğunda bir kabartma olup, kongrenin heyecanlı bir anını veriyor. Atatürk kürsüde,

Türk vatanının bütünlüğü ve bağımsızlığı üzerinde inanarak, inandırarak konuşuyor. O'nu dinleyen 56 delege tek bir yürek gibi çarpıyor, bu inanç çağlayanında ruhlar yıkanıyor, yüzlerinde gelecek mutluluk günlerinin ışıltısı var. Anıtın ikinci parçası. Kongreyi yankılatan bu kabartmaların arkasında yüksek bir seki üzerinde, 3,5 metre boyunda asker Atatürk Heykelidir. Bunda, doğacak devrimler sanki ruhundan dışına vurmıştır. (Başında general kasketi var.) Erzurum Kongresinin ulusça çarpışmanın 'Milli Mücadele'nin andını gerçekleştirecek adam, Türkiye Büyük Millet Meclisi Orduları Başkomutanı Mustafa Kemal... Bir eli kılıcında, öteki eli Osmanlı meclisinin imzaladığı Sevr Antlaşmasını buruşturuyor. Atatürk'ün bütün çizgilerinde kuvvet ile sabır öyle dengeli ki..." (Elibal, 1973: 272-273).



Görsel 11-12: Atatürk ve Erzurum Kongresi Anıtı, Yükseklik:3.5m., Bronz

## 2.6. Kültür Park Atatürk Anıtı

Kültür Park Atatürk Anıtı, Derinkuyu'da yer alan bu anıt heykel, Türkiye'nin en büyük Atatürk Anıtlarından birisidir. Kaidesi ile beraber 13,5 metre boyundaki anıt heykel yöreye özgü taşlardan yapılmıştır. Yapımına 1969 yılında başlanan Kültür Park ve içindeki heykellerin tamamlanması 4 yıl sürmüştür (Karataş, 2013:37).



Görsel 13: Kültür Park Atatürk Anıtı, Yükseklik: 9.30 m. Kaidesi ile 13.5 m., Taş

Görsel 14: Kültür Park Atatürk Anıtı (Detay)

Sanatçının, tamamen özgün anıt anlayışına bağlı kalarak yaptığı bu Atatürk Anıtı, malzemenin olanakları ile güçlü bir teknik hâkimiyetiyle yapılmıştır. Hiçbir baskı ve müdahale olmadan yapmış olduğu bu heykeli kimse de sipariş etmemiştir. Belediye başkanlığı döneminde Derinkuyu Kültür Park için tasarladığı bu anıtta, yörenin taşlarını kullanmıştır. Figürün kollarında ve paltosunda geometrik soyutlamalara yer verilmiştir. Askeri kıyafetli Atatürk'ün göğsüne yasladığı sağ elinde bir dürbün bulunmakta ve sol eliyle ise bir kılıç tutmaktadır. Heykel genel olarak geometrik form anlayışının etkisi altındadır. Ancak heykelin portresi, daha çok klasik düşünceye bağlı kalındığını gösterir. Birçok heykel anlayışını içinde barındıran ve farklı akımlara uygun formlara sahip bu anıtın, soyutlama, klasik tarz, kübist, figüratif ya da non-figüratif diye adlandırılması doğru olmaz (Karataş, 2013:39).

## 2.7. Samsun İlk Adım Anıtı

Samsun İlk Adım Anıtı, 1981 Yılında Samsun Belediyesi, Atatürk'ün 100. Doğum Yılı vesilesiyle heykel yaptırmak ister ve jüri Hakkı Atamulu'nun bronz döküm İlk Adım Anıtı projesini seçer. Atatürk ve arkadaşlarını simgeleyen üçlü figür ile bir kız bir erkek figüründen oluşan anıtın döküm işleri Budapeşte'de yapılır (Gezer, 1984:153-154). Samsun İlk Adım Anıtı yerleştirildiği alanda kendi mekânını yaratmış olmasındaki başarısı ve kompozisyon dengesi ile de ilişkilidir. Geride duran biri kız diğeri erkek iki figür ve ön tarafta bulunan üçlü figür gurubu hem kendi içinde hem de bütün olarak, etrafında dönebilme olanağı sağlaması açısından diğer anıtlarından farklı bir yere sahiptir.



Görsel 15: Samsun İlk Adım Anıtı, Yükseklik:3 metre, Bronz

Görsel 16: Samsun İlk Adım Anıtı (Farklı Açı)

### 3. SONUÇ VE DEĞERLENDİRMELER

Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeltıraşlarından Hakkı Atamulu'nun Türk Heykel Sanatı'ndaki konumunun ve bazı anıt heykellerinin ele alındığı bu çalışma, Türk heykel tarihine de genel bir bakış açısı sunmaktadır. Cumhuriyetin ilanından başlayarak iki binli yılların başlarına kadar devam eden sanatsal gelişim ve değişimin sürecini etkileyen toplumsal durumlar/olaylar sanatçıların da yaşamsal ve sanatsal deneyimlerini etkilemiştir. Yontucu Atamulu'da bu gelişim ve değişim sürecinden etkilenen sanatçılar arasındadır.



Sanatçının irili ufaklı birçok heykel uygulamasının yer aldığı Derinkuyu Kültür Park, topluma heykeli yakından tanıma ve izleme fırsatı sunması bakımından o dönemde ileriye yönelik öncü bir bakış açısı ile yapılan en önemli projeler arasındadır. Sanatçının düşüncelerinin gelecek nesillere aktarma görevini en iyi şekilde yerine getiren Derinkuyu Kültür Park Hakkı Atamulu'nun Türk Heykel Sanatı'na olan değerli katkısını da ortaya koymaktadır. Ayrıca sanatçı sahip olduğu değerli eşyaları ve heykellerini de gelecek nesillere aktarılması açısından Erciyes Üniversitesi'ne bağışlamıştır.

Hakkı Atamulu doksan dört yıllık yaşamında farklı heykel denemeleri yaparak Türk Heykel sanatına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Sanatçını akademiye girdiği yıllar Cumhuriyetin ilk yıllarına tarihlenmektedir. Heykel eğitimi aldığı yıllarda henüz gelişmemiş olan heykel disiplini, sanatçının da sanat gelişimine ve değişimine etki etmiştir. Akademi ve eğitim için gittiği Avrupa'da birçok heykel anlayışı ile tanışan yontucu, heykel sanatının gelişim ve değişim aşamalarıyla kariyerini biçimlendirmiştir. Deneysel sürece açık bir sanatsal üsluba sahip olan Hakkı Atamulu yaşamı boyunca belirli bir üslubu ve tarzı kendine ilke edinmemiş ve deneysel sürece öncelik vermiştir. Ayrıca sanatçı anıtlarında daha çok figüratif unsurları benimsemesinin yanı sıra küçük boyutlu heykellerinde ise stilizasyon ve soyutlamalara başvurmuştur. Sanatçının farklı üsluplardaki eserleri gelecek nesillere aktarılmaya devam etmektedir.

## KAYNAKÇA

- Keskin, B. (2017). 25 Haziran 1327 1911 yılına ait Sanayi-i Nefise Mektebi'nin talimatnamesi ve ders programı. Kesit Akademi Dergisi, (9), 426-468
- KEDİK, A. (2012). Kamusal alan ve Türkiye'de heykelin kamuya açık alanlarda var olma koşulları. Sanat ve Tasarım Dergisi, 3(3), 77-91.
- Atmaca, A. A. (2013). Türkiye'de Kamusal Alanda Heykel ve İfade Özgürlüğü (Doctoral dissertation, Marmara Üniversitesi (Turkey)).
- Kurtaslan, B. Ö. (2005). Açık Alanlarda Heykel-Çevre İlişkisi ve Tasarımı. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1 (18), 193-222
- Altunöz, A. (2019). Kent Bağlamında Heykel Sempozyumları ve Kamu Kurumları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (24), 51-67.
- Çevik, N., Bingöl, M. & Özkul, D. T. (2019). Kamusal Alan Bağlamında Kentsel Mekânlarda Çağdaş Sanat Yansımaları. *Fine Arts*, 14 (4), 284-297 .
- Çakar, N. (2016). Kent, Kamusal Alan ve Anıt Heykel İlişkisi. *Sanat Dergisi*, (26), 37-54.
- Kuzu, F. (2012). *Türkiye'de kamusal alan estetiği ve heykel* (Sosyal Bilimler Enstitüsü). Işık üniversitesi, yüksek lisans tezi
- KEDİK A. S (2011). Kamusal alan, kent ve heykel ilişkisi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 229 - 240.
- Parlakalay, H. (2020). Kamusal Alanda Sanat ve Sanat Eserleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22 (4) , 1157-1172
- Çetin, N. (2015). *Hakkı Atamulu heykelleri ve bu bağlamda uygulamalar* (Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Bileşik Sanatlar Ana Sanat Dalı). Yüksek Lisans Tezi, Ankara
- Gezer, H. (1984). Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara
- Atamulu, H. (1994). Derinkuyu ve Yontucu Hakkı Atamulu, basım yeri belirsiz
- Elibal, G. (1973). Atatürk ve Resim-Heykel, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul



Aytekin, O (2006). Dünden Bugüne Derinkuyu, Elma Ofset Matbaacılık, Niğde, 1.Baskı

Karataş, A. (2013). Türk Heykel Sanatında Hakkı Atamulu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir

Senyapılı, Ö. (2003). Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş.Yayımları, Ankara.

### İnternet Kaynakçası

<http://kurumsal.kulturturizm.gov.tr/turkiye/nevsehir> Erişim 01.01.2014

<https://www.tsmd.org.tr/post/4-d%C3%B6nem-1998-2000> Erişim 01.02.2022.

<https://www.biyografi.info/kisi/hakki-atamulu> Erişim 01.02.2022.

<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/malatya/gezilecekyer/nonu-heykeli> Erişim 01.01.2022

<http://www.talebedunyasi.com.heykeltraslar/hakki-atamulu.html> Erişim 01.01.2014

[http://www.sanatalemi.net/kose\\_yazi.asp?ID=6471-Mehmet.CemalCiftciguzeli](http://www.sanatalemi.net/kose_yazi.asp?ID=6471-Mehmet.CemalCiftciguzeli) Erişim 01.01.2014

<http://www.hurriyetkampus.com/okumalik-blog/?p=629> Erişim 01.01.2014

### Görsel Kaynakçası

Görsel 1-2: <https://www.fibhaber.com/ulkemizin-en-guzel-parki-derinkuyu-kultur-park-makale,2549.html> Erişim 01.01.2022

Görsel 3-4: <https://kapadokyatanitim.com/cumhuriyet-sanatcisi-hakki-atamulu/> Erişim 01.01.2022

Görsel 5: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/malatya/gezilecekyer/nonu-heykeli> Erişim 01.03.2022

Görsel 6: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/malatya/gezilecekyer/nonu-heykeli> Erişim 01.02.2022

Görsel 7: <http://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=2019> Erişim 01.03.2022

Görsel 8: <https://www.fibhaber.com/nevsehir-den-gundem/damat-ibrahim-pasa-heykeli-55-yil-once-resmi-torenle-acilmisti-h102468.html> Erişim 02.02.2022

Görsel 9: <http://iput83.blogspot.com/2009/03/istanbul-universitesi-aturk-ve.html> Erişim 02.02.2022

Görsel 10: <https://twitter.com/istanbuledutr/status/1320610508060397569> Erişim 01.02.2022

Görsel 11: <https://erzurumportali.com/shf/6304/Erzurum-Havuzbasi-Ataturk-Aniti-Kac-Yilinda-Yapildi> Erişim 02.02.2022

Görsel 12: <https://isteaturk.com/g/icerik/Ataturk-Aniti-Erzurum/1005> Erişim 02.02.2022

Görsel 13-14: Ayşe Karataş Fotoğraf Arşivi

Görsel 15: Şeyma Gülsoy Fotoğraf Arşivi

Görsel 16: <https://samsun.ktb.gov.tr/TR-216754/ilkadim-aniti.html> Erişim 01.02.

Makale Türü: Araştırma  
Gönderim Tarihi: 8 Nisan 2022  
Kabul Tarihi: 11 Mayıs 2022

## VIDEO SANATININ YAPISÖKÜM BAĞLAMINDA İNŞASI\* THE CONSTRUCTION OF VIDEO ART IN THE CONTEXT OF DECONSTRUCTION

Aşkın ERCAN<sup>1</sup> - 0000-0002-9688-8838, Tansel TÜRKDOĞAN<sup>2</sup> - 0000-0001-2345-6789

### ÖZET

*Bu araştırma fotoğraf ve kameranın kullanımı ile video sanatının tarihsel olarak dönüşümünü, Derrida'nın yapı söküm teorisi üzerinden yeniden düşünmeye açar. Postmodern argümanlar ile tartışmaya açılan, televizyon eleştirisi, hafızanın inşası, kimlik ve interaktif videolar günümüz sanatının yaratım sınırlarını genişletir. Bu noktada fotoğraftan sinemaya, ardından video sanatına geçişlerin birbiri içerisine eklenerek melezleştiği bir yapıdan söz edilebilir. Bu yapı içerisinde foto imajlar ile üretilen videolar veya sinema düzenekleri kurularak gösterim yapan deneysel videolar yaratıcı anlatım olanakları sunan video tekniklerine örnek gösterilebilir. Burada sanatçıların üretimlerinde videoyu araç olarak kullandıkları yaratıcı alanlar, post yapısalcı Jacques Derrida'nın yapısöküm kuramı ile açıklanır. Derrida 'öncü' olanın yerine 'yeni'yi getiren bir yapıdan söz eder. Video 'yeni' ile yapıyı çoğaltan, dönüştüren, dilin anlatım sınırlarını zorlayan, sanatın anlam zincirini kıran yeni kodlar ve işaretler seçer. Chris Burden, Nam June Paik, Bill Viola, Bruce Nauman, Valie Export, Janet Cardiff, Vito Acconci ve Dan Graham'ın çalışmaları birbiri içerisine eklenerek disiplinler arası bir yapı inşa eder. Böylece sanatın sınırlarını zorlayan, kuralları yeniden tartışmaya açan sanatçılar yeni bağlamlar ile düşüncenin tahakküm*

<sup>1</sup> Milli Eğitim Bakanlığı, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik (2019). Eposta: askinadan@gmail.com

<sup>2</sup> Prof., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi. Eposta: [tanselturkdogan@gmail.com](mailto:tanselturkdogan@gmail.com)

\* Bu makale Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında Prof. Dr. Tansel Türkdoğan danışmanlığında yürütülen "Bir Sanat Pratiği Olarak Yapısöküm Bağlamında Videoda Yeniden İnşa" adlı Sanatta Yeterlik Tezinden üretilmiştir.

*sınırlarını genişletir. Literatür taraması yapılarak hazırlanan bu araştırma 1960 sonrası video sanatçılarının çalışmalarına yer vererek, tarihsel olarak videonun inşasını belirlenen başlıklar etrafında ele alır.*

**Anahtar Kelimeler:** *Fotoğraf, sinema, yapı söküm, video*

## **ABSTRACT**

*This research rethinks the historical transformation of video art through the use of photography and camera through Derrida's theory of deconstruction. Television criticism, the construction of memory, identity and interactive videos, which are opened up for discussion with postmodern arguments, expand the creative boundaries of today's art in line with its context. It can be mentioned about a structure in which the transitions from photography to cinema and then to video art are intertwined and hybridized. In this structure, videos produced with photographic images or experimental videos that show by setting up cinema setups are examples of video techniques that offer creative expression opportunities. Here, the creative fields in which the artists use video as a tool in their production are explained by the post-structuralist Jacques Derrida's deconstruction theory. Derrida speaks of a structure that replaces the 'pioneer' with the 'new'. Video chooses new codes and signs that multiply and transform the structure, push the limits of expression of language, and break the chain of meaning of art with the 'new'. The works of Chris Burden, Nam June Paik, Bill Viola, Bruce Nauman, Valie Export, Janet Cardiff, Vito Acconci and Dan Graham build an interdisciplinary structure by being articulated with each other. Thus, the artists who push the boundaries of art and open the rules to discussion again expand the boundaries of domination of thought with new contexts. This research, which was prepared by scanning the literature, includes the works of video artists after 1960 and deals with the construction of video historically around the determined topics.*

**Keywords:** *Photography, cinema, deconstruction, video*

## 1. GİRİŞ

Günümüz sanatı geleneksel estetik değerlerin ötesinde alışlagelmiş görme biçimlerini yeniden tanımlar. Savaşlar, sanayi devrimiyle başlayan tüketim ve endüstrileşme sanatçının yeni ifade alanları aramasına yol açar. İçinde bulunulan yıkım karşısında, gündelik yaşamın ifade araçlarından biri olan sanat, yaratım sınırlarını zorlayarak, sanatı anlamı ve bağlamı doğrultusunda düşünmeye açar.

Endüstri devriminden sonra dünya tümüyle yeni bir çehreye bürünmeye başlar. Kapitalizm ve kentlerin giderek değişmesi, iletişim ve ulaşım alanlarının açılması bir yandan kolaylıklar sağlarken diğer taraftan beklenmedik etkiler gösterir. 19. yüzyılda buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buzdolabı, elektrik ışığı, otomobil, röntgen, 20. yüzyılda ise radyo, uçak gibi keşifler gündelik hayatı ciddi biçimde etkiler (Antmen,2009, s.18). 19. yüzyılda modernlik deneyimini temsil etmeye çalışan sanatçılar, modern dünyanın görünümünün ötesinde modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışır. Yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlar ile güzel duyunun ötesini amaçlayarak izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olurlar (Antmen, 2009, s.18).

Sanatçının yaratım sınırları haline gelen araçlar, izleyicinin rolü ve sanatın bağlamı ile yeniden inşa edilerek genişler. Tamamlanmış estetik temsil yerini bilgi üreten ve iletişim alanı açan bir eyleme dönüştürür. Geleneksel sanatın biçimsel kalıpları, 20. yüzyılda post endüstriyel dönemde yeni dijital özgünlükler yaratır (Yücel, 2012, s.29). Fotoğraf ile başlayan bu yolculuk devamında sinema ile hareketli imajlara dönüşür. 1960'lı yıllardan bu yana da video, geleneksel kategorilerin ve sınırların alternatifini olarak yeni üretim olanakları sunar. Hızla gelişen teknoloji ve günümüz enformasyon çağı, üretilen imajların dolaşım ağını giderek genişletir.

Endüstrileşme ile beraber çoğaltımın arttığı mekanik üretim biçimleri hızla ilerler. Bugün imajlar, teknolojiler tarafından ortaya otomatik olarak atılan ve insan faaliyetinden azade bir şekilde üretilir (Lazzarato, 2012, s.26). Bütün bu üretim ve çoğaltım araçları arasında

sanatçılar bağlamı doğrultusunda imajlar seçerek yeni yapılar inşa eder. “Post yapısalcı olan Jacques Derrida yapı sökümleri ile gösteren-gösterge-gösterilen ilişkisi ile oluşan bütün kodların değişime açık olduğunu ifade eder. Böylece sanatçılar çoğalan yığın görüntüleri arasından yeni kodlar ve işaretler seçer. Teknoloji ve iletişim ağının, her şeyi farklı karakterler ile göstergeleştirdiği, simülasyon evresinin görünürlüğünü fazlaca aksettirdiği, üretimin arttığı kültürel bir yapı sökümleri olduğu söylenebilir” (Türkdoğan, 2014, s.62).

Tarihsel avangardın gelenek karşıtı tavırları, kurumlara karşı cephe alarak ve geçmiş deneyimler dahil edilerek daha karşı biçimci eğilimler şeklinde karşımıza çıkar. (Türkdoğan, 2014:63). ‘Öncü’ olan yerini ‘yeni’ ye bırakır. Yeniyi bulma çabası gerek geçmişle sentezlenerek, sorgulayarak ve eklemeler yaparak, gerekse bağımsızlaşmaya çalışan ve sorgulayan bir orjinaliteye bürünerek sonuçlandırılmaya çalışılır (Türkdoğan, 2014, s.62). Derrida (1994, s.15) bugünün göstergelerinden yola çıkarak bilimsel, toplumsal ve siyasal yaşamda ortaya çıkan olgulara ait temel kavramları yerlerinden ettiğini ifade eder. Bu bağlamda postmodernizm sanatın sınırlarını zorlayan, kuralları yeniden tartışmaya açan bir alan açar. Sanatçılar yeni bağlamlar ile düşüncenin tahakküm sınırlarını genişletir.

## **2. İLK YOLCULUK- FOTOĞRAFTAN SİNEMAYA- SİNEMADAN VIDEOYA**

Fotoğraf, görüntünün sabit pozlanması ile başlar. Ardından hareketli görüntüyü üretmeye kadar uzanan bir tarihe sahiptir. İlk yolculuk fotoğraf ve ardından gelen hareketli imajlar sinema ve videonun yapısını oluşturur. Bu açıdan video ve sinema arasında geçişlerin olmasına da tanıklık eder. Fotoğrafın sabit imajları ile video- sinemanın hareketli imajları birbiri içine eklenerek farklı anlatım olanakları sunar.

Fotoğraf medya sanatının birincil medyumlarından biri olarak, ışığın resim yapması esasına dayanır. Resim de kullanılan kompozisyon, ışık, oran-orantı, perspektif, doku ve denge fotoğrafın da kavramlarını oluşturur. Yılmaz’ın (2006, s. 313.) belirttiği gibi “fotoğrafın dili resmin dilidir. Fotoğraf resmin dilini oluşturan gramer ve elemanların temel özelliklerini almış, dolayısıyla da bir dile sahip olmuştur.”

Görüntü, ilk kez Leonardo Da Vinci tarafından kamera obscura<sup>3</sup> (karanlık oda) aygıtı ile oluşturulmaya başlar. 1826 yılında Nicephore Niepce (Görsel 1) de bir düzenek yaparak penceresinden dışarıyı görüntüler. İlk fotoğraf makinası 1839 yılında Louis Daguerre tarafından bulunur. Daguarre gümüş nitrat sürerek ışığa duyarlı hale getirdiği levhaları karanlık kutu içinde 15-20 dakika kadar pozlandırır. Daha sonra bu levhaları civa buharına tabi tutarak görüntünün ortaya çıkmasını sağlar (Yılmaz, 2006, s.307). Bütün bu tarihsel gelişmeler ile, fotoğrafçılığın ilk yıllarında çoğunlukla uzun pozlama gerektiren doğa manzaraları çekilir. En uzun sabit çekimler ancak bu yolla elde edilir.



**Görsel 1.** Nicephore Niepce, *Pencereden Görünüş*, 1826. Kaynak:

<https://www.thedarkroom.it/inthedarkroom/2015/01/la-prima-fotografia-della-storia-da-parte-di-niepce-e-impossibile/> (Erişim tarihi: 04.05.2022)

İlk fotoğraf (Görsel 1) siyah beyaz olarak üretilir ve renkli olarak algılanan gerçek hayatı göstermez. Rönesans'tan bu yana yapılan resim yapma geleneği, fotoğraf ile beraber siyah beyaz imajlara dönüşür. Ayrıca üretilen fotoğraflar küçük imajlardır. Bu küçük imajlar beraberinde kadrajında var olmasına neden olur. Kadraj manipülasyona açık ve sanatçının gösterdiği kadardır. Diğer önemli bir alan ise fotoğrafın gelişimi ile beraber portre çekimlerinde de hızlı bir artışın olmasıdır. Fotoğraf ressamların portre yapma geleneğinin önüne geçer. Böylece sanatçılar çoğalarak artan fotoğrafa karşı yeni teknikler geliştirmeye

<sup>3</sup> Çevresindekilerin resmini ekrana yansıtan optik (ışık) bir alettir. Fotoğraf ve kameranın icadına yol açan buluşlardan biridir. Cihaz, bir kutu veya oda ve onun bir yüzüne açılmış delikten oluşur. Dışarıdan gelen ışık delikten geçerek içerisindeki yüzeye düşer ve yansıdığı kaynağın perspektifini ve renklerini koruyarak ters dönmüş (180 derece, baş aşağı) görüntüsünü oluşturur. Resim bir kâğıt üzerine düşürülerek yüksek keskinlikli çizimler elde edilmesini sağlar ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Camera\\_obscura](https://tr.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura) .Erişim tarihi: 29 Nisan 2022).

başlar. Elbette sınırsız sayıda çoğaltılan fotoğrafların biriciklik iddiası yoktur ve resmin sahip olduğu auraya sahip değildir.

Her fotoğraf geçmiş ile kurulan bağın önemli bir aracıdır. Hafıza bu imajlar arasında köprüler kurarak anıları oluşturur böylece depolanan anılar bellekte kalıcı olur. Fotoğraflar bir film akışı gibi şimdiki geçmişe bağlar. Sontag'un (2011, s. 87) fotoğrafın geçmişi anlatması ile ilgili şöyle bir ifadesi vardır: "Fotoğraflar geçmişi, geçmiş zamana bakmanın genelleşmiş pathos'uyla tarihsel yargıları zararsız hale getirmek ve ahlaki ayrımları birbirine karıştırmak suretiyle, müşfikçe bakılan bir nesneye dönüştürürler"

Sanatçılar dijital fotoğrafçılığın gelişmesi ile medyum olarak fotoğrafı daha sık kullanmaya başlar. Özellikle 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Land Art dünyanın herhangi bir yerinde doğada üretilen sanatın, görsellerinin farklı coğrafyalara, galeri ve müzelere taşınmasında kolaylık sağlar. Doğada üretilen sanat yavaşça bulunduğu yerde doğanın içine karışırken fotoğrafları ise izleyici ile buluşur.

Sanatın nasıl yapıldığını sorgulayan tavırlar ile bağlamın önemini arttıran büyük bir değişim söz konusudur. Bazı sanatçılar bu durumu oldukça sert biçimde eleştirir. Türkdogan (2014, s.229) durumu şöyle açıklar; "güncel sanat, fotoğrafı konvansiyonel fotoğrafçıların kullandığı ortak malzeme ile yapsada, yepyeni bir bağlam ile teknik ve taktik manipülasyonlar yapıyor. Böylece fotoğrafı fotoğraf olmaktan çıkartıyor. Temel sorun da burada başlıyor. Kadrajın bozulması, kompozisyon manipülasyonları gibi geleneksel öğretilerin değişmesi, fotoğrafçıların zamanında kimyasal ve dijital için yaptıkları tartışmaların çok ötesinde bir tartışmaya neden olur. Bütün bu üretim ortamında fotoğraf sanatçılar için, öznel bir anlatı haline gelir."

İzleyici fotoğraftan sonra hareketli görüntü ile ilk kez 1895 de karşı karşıya kalır. Perdeye yansıyan bu görüntü Lumiere kardeşlerin çektiği siyah beyaz sessiz film olarak "Fabrikadan Çıkan İnsanlar" (Görsel 2) dır. Paris'te 1895 de Grand café' nin bodrum katında izleyici ile buluşan film yaklaşık yirmi dakika sürer. Lumiere kardeşlerin diğer filmi ise 'Trenin Gara Girişi' dir. Buharlı bir trenin gara girişi, büyük bir perde üzerinde gösterilir, izleyiciler endişe içinde korkar ve çılgık atar. Görüntü izleyici üzerinde büyük panik yaratır. Ayrıca tarihte ilk komedi filmi olarak bilinen kendi hortumu ile ıslanan bahçıvanı konu edinen film de aynı yıllarda gösterilir.





**Görsel 2.** Fabrikadan Çıkan İşçiler, *Lumiere Kardeşler*, 1895. Kaynak: <https://mubi.com/tr/films/the-lumiere-brothers-first-films> (Erişim tarihi: 04.05.2022)

Fotoğrafın zamanı sabitlemesi ile sinemanın zamanı akışkan olarak belgelemesinin ortaklığı temelde hafızadır. Fotoğraf anı donduran bir gerçeklik yaratır ve öncesi ile sonrası yaşananları zihin tamamlar. Sinemada görüntüler zihinde oluşan öyküyü uzatır ve hafıza uzayan görüntüler arasından seçim yapar. Durağan (fotoğraf) ve akışkan görüntünün (sinema- video) bir arada kullanılarak üretildiği 1962 yılında yapılan Chris Marker' ın “La Jatte” filmi, kendi ölümünü önceden gören birinin hikâyesini fotoğraf kareleri ile anlatır. Filmde çocukluk dönemine ait bir görüntüden etkilenmiş bir adamın hikayesi vardır.



**Görsel 3.** Chris Marker, *La Jette*, 1962. Kaynak: <https://chrismarker.org/the-frozen-frame-as-an-immortal-object-reflections-on-chris-markers-la-jettee-by-sebastien-doubinsky/> (Erişim tarihi: 04.05.2022)

Film (Görsel 4) anılar ve hafızalar üzerine inşa edilen siyah beyaz sesli fotoğrafların bir arada olduğu distopik bir bilim kurgudur. Üçüncü dünya savaşı biter ve büyük bir yıkım olur.

İnsanlar artık yeraltında hayat sürdürmeye başlar. Bilim insanları bu yeraltı şehirlerinde deneyler yapar. Amaçları insanların hatıralarına ulaşmak ve geleceğe yolculuk ile yardım almaktır. Film geçmiş (saf anılar) şimdi (yıkım ve ölüm) ve gelecek (bilinmeyen) arasında bir kurguya sahiptir. Öykü sesli fotoğraflara dönüşerek yeniden inşa edilir.

Fotoğraftan sinemaya, sinemadan fotoğrafa birbiri ile ilişkisel biçimler ile üretilen çalışmalara ek olarak ‘u bir sinema filmi mi yoksa video mu?’ sorusuna cevap olarak Janet Cardiff’in görsel 4’de görülen “The Muriel Lake Incident” adlı çalışması örnek verilebilir. Dışardan bakıldığında minyatür bir sinema oturma düzeni ile karşı karşıya kalan izleyici videoyu bir kutuda izler. Küçük salonda bulunan ses sistemi ile hem filmin sesleri hem de sinema solunun da oturan hayali izleyicilerin fısıltıları kulaklık ile dinletilir.



**Görsel 4.** Janet Cardiff, *The Muriel Lake Incident*, 1999. Kaynak: <https://cardiffmiller.com/otherworks/the-muriel-lake-incident/> (Erişim tarihi: 04.05.2022)

Sinema teknolojisi ile video arasındaki farkı Deleuze okuması üzerinden yapacak olursak; Deleuze, saf algı ile sinemanın imajlarını, bu imajlar dünyasına yeniden yerleştirmesi arasında bir karşılaştırma yapar. Video teknolojisinin bizi dünyaya nasıl yerleştirdiğinden daha çok algı ve hafızayı yeniden ürettiğini söyler. Algıyı beyaz bir levha olarak görürsek ışık ile oluşan akışkan imajlar video ile akış- madde akışına erişir. Video bilincimizin erişemediği noktalara ulaşır. “Deleuze göre, “duyumlarımızdan başlayıp, ötesinde “saf algının (kaosun)”

bulunduğu son filtreye kadar, üst üste bindirilmiş bir filtreler ya da elekler sonsuzluğu vardır. Videonun işlettiği elektromanyetik elek, “saf algı” ya duyumlarımızın filtresinden daha yakın bir filtredir” (Lazzarato, 2016, s.77).

Mehmet Yılmaz’ ın (2005, s.333) sinema ve video karşılaştırmasına baktığımızda; ilk bakışta video görüntüleri sinema görüntülerinden çok da farklı sayılmayabilir. İzleyiciye sunulan şeyler, özellikle bir takım devinimli görüntülerdir. Bu açıdan süresi ne olursa olsun, birtakım devinimli görüntülerle bir şeyler anlatılır. Sinema salonundaki izleyici doğrudan görüntüyle baş başa kalırken, video görüntüsünü izleyen biri, görüntünün yanı sıra, genellikle monitör ya da onunla birlikte sergilenen malzemeleri, yani kısaca, yerleştirilen mekanizmayı da görür doğal olarak.

Videoyu ve sinemayı hep bir aktiviteler zincirlemesi olarak düşünürsek bu meselenin esasını göremeyiz. Sinema ilk başlarda iki şeyin peşine düştü: günlük hayatın imajları ve görsel hikayeler. İkincisi sonradan galip geldi ve Hollywood’un o muhteşem hayaller dünyasını tesis etti. Ama birincisi her zaman sisteme direndi ve yeniyi üretip durdu (Baker, 2011, s.22).

### **3. VİDEONUN İNŞASI**

Makale içindeki tüm tablo, şekil ve grafikler metnin uygun yerlerinde ardışık olarak numaralandırılmış bir şekilde sayfaya ortalı olarak gösterilmelidir. Her tablo, şekil veya grafiğe bir başlık verilmelidir. Başlık; tablo, şekil veya grafiğin üstünde, sayfaya ortalı, yalnızca kelimelerin baş harfleri büyük olacak şekilde ve 10 punto olarak yer almalıdır. Tablo, şekil ve grafik içindeki metin 8-10 punto aralığında olmalıdır. Tablo, şekil veya grafikler kolaylıkla okunacak biçimde olmalı ve yukarıda verilen sayfa yapısına (sayfa marjlarını aşmayacak şekilde) uygun olmalıdır.

Tarihsel olarak ilk kez 1963’te Wuppertal’de Nam June Paik ve Wolf Vostel’in Galeri Parnesse’daki sergilerinde kullanılan video sanatı, 1960’ların başında ticari televizyona karşı bir tepki olarak ortaya çıktı (Türkdoğan,2014, s.231). Video, görsel ve işitsel medyumların bir araya geldiği bir çeşit hareketli resimdir. Video ve görüntü üretme teknolojileriyle meydana

gelen bütün imajlar günümüz sanatının temel malzemelerinden biridir. Görme anlamına gelen “videre” sözcüğünden türemiş olan video, görülmeyeni görünür hale getirerek videonun kökeninde olan “görme” ile ilişkilendirilir. Ulus Baker (2011, s.25) video sanatçısının ‘görüyorum’unu şöyle ifade eder; kamerayla sokağa çıktığım zaman bana nasıl baktıklarının monitörü olabiliyorum. Video yansıtmaz bir ayna vazifesi görür. Görüntü üzerine yapılan tartışmalar temelde bir film dili olan sinema ve video ortamı üzerinden geliştirilmiştir. Üreticilerden günümüze tüm manifestoların temel çıkış noktası görüntü/film ilişkisi üzerine olmuştur. Baker’e göre “her yeni bir karşılaşmadır” (Bozkurt, 2017, s. 255). Bütün çaba videonun kelime anlamında olan ‘görüyorum’dur.

Video sanatının önemli isimlerinden bir olan Nam June Paik<sup>4</sup> videonun zaman olduğunu ifade eder. Video zaman ve mekânın bir bileşeninden oluşur. Ama asıl önemli olan bileşen zamandır. Elektronik bir imajda aslında mekân yoktur. Tamamıyla zaman üzerine kurulu imajlar vardır. Paik’e göre; “Video doğayı değil zamanı taklit eder. Video ışığın bir ortam üzerindeki izi olarak değil, ışığın bir sentezi- modülasyonu ve bir sıkışması-gevşemesi olarak anlaşılmalıdır” (Lazzarato, 2016, s.26).

20. yüzyıl ortalarına kadar uzanan video sanatı tarihinde, deney ve belge, gerçeklik ve kurgu arasında değişen çeşitli ifade yöntemleri ve biçimleri geliştirilmiştir. “Bugün video sanatçısı verili video sanatı yöntemlerini, medya dünyası ve onun popüler kültürünü kullanarak kendi stratejilerini oluşturabilir” (Graf, 2017, s.282). Video sanatçıları, günümüzde baskıcı görüntü yığınları arasından özgün mesaj iletilmenin zorluğunu aşabilecek sınırlara ulaşır.

---

<sup>4</sup> İlk video sanatçısıdır. Sanat yolculuğu, küresel ölçekte video ve televizyon üzerine etkiler yaratmıştır. Elektronik hareketli görüntü ve medya teknolojilerinin günlük hayatımızda giderek daha fazla yer aldığı bir zamanda medya temelli sanat için fikirlerini güçlü bir şekilde şekillendirmiştir. Paik’in çalışmalarının yirminci yüzyılın sonlarındaki medya kültürü üzerinde derin etkisi vardır ( <https://www.paikstudios.com> Erişim tarihi: 04.05.2022).



**Görsel 5.** Nam June Paik, *Magnet Tv*, Video Enstalasyon, 1965

Kaynak: <http://www.medienkunstnetz.de/works/magnet-tv/> Erişim tarihi: 05.05.2022

Paik' in bir diğer çalışması "Mirror Stage" (Görsel 6) radyo ve televizyonlardan oluşan bir video heykeldir. Sanatçı televizyon ve radyonun küresel bilinç elde etmek için kullanıldığını düşünür. Gündelik yaşamın parçası haline gelen bu aygıt, herkesin evine kolaylıkla girebilecek her türlü yayın manipülasyonuna açıktır. Sanatçı bu bağlamda kitle iletişim araçlarının sorgulanması gerektiğini düşünür. Neil Postman (2019, s.31) "medyumun zihinlerimizi düzenleyip dünya hakkında fikirler oluşturmamızda bilincimize yönlendirme yaptığını vurgular. Hakikate ilişkin fikirler bu yönlendirme ile inşa olur." Özellikle medya araçları kolaylıkla yönlendirebilen bir etkiye sahiptir. Paik "Mirror Stage" ile bütün bu yönlendirmeleri eleştirel bir tutum ile ortaya koyar.



**Görsel 6.** Nam June Paik, *Mirror Stage*, Televizyon- Radio Enstalasyonu, 1986. Kaynak: <https://magazine.artland.com/history-of-video-art-part-i/> Erişim tarihi: 05.05.2022

Televizyon, sözcükler yerine imajlar dünyası ile kendini sürekli tekrar eden anlık görüntüler sunan bir medya aracıdır. Televizyonun sunduğu medya dünyasındaki görsel yığınlara karşı video sanatçıları ve aktivistler eleştirel yayın yapma denemelerinde bulunur. Bazı kanallar televizyona sızan sanatçıların çalışmalarına yer verir. Valie Export ve Bill Viola bu denemeleri yapan sanatçılardır. Valie Export 1971 yılında "Facing a Family" (Görsel 7) isimli videoda akşam yemeği masasının etrafında dört kişinin yüzlerinin yakın çekimini gösterir. Bir çift ve iki çocuğun televizyon izledikleri hallerini gösteren sanatçı, bu obje karşısında neye benzediğimizi ve görüntü akışında kaybolan insanların oto portresini sunar. Jameson' a göre ekran karşısında duran birey (2008, s.125); "anlaşılmaz ve sonu gelmeyen feryatlar ve mırıldanmaların eşlik ettiği bir yüze dönüşür. Yüz herhangi bir ifadeden yoksundur ve sonunda bir tür ikon ya da yüzen, hareketsiz zaman ötesi maskeye dönüşür."



**Görsel 7.** Valie Export, *Facing a Family*, Video, 1971. Kaynak:  
<https://www.moma.org/collection/works/109929> (Erişim tarihi: 05.05.2022)

Bill Viola'nın "Reverse Television / Portraits of Viewers" (Görsel 8) isimli videosu da televizyon görüntüsünün sürekliliğini kesmek ve izleyene nasıl görüldüğünü göstermeyi amaçlayan bir çalışmadır. Sanatçı, televizyonun izlenme açısı ile kadrajı planlanan ve kamera önünde oturan kişilerin sessiz hallerini kamu kanallarında kısa kısa gösterir. Televizyon seyircisinin nasıl görüldüğünü yine seyirciye aktararak sunan sessiz ama öfkeli bir eleştiridir. Kitleleri denetleyen medya dünyasına eleştirel yaklaşan sanatçı, imajlar dünyasının bütün tanımlarını değiştiren bir yapı ile üretim sunar. Gerek obje olarak televizyonun kullanılması gerekse televizyon akışına eklenen sanatçı bilinenin tam aksi yapılar oluşturur.



**Görsel 8.** Bill Viola, *Reverse Television/Portraits of Viewers*, 1983- 84. Kaynak: <https://zkm.de/en/artwork/reverse-television-portraits-of-viewers> (Erişim tarihi: 05.05.2022)

### 3.1. İnteraktif Videolar- Zaman- Uzay ve Ben

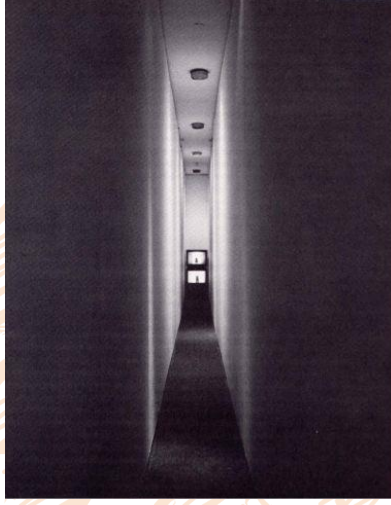
Bedenin boşluktaki yerini sorgulayan sanatçılardan Dan Graham ve Bruce Nauman 'ben' ve 'öteki'nin uzaydaki yerini kayıt altına alan interaktif videolar dener. Mekân, izleyicinin dahil olduğu, ortam odaklı ve algının dönüştüğü bir yapı üzerine kurgulanır. Seyirci ve sanat eseri arasındaki sınırlar muğlaklaşır. Sanatçı, çalışmasına izleyicinin mutlak dahil olması ile anlamı yeniden üretir.



**Görsel 9.** Dan Graham, *Present Continuous Past*, 1974. Kaynak: [https://www.lissongallery.com/artists/dan-graham/artworks/present-continuous-past-s?image\\_id=4178](https://www.lissongallery.com/artists/dan-graham/artworks/present-continuous-past-s?image_id=4178). Erişim Tarihi: 05.05.2022



Kavramsal sanata öncülük eden Dan Graham 1974’te “Present Continuous Past” (Görsel 9) isimli bir video enstalasyon yapar. Bir oda içinde karşılıklı duran aynalar ve video monitörlerden oluşan bu enstalasyonda aynaların konumu ve kameraların arasındaki mesafe ölçülerek yerleştirilir. Aynalara yansıyan izleyicinin görüntüsü eş zamanlı monitörlerde de gösterilir. Aynalar ve monitör algısal bir yanılsama deneyimi ile şimdiki zamanın geçmişini gösterir.



**Görsel 10.** Bruce Nauman, *Live Tape Video Coridor*, 1970.

Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/3153>. Erişim tarihi: 05.05.2022

Bruce Nauman’ da 1970’de “Live Tape Video Coridor” (Görsel 10) isimli daracık, ince koridor ile izleyicinin mekân algısına müdahale eden ortam odaklı interaktif bir video koridoru üretir. Bu koridorun uzunluğu 10 metre, eni ise 1 metredir. Koridor’un girişine bir video kamera diğer uçta ise iki monitör bulunur. Üstteki monitör boş koridor, alttaki ise arkadan kendini gören koridordaki kişinin/kişilerin görüntüsüdür. Boşluk ve yabancılaşma duygusunu bir arada mekân deneyimi ile seyirciye sunan sanatçı, böylece uzay zamanda var olma ve bedeninin varlık ile yokluğunu sorgular. Kavramsal sanat ve minimalist sanatın etkisi altında üretilen, ortam odaklı bu çalışmalar kapalı devre görüntüleme sistemi ile kayıt altına alınan görüntülerin anlık durumlarını arşivler. Nauman bu çalışma ile uzam ve zamanı parçalar. Yeni bir zamansallık ortaya çıkarır. Böylece Derrida’nın yapıyı yeniden inşa etme kuramı ile örtüşür.

### **3.1. Video Performans- Performans Video**

1970’lerde kamera, sanatçı stüdyolarında ve kamusal alanda kayıt tutar. Bu yıllarda kameralar performans kayıtlarını arşivleme görevi üstlenen bir sorumluluğa sahipti. Böylece sanatçının bedenini ifade aracı olarak kullanması, kayıt altına alması sanatsal yaratım sınırlarını çoğaltır.



**Görsel 11.** Vito Acconci, *Turn On*, 1974.

Kaynak: <https://www.eai.org/titles/turn-on> . Erişim tarihi: 05.05.2022

Kendi bedenini çalışmalarında sıklıkla kullanan Vito Acconci, varlık ve yokluk, nesne ve özne arasında güçlü diyaloglar kurar. Sanatçı sabit bir kamera karşısında kendi bedenini hareket ettirir. Kameranın hareket edebilme özelliğini kullanmak yerine mekânın ve kameranın gözetleyen açısıyla kendi sınırlarını belirler. Bu performans ile kamera gözetlemez. Gözetleyen ve kadraja girme özgürlüğüne sahip olan sanatçıdır. Vito Acconci “Turn On” (Görsel 11) videosunda kameraya fazlaca yaklaşır. Hafifçe başlayan şarkı söyleme performansı gittikçe gerginliğe dönüşür. Daha şiddetli sesler ile agresifleşir. Sanatçı kamera (izleyici) ile yüzleşir. “Sanatçı için kameranın olanağı, ekranın biçimi, yüklediği güçlü içerik ile birlikte en önemli etken olur. Çünkü göz ile temas eden ilk nesne kamera ve ekrandır. Kamera sanatçının, ekran ise izleyicinin ilk göz temasının sağladığı araçlardır. Kamera ekranın sanat nesnesi olma özelliğini pekiştiren ikincil araç olmasına karşın, sanatsal görüntü üretiminde son derece etkindir” (Bozkurt, 2017, s. 254).



**Görsel 12.**Valie Export, *Space Seeing/ Space Hearing*, 1973. Kaynak:

<https://www.moma.org/collection/works/109926>. Erişim tarihi: 05.05.2022

Mekân algısı üzerine yoğunlaşan Valie Export, “Space Seeing/ Space Hearing” video performansı, bedenün kültürel bir ortama uyum sağlamasını anlatır. Ses ve görüntü kolajlarının bir araya gelmesi ile beden hareketlerinin temel gösterimini amaçlar. Sanatçı boş, beyaz odada sabit bir noktada bekler. Dört monitörde, sanatçının fotoğraflarını çeken dört kamera bulunur. Bu monitörler sanatçının altı farklı açıdan görüntüsünü gösterir. Her bir görüntü farklı ölçeklerde kayıt altına alınıp bir araya getirilir. Ayrıca video elektronik bir ses ile başlar. Ses ve görüntü, senkronize olarak bölme ekranlı bir cihazla donatılmış beşinci bir monitörde gösterilir. Videodaki ses kombinasyonlarıyla bir araya getirilen görüntüler, sanatçının sağa sola, ileri geri hareket ettiğine dair izlenim sunar. Export’un bu çalışması Acconci’nin çalışmasının aksine sabit duran sanatçının videonun gösterim olanakları ile hareketlendiği bir performans kayıdır. Kamera açılarındaki farklılık ile oluşan kolaj görüntüler müzik senkronizasyonu ile yeni bir görsel kompozisyon yaratır. Export (Görsel 12), parçalı yapısı ve bağlamı ile anlatımı bağımsızlaşan, sorgulayan bir beden formu inşa eder. Böylece sanatçı video ve fotoğrafın teknik üretim tanımını genişletir.

#### 4. SONUÇ

Postmodern paradigmlar, günümüz sanatında kırılma yaşanmasını sağlayan pek çok medyumun yeniden düşünülmesine alan açar. Sanata ilişkin mevcut bütün kuralların üretim sürecindeki dönüşümleri yapıyı bozarak yeniden üretir. Post yapısalcı Jacques Derrida, nesnel araştırma biçimlerini sorgular ve kültür kuramcılarının hakikate ulaşma çabasından ziyade yorumlayıcı ve eleştirel bir modele ulaşmanın daha önemli olduğunu ifade eder. Bu yaklaşım ile modernizmin bütün

dinamiklerini yeni bir düşünce biçimi ile yapı sökümüne uğrar. Yapı söküm, kuralsız ve yalın üretimi mümkün kılan ve sanatçıların fikir zeminini büyüten bir yapı oluşturur.

20. yüzyıl geleneksel estetik değerlerin dönüştüğü ve sanatsal kırılmaların yaşandığı bir dönemdir. Endüstriyel bir ürünün sanat nesnesi olarak sunulması bağlamı doğrultusunda yeni düşünme ve üretme olanakları sunar. Böylece sanatsal yaratım sınırları kendi görsel gerçekliği ile temsil sınırlarını genişletir. Sanatçılar, temsilin araçlarından biri olan video ile hareketli imajları deneysel veya öyküsel anlatım ile yeniden inşa eder. Kültürel, toplumsal ve sosyolojik gerçeklikler ile öyküyü yeniden üreten videolar belgeleme- arşivleme aracı olur.

Fotoğraf ile başlayan görüntü üretme yolculuğu ardından sinema ve video ile yaratım pratiklerini etkiler. Fotoğraf, sinema ve video arasındaki ortaklık imajın pozlanmasıdır. Video bize onunla nasıl oynayacağımızı ve onun araçlarını teknik olarak öğrendiğimizde yaratıcı alanlara nasıl aktaracağımızı anlatır. Böylece video teknoloji ve özgünlüğün yaratıcı bir mecra da ortaya çıkmasına aracı olur. Bu araştırma fotoğraf, sinema ve videonun birbiri içerisine eklenerek disiplinler arası bir yapı inşa ettiğini açıklar.

## KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Baker, U. (2011). Beyin Ekran. (Der. Ege Berensel). İstanbul: Birikim Yayınları
- Bozkurt, M (2017). Film Dili Olarak Medya Sanatı. Çakar Bikiç, N. Özgür,F (Editörler) Belgesel Kısa Film Video Sanatı içinde (s.254-255). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Derrida, J. (1994). Göstergibilim ve Gramatoloji. (çev. T. Akşin) İstanbul: AfaYayıncılık
- Graf, M (2017). Video Kitle Katilidir. Çakar Bikiç, N. Özgür,F (Editörler) Belgesel Kısa Film Video Sanatı içinde (s.286) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Jameson, F. (2008). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizm'in Kültürel Mantığı. (çev.N. Pülümür, A. Gölcü) Ankara: Nirengi Kitap
- Kılıç, L. (1995). Video Sanatı- Eleştirel Bir Bakış. Ankara: Hil Yayıncılık
- Lazzarato, M. (2016). Video Felsefe. (çev. Ş.Ç. Solmaz). İstanbul: Otonom Yayıncılık
- Postman, N. (2019). Televizyon: Öldüren Eğlence. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine*, (Çev. Osman Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Yücel, D. (2012). Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze. İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Türkdoğan, T. (2014). Sanat Kültür Politika. Ankara: Nobel Yayın

## İnternet Kaynakları:

**http 1.** [https://tr.wikipedia.org/wiki/Camera\\_obscura](https://tr.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura) .Erişim tarihi: 29 Nisan2022

**http 2.** <https://www.paikstudios.com> Erişim tarihi: 04.05.2022

Makale Türü: Araştırma  
Gönderim Tarihi: 22 Nisan 2022  
Yayınlanma Tarihi: 20 Haziran 2022

**OLAFUR ELIASSON'UN SANATINDA BİR ORTAKLIK ALANI OLARAK  
DOĞANIN YENİDEN ÜRETİMİ\***  
**THE REPRODUCTION OF NATURE AS A PARTNERSHIP IN OLAFUR  
ELIASSON'S ART**

Hazal AKSOY<sup>1</sup>- 0000-0003-4320-0486

**ÖZET**

*Geçtiğimiz on yıl içinde iklim krizinin derinleşmesi sanat alanında da ekoloji ve iklim odaklı üretimlerin artmasına sebep olmuştur. İklim krizi ve ekolojik kıyamete dair farkındalık geliştirmeye ve çözüm üretmeye odaklanan çalışmalar hiçbir zaman ana akım arasında yer bulamamıştır. Ekolojik sanat başlığı altında üretim yapan geniş sanatçı topluluğu içinden Olafur Eliasson'un seçilmesinin sebebi sanatçının erken dönem çalışmalarından başlayarak insanı, doğa ile ortaklığına çeken güncel üretimlerinin diğer ekolojik sanat örneklerinden farklı olarak çok geniş kitlelere ulaşabilmesi olmuştur. Sanatçı krizin başlangıç noktası olan insan ve doğa ikiliğini hedefine alırken, sanatı, doğa ve insan arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak için kullanması sebebi ile krize dair yapısal bir değişimi örgütleyen bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu çalışmada Olafur Eliasson'un erken dönem çalışmalarından başlayarak konuyla bağlantılı yedi çalışması kronolojik olarak incelenmiştir. Yöntem olarak literatür taraması yapılmış, sanatçı hakkında yayımlanan kaynaklar taranmış, sanatçının röportajları incelenmiş ve eserlerinin sergilendiği sergi ve müze dokümanları araştırılmıştır. Bu makale ile çağdaş sanatta özgün bir yaratan sanatçının üretimlerinin Türkçe bir kaynakta toplanarak alana katkı sunması ve iklim krizi konusunda sanatın işlevine dair bir farkındalık yaratılması amaçlanmıştır.*

<sup>1</sup> Öğretim Görevlisi, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, hazalaksoy84@gmail.com

**Anahtar Kelimeler:** *Doğa, İnsan, Ortak Yaşam, Deneyim, Sanat*

## **ABSTRACT**

*The deepening of the climate crisis in the past decade has led to an increase in ecology and climate-oriented productions in the field of art. Studies focused on raising awareness and finding solutions to the climate crisis and ecological apocalypse have never been among the mainstream. The reason why Olafur Eliasson was chosen from among the large pool of artists who produce under the title of ecological art is that, starting from the artist's early works, his contemporary productions, which attract people to their partnership with nature, are different from other ecological art examples, and reach very large masses. While targeting the duality of human and nature, which is the starting point of the crisis, the artist has developed an approach that organizes a structural change regarding the crisis, as he uses art to eliminate the distinction between nature and human. In this study, starting from the early works of Olafur Eliasson, seven of his works related to the subject were examined chronologically. As a method, literature review was conducted, the sources published about the artist were scanned, the artist's interviews were examined, and the exhibition and museum documents in which his works were exhibited were searched. In this article, it is aimed to contribute to the field by collecting the works of the artist, who broke new ground in contemporary art, in a Turkish source, and to create an awareness about the function of art in the climate crisis.*

**Keywords:** *Nature, Human, Common Life, Experience, Art.*

## 1. GİRİŞ

Modern felsefenin başlangıcından bu yana doğa ile insan arasına kalın çizgiler çekilmiştir. Doğa her daim aşılması, hükmedilmesi yahut bastırılması gereken bir öteki olarak konumlanmış, bu epistemoloji doğa-insan, doğa-kültür, doğa (beden)-zihin gibi ayırım kategorileri üzerinden ilerlemiştir. Yüzyıllar boyu bir öteki olarak konumlanan doğa günümüzde ise insan eliyle yaratılan tahribat karşısında korunması gereken bir alan olarak algılanmaya başlanmıştır. Bu noktada “bir yanda doğayı insanın çevresi olarak belirleyen kullanışlı düzenlemeleri ileri süren görüşler” (Kalaycı, 2019, s.36) yer alırken bir yanda ise doğayı ve insanı birbirinden ayırmadan bir bütün olarak ele alan ve yaşamın ortaklığına odaklanan ekolojik yaklaşımlar ortaya çıkmıştır.

Doğa araştırmacısı Ernst Haeckel evrim kuramının ilk savunucularındandır. 1866 yılında yayımlanan *Generelle Morphologie der Organismen* (Organizmaların Genel Morfolojisi) kitabında ilk kez ekoloji kavramını kullanmasından bu yana içinde insanın da mevcut olduğu bir sisteme işaret etmiştir. Bu mevcudiyetin karşılıklı etkileşimlere bağlı olduğu fikrinin yerleşmesinde etkili olmuştur. Böylelikle insanı doğadan ayrı bir varlık olarak algılayan önceki yaklaşım sorgulanır hâle gelmiştir. Ekoloji kelimesinin kökeninde “ev” veya “yaşam alanı” vardır. Bugün iklim krizinin içinde olan gezegenimizin yani evimizin kurtarılması için geliştirilen hukukî, siyasî ve ekonomik düzenlemelerin hepsinin çatısını ekolojinin oluşturması gerekliliği açıktır.

Ekosistemin içinde yarattığı tahribatla diğer tüm canlılardan ayrılan insanın, özellikle şehirleşme/ kültürleşme nedeniyle yabancılaştığı doğanın idrakine varması ise giderek zorlaşmaktadır. Kendi iç dinamikleri ile doğal bir habitat gibi algılanmaya başlayan kent mekânı insanın deneyimini atomize hâlde tutmaya devam ederken bu krizle mücadele etme yolunda sanatın bir rolü olabilir mi sorusu ise giderek itibar kazanan bir tartışmaya dönüşmektedir. Son yılların en çok konuşulan sanatçılarından biri olan Olafur Eliasson ise bu tartışmalarda dikkate değer bir yer ediniyor görünmektedir.



Olafur Eliasson, Danimarka-İzlanda kökenli bir sanatçı, mimar ve tasarımcı. Sanatçının hemen her yapıtı sanat çevreleri ve medya tarafından büyük bir ilgiyle karşılanıyor. Eliasson'un sanatının merkezini ise doğa ve izleyici oluşturuyor. Aynalar, ışık, renk, sis gibi unsurlar ise sanatçının imzasına dönüşmüş görünüyor. Eliasson'un doğal fenomenleri galeri ve kent mekânında yeniden üreten enstalasyonları doğa/kültür, doğa/kent, toplumsal/bireysel ilişkilerini her defasında yeniden kurmayı ve bu ilişkileri açık uçlu deneyimlere dönüştürmeyi hedefliyor. Sanatçının özellikle 2000 yılı sonrası üretimleri, ölçeği ile 60'lar boyunca mekâna özgüllüğü kullanan minimalist sanatçıları ve op-art sanatçıları yankılıyor görünse de felsefi olarak ayrıksılığını doğayla kurduğu ilişki belirliyor.

Erken dönem çalışmalarından itibaren izleyiciye açık uçlu deneyim alanları tasarlayan sanatçı, 2000'li yılların başlarından itibaren iklim krizine ve politikaya ilgisinin arttığını ifade ediyor. Sanatını doğal fenomenleri izleyici ile buluşturmak için kullanan sanatçı, didaktik olmayan deneyim alanları yaratmayı hedeflediği çalışmalarında, doğayı insan ortaklığının yegâne olasılığı olarak merkeze alıyor. Eliasson'un çocukluğunu geçirdiği İzlanda'nın doğası, kişisel deneyiminden ve biyografik boyutundan uzanarak izleyiciyi yakalıyor.

## **2. OLAFUR ELIASSON'UN SANATINDA DOĞANIN YENİDEN ÜRETİMİ**

Olafur Eliasson 1994 yılında Kopenhag'da aldığı sanat eğitimini tamamlayıp Berlin'e geldiğinde aldığı teorik eğitimi terk etme kararı vererek kendi sanatsal ifadesini bulmaya yönelir. Bunu gerçekleştirmek için çocukluğunun geçtiği doğaya döner. Düzenli olarak İzlanda'da yaptığı tırmanış ve yürüyüş turları sanatçının üretim motifini oluşturmasını sağlar. Eliasson (2000) Der Spiegel dergisine verdiği bir röportajda o dönem için şunları söyler: “Her taşı, her kokuyu, her su parçasını, her tür ışık ve yerdeki her deliği fark ettim ama her gün farklı olduğunu gördüm” (Eliasson, 2000). Bu karşılaşmalar Eliasson'un günümüze kadar uzanan ve sanatının yapı taşı olan “insan ve doğa ilişkisi”nin kurulmasını da sağlamış olur.

### **2.1. Beauty/Güzellik**

Sanatçı ilk dönem işlerinden biri olan, Londra'daki Tate Modern'de gerçekleştirdiği, 1993 tarihli Beauty/Güzellik adlı çalışmasında gelecek yıllar boyunca giderek hacimlenecek olan sanatsal dilinin ipuçlarını verir. Beauty/Güzellik karanlık bir oda içerisine giren izleyicinin karşılaşmayı asla beklemeyeceği bir yerde bir gökkuşağı ile karşılaşması üzerine kuruludur. (Görsel 1.) Olafur Eliasson'un resmi web arşivinde Beauty/Güzellik şöyle aktarılır “Bu erken çalışmada, bir spot ışığı ince bir sis perdesinden eğik bir şekilde parlıyor. Su ve ışık etkileşiminin yarattığı görsel efektlerin deneyimi, ziyaretçilerin oda içindeki konumlarına göre değiştiğinden, sanat eseri sadece göz ve nesnelerin bir araya gelmesiyle var oluyor ve her bir izleyici için birbirinden farklı görünüyor” (olafureliasson.net.).

Gökkuşağı bir damla su içinde bir spektrumda ışığın kırılmasıyla oluşur. Eğer birden fazla su damlası var ise farklı renkler ortaya çıkar, tam da bu nedenle bu basit düzenekle oluşturulan gökkuşağı her izleyici için başka bir renk skalası sunar hatta izleyicinin bakış açısını galeri içinde değiştirmesi ile sürekli değişir. Eliasson; Rönesans'tan beri kullanılan merkezî perspektifin dahi izleyicinin bakış açısına göre değiştiğini söyler ve bu sebeple izleyiciyi kendi bakış açısına güvenmesi konusunda yüreklendirir. Uzun uzun yazılmış müze metinlerine ihtiyaç yoktur; gökkuşağı oradadır.

Sanatçının bu ilizyonu nasıl yarattığını gizlemek gibi bir kaygısı yoktur. Tate'in küratörü Mark Godfrey çevrimiçi bir sanat platformu olan WePresent'ten Maisie Skidmore'a verdiği röportajda bu eserle ilgili olarak her şeyin izleyici için şeffaf olduğunu ifade eder. İzleyici orada yaratılan gökkuşağının nasıl oluşturulduğunu görür. “Tüm açılardan değil ama bazı açılardan, burada bir gökkuşağı vardır” (Skidmore, tarihsiz).

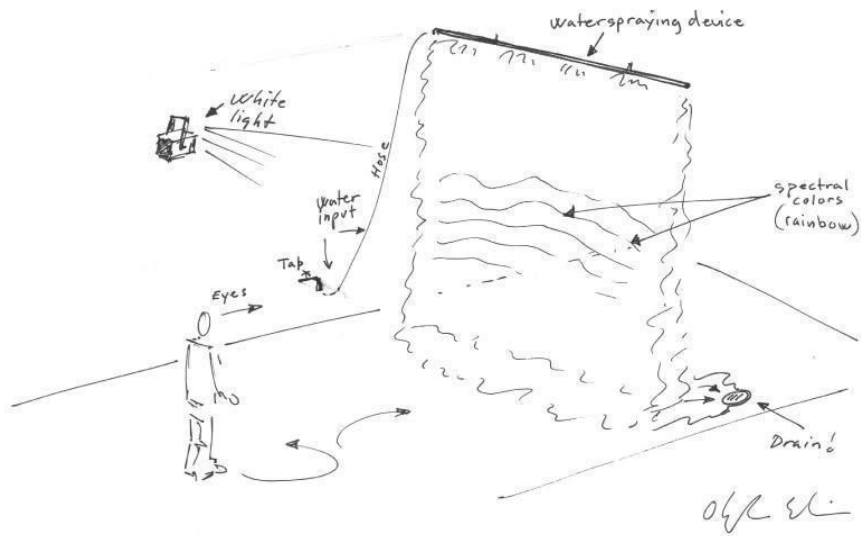
Sanatçı doğal bir fenomen olan ve nasıl oluştuğunu bildiğimiz gökkuşağını bir galerinin içinde yeniden üretirken, daha sonraki işlerinde kullanacağı dilin ve üzerinde durduğu temel kavramların da minik bir eskizini sunar. (Görsel 2) Olafur Eliasson'un gelecek üretimlerinde de izleyici deneyiminin biricikliği ve bu deneyimin yaşanmasını sağlayacak ortaklık alanı olarak doğa temel bir motif olarak kalacaktır.



Görsel 1. Olafur Eliasson, *Beauty/ Güzellik*, 1993

(<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101824/beauty>)

Beauty freshwater system



## 2.2. Moss Wall/Yosun Duvarı

Moss Wall/Yosun Duvarı sanatçının 1994 yılında yine Tate Modern’de gerçekleştirdiği ve yine erken dönem büyük ölçekli enstalasyon çalışmalarından biridir. (Görsel 3.) Sanatçı bu kez galerinin bir tenis kortu büyüklüğündeki duvarını çoklukla dağlık bölgelerde bulunan bir çeşit yosun ile kaplar. Kirli sarı tonlarda, uzaktan bakıldığında halı gibi yumuşak bir doku hissi veren duvar, suyla veya nem ile temas ettiğinde ise soluk bir yeşil tona döner. Natural Geographic dergisi yazarı Ingram (2019) çalışmayı şöyle betimler “Kirli sarı bir renk ve uzaktan bakıldığında bozulan bir karnabaharın görsel dokusunu veriyor. Ama yaklaştığınızda, bozkır ve dağın o topraksı kokusunu alıyorsunuz ve çok yukarıdan görülen, genişleyen bir orman gibi narin ve karmaşık milyonlarca minik daldan oluştuğunu görüyorsunuz. Dokunmak istiyorsunuz. Ve sonra buna izin veren bir işaret görüyorsunuz” (Ingram, 2019).

Ren Geyiği likeni olarak da bilinen bu yosun türü kuzeyden, sanatçının kendi topraklarından taşıdığı sert yapılı bir canlı organizmadır. Sanatçı; yaşayan bir organizmayı, uzaklardan izleyicisine taşır ve üstelik bu kez farklı duyulara da seslenmektedir. Yalnızca görsel bir deneyim değildir izleyicinin yaşadığı; bir canlı türünün kokusunu da içine çeker ve hatta dokunmaya yöreklendirilir. İnsan bedeni ve doğa arasındaki ayrışmanın, doğaya dair başka karşılaşmalarla aşılabileceğini savunan ekofeminist yazar Stacy Alaimo (2019) bedeni “pasif plastik madde” olarak gören genel geçer kuramları reddettiği güncel feminist teorilerinde, şeylerin maddesel esasını vurgulayarak yalnızca bir arka plan olarak orada duran ve bizimle aynı maddeden oluşan şeylere daha yakından bakmayı önerir. Böylelikle bizi madde, beden ve ‘insan bedeninin ve insan dışı doğaların maddeselliğine çeker (aktaran Kırkalı, 2019, s.276-277). Eliasson bu eserinde insan dışını (non-human) izleyicinin bağ kurabileceği bir alana taşır. Kültür/Doğa karşıtlığını bir süreliğine askıya alır.



Görsel 3. Olafur Eliasson, *Moss Wall/Yosun Duvarı* 1994

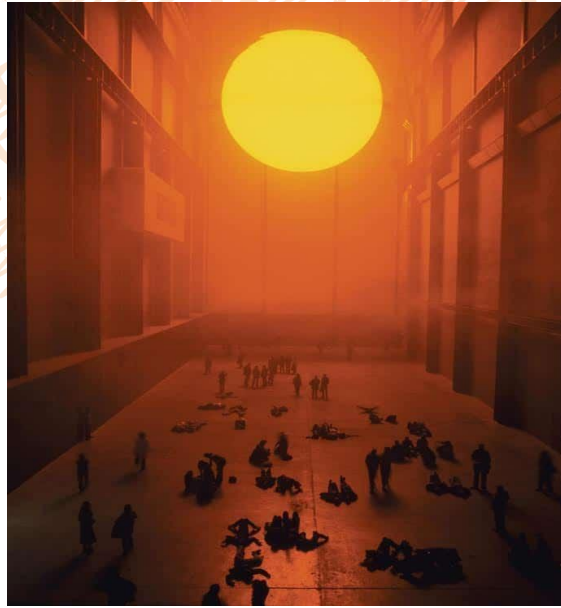
<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101810/moss-wall#slideshow>

### 2.3. The Weather Project/Hava Durumu Projesi

Sanatçının 2003 yılında Tate Modern'in Türbin Salonu'nda gerçekleştirdiği The Weather Project/Hava Durumu Projesi isimli enstalasyonunun çağdaş sanatta bir çığır açtığı eleştirmenlerce takdir edilmiştir. (Görsel 4.) Çağdaş sanat tarihinde bir ikona dönüşen çalışması o güne kadar yapılmış en büyük iç mekân enstalasyonu olmanın yanı sıra iki milyon izleyici tarafından görülerek de bir rekora imza atmıştır.

The Weather Project/Hava Durumu Projesi ayaküstü sohbetlerin bir motifi olan hava durumundan esinlenir. Kültürel olarak İngilizlerin karakteristiği olarak kabul edilen günlük hava durumu sohbetleri Londra'da yapılacak bir sergi için anlamlı görünmektedir. Tate Modern'in resmi web sayfasında enstalasyon şöyle tasvir edilir:

“Bu yerleştirmede, güneş ve gökyüzünün temsilleri Türbin Salonuna boydan boya hâkimdir. İnce bir sis dışarıdaki ortamdan süzölüyormuş gibi boşluğa nüfuz eder. Gün boyunca, sis boşlukta dağılmadan önce soluk, bulut benzeri oluşumlar hâlinde birikir. Sis nereye kaybolacağını görmek için baktığımızda, Türbin Salonunun tavanının kaybolduğu, yerini aşağıdaki boşluğun bir yansımaya bıraktığı görünür. Salonun uzak ucunda yüzlerce tek frekanslı lambadan oluşan dev bir yarım daire form vardır. Üzerindeki aynada tekrarlanan yay, gerçek alanı yansıma ile bağlayan göz kamaştırıcı bir parlaklık küresi oluşturur. Genellikle sokak aydınlatmasında kullanılan tek frekanslı lambalar, sarı ve siyah dışındaki renklerin görülemeyeceği kadar dar bir frekansta ışık yayar ve böylece güneşin etrafındaki görüş alanını geniş bir çift tonlu manzaraya dönüştürür” (tate.org.uk.).



Görsel 4. Olafur Eliasson, *The Weather Project/Hava Durumu Projesi*, 2012

(<https://www.diken.com.tr/the-weather-project-olafur-eliasson/>)

The Weather Project/Hava Durumu Projesi, iklim krizinin etkilerinin apaçık ortaya çıkmaya başladığı 2000'lerin başına tarihlenmesi sebebiyle de çok farklı şekillerde yorumlanır. İzleyicilerin bazıları kavurucu bir çoraklık görürken, bazıları şişme botlarını getirerek güneşli bir gün batımında denize açıldığını hayal eder. Tate Modern'in Türbin Salonu, sergi boyunca yoga dersleri, şiir toplantıları ve hatta dönemin Amerikan başkanı George W. Bush'un İngiltere'ye gelmesi üzerine Bush karşıtı çevreci protestolara bile ev sahipliği yapar. İngiliz BBC televizyonunun hava durumu sunucusu bir hafta boyunca hava durumunu müzeden, çalışmanın önünden verir ve bir hafta boyunca milyonlarca insan televizyondan enstalasyonu izler. Olafur Eliasson 2018'de Amerikan The Guardian gazetesinden Tim Jonze'ye verdiği röportajda çalışmayı gerçekleştirdiğinde insanların sadece görerek deneyimleyecekleri bir şey hayal ettiğini oysaki izleyicilerin, mekânı beden ve zihinleri ile deneyimlediklerini gördüğünde şaşırıldığını belirtir (Jonze, 2018). Hemen her gün karşılaştığımız, çoklukla varlığını unuttuğumuz Güneş'in bir iç mekânda yeniden üretimini sağlayan Eliasson'un amacı izleyiciye bir illüzyon yaratmanın ötesinde, izleyicinin unuttuğu büyük sisteme yakından bakma olanağı tanımaktır. Bu ısıtmayan güneş ve bitiveren gökyüzü aracılığı ile insan yapımı olan temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi bulanıklaştırır.

#### 2.4 Waterfall New York/New York Şelaleleri

*Waterfall New York*/New York Şelaleleri 2008 yılında Kamusal Sanat Fonu (Public Art Foundation) tarafından desteklenen ve temmuz ortasından ekim ortasına kadar şehrin dört noktasında gerçekleştirilecek bir anıt **projesiydi**. (Görsel 5.) New York sahilinde oluşturulacak olan dört şelalenin biri Brooklyn Köprüsü'nün Brooklyn demirleme alanında, biri Brooklyn Heights Promenade yakınındaki Brooklyn Rıhtımında, biri Aşağı Manhattan'da, Manhattan Köprüsü'nün kuzeyinde 35 numaralı rıhtımda ve bir tanesi de Governors Adası'nın kuzey kıyısında konumlandırılır. 400 yıldır Amerika'ya açılan bir kapı olan tarihî New York Limanı'nda yer alan şelaleler şehrin endüstriyel ve ticari manzarasının yanında New York'un doğal çevresini de sergilemeyi hedefler. Eliasson (2008), bu projesi için Kamusal Sanat Fonu'nun resmi sayfasında şunları söyler: “Şelaleler, New York şehrinin kalbini oluşturan yoğun sosyal, çevresel ve politik dokunun merkezinde ortaya çıkıyor. Şelaleler, insanlara bu muhteşem çevreyle ilişkilerini yeniden gözden geçirme imkânı verecek ve umarım bireysel deneyimleri uyandıracak ve ayrıca bir kolektivite duygusunu geliştireceklerdir” (Public Art Fund. 2008). Yine Kamusal Sanat Fonu'nun resmî web sayfasında çalışmanın detayları şu şekilde aktarılır: Şelaleler, her yapımın altında nehirde asılı duran alım havuzları aracılığıyla suyu filtreleyerek çevreye duyarlı olacak ve balıkları, su yaşamını koruyacak şekilde tasarlanmıştır. Şelaleler aynı

zamanda “yeşil enerji” (yenilenebilir kaynaklardan üretilen elektrik) ile çalışacak ve LED ışıklarla aydınlatılacaktır (Public Art Fund. 2008).



Görsel 5. Olafur Eliasson, *The New York City Waterfalls/ New York Şelaleleri*, 2008

<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100345/the-new-york-city-waterfalls#slideshow>

Olafur Eliasson’un New York Şelaleleri ile odaklandığı ikinci nokta ise suyun akışı üzerinedir. Suyun akışkanlığının ve hızının zamanın akışını anımsattığını söyleyen sanatçı, hem nehrin boyutunu hem köprünün yüksekliğini kavramamıza yardım eder. Böylelikle şelale, izleyiciye evrendeki yerini kavramak için kerteriz noktası verir. Yapay olarak üretilen bu şelaleler büyük kamusal anıtlar olarak kısa süreliğine yer aldıkları şehir hayatında bir illüzyon yaratarak izleyiciye doğal fenomenin bir parçasına tanıklık etme fırsatı verir. Şelale sanatçının 2016 yılında Versay Sarayı’nın devasa havuzu başta olmak üzere farklı şehirlerde tekrar gerçekleştirdiği bir çalışmadır.

## 2.5 Riverbed/Nehir Yatağı



Eliasson 2014 yılında Danimarka'da Louisiana Müzesi'nde gerçekleştirdiği *Riverbed/ Nehir Yatağı* adlı enstalasyon çalışmasında bu kez de bir nehir yatağını galeri mekânına taşır. (Görsel 6.) Louisiana Müzesi için özel olarak yaratılan Nehir Yatağı'nda sanatçı binanın tüm güney kanadını kayalık bir manzara ve galerilerden aşağı akan bir dere ile doldurur. Enstalasyon su, İzlanda'da yer alan volkanik taşlar (mavi bazalt, bazalt, lav) çakıl, kum, ahşap, çelik gibi materyallerin dışında bir soğutma ünitesi ve pompalardan oluşur. Neredeyse monokrom olan bu manzara Eliasson'un (2014) müzenin YouTube kanalında verdiği röportajda ifade ettiği gibi "içinde hareket eden suyu saymazsak ölü bir manzaradır" (Eliasson, 2014)

Bir müze için mekâna özgü olarak tasarlanan Nehir Yatağı, mekânın kendisine verdiği imkânlara, mekânın kendisini bir sanat eserine dönüştürerek karşılık verir. İzleyici ise bir sergi görmeyi ötesinde doğal bir fenomenin içinde sıra dışı bir deneyime dâhil olur. Bir sanat eseri ile karşılaşma ön kabulü ile müzeye giden izleyici, kendini kent hayatı içinde karşılaşamayacağı bir alanda hareket ediyor, yürüyor bulurken, kendi normalinin göreceli olarak dışına çıkar. Kent hayatında ve bir müzenin içinde alıştığı yürüme düzeninin dışında, taşların üzerinde nispeten güçlkle yürür. Mekânı ve manzarayı kendi seçtiği biçimde deneyimler. Bu esnada ise yıllardır kanvas yüzeyinde görmeye alıştığı manzaranın bir parçası olur. Pasif bir gözlemciden katılımcıya ve hatta sanat eserinin bir parçasına dönüşür.



Bu manzara kuşkusuz ki doğal değildir ama doğanın da bir parçasıdır. İçinde yaşadığımız dünyanın hiç görmediğimiz bir köşesinden bir dilimini, tadımlık olarak izleyiciye sunmuştur. Tıpkı Hava Durumu Projesinde olduğu gibi sonsuz değildir. Yapay aydınlatmalarla aydınlatılmış duvarları olan, rüzgârın ve kuş seslerinin, hatta havanın serinliğinin bile olmadığı bir alandır ama izleyicinin daha önce görmediği bir manzara için görece büyük bir deneyimdir. Sanatçı çalışmasıyla ilgili Louisiana Müzesinin Youtube kanalına verdiği röportajda gerçekliğin tanımını sorgular; bu manzara gerçek değildir evet ama şehir hayatında kültürleşme süresince gerçek dediğimiz şeylere gerçek sıfatını kim kazandırmıştır? Doğal ile yapayın sınırları nerededir ve kim tarafından belirlenir? İzleyici bir kültür kurumu olan müzenin içinde doğanın bir kesiti ile karşılaştığında yaşadığı deneyim doğada yaşayacağı bir deneyimin en azından bir kısmını sunmaz mı?<sup>2</sup>

## 2.6 Ice Watch/Buz Nöbeti

Olafur Eliasson'un doğayla olan bağı izleyici ile bağının da merkez noktasıdır ancak doğa ile bağı çocukluğundan itibaren kurulan sanatçının iklim krizi ile ilgili ilk çalışması 2014'te Kopenhag'da başlayan ve başta Paris ve Londra olmak üzere pek çok yerde tekrar edilen Ice Watch serisiyle belirginlik kazanır. (Görsel 7.) Londra'da 2018'de gerçekleştirilen yerleştirme için Grönland Nuuk'tan ana kütlelerinden kopmuş ve serbest bir biçimde okyanusa karışmış ağırlıkları 1.5 ton ile 6 ton arasında değişen buz kütlelerinden 24 tanesini Bankside'da, Tate Modern'in önüne 6 tanesini ise Londra şehir merkezinde Bloomberg Avrupa Merkezi'nin dışında olmak üzere dairesel formlarda yerleştirir. (Görsel 8.) Çalışma boyunca yapılan araştırma ve geliştirme aşamalarında sanatçı Kopenhag Üniversitesi Danimarka Doğa Tarihi Müzesinde jeoloji profesörü olan Minik Thorleif Rosing ile çalışır. Rosing'in yanı sıra çalışma süresince pek çok sivil toplum kuruluşu ve iklim aktivisti toplulukla birlikte hareket eder. Sanatçının üretimi esnasında doğada bir tahribat yaratmadığına dair veriler ve karbon ayak izi konusundaki hassasiyeti ise bir rapor olarak yayınlanır.

1999'dan itibaren eriyen buz kütlelerinin yıllar içindeki dönüşümlerini *The Glasier/Buzul* isimli fotoğraf serileri ile belgeleyen sanatçı, bu kez görsel deneyimin gerçekliği algılamak için yeterli olmadığına kanaat getirmiştir. Eriyen buzullar iklim krizinin en çok dile getirilen veyhesidir ancak sürekli olarak maruz kaldığımız rakamlar insanları harekete geçirmek için bir etki

<sup>2</sup> Louisiana Müzesi Erişim Tarihi: 03.01.2021  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZLUX3AI2Uic&t=715s>

yaratmaz. Buzulların erimesi ne demektir? Buzullar dediğimiz bu oluşumlar kaç yüz milyon yıldır oradadır? Kaç yüz milyon yılın ardından neden şimdi erimeye başlamışlardır? Peki küresel ısınmaya şehir hayatında dokunabilir miyiz? Olafur Eliasson Ice Watch Londra için izleyicisine seslenir:

“Buz parçaları sizleri bekliyor. Elinizi buza koyun, dinleyin, koklayın, bakın ve dünyamızın geçirdiği ekolojik değişimlere tanık olun. Gözden ve gönülden ırak olan, bizi eylemsizleştirir. Umarım Ice Watch, özdeşleşebileceğiniz ve hepimizi meşgul eden anlatılara dair bir yakınlık, varlık ve ilgi uyandırır. Birlikte bireysel eylemlerde bulunma ve sistemik değişimi zorlama gücüne sahip olduğumuzu kabul etmeliyiz. Gel Grönland buz tabakasına dokun ve o da sana dokunsun. Birlikte iklim bilgisini iklim eylemine dönüştürelim” (<https://icewatchlondon.com/> ).



Görsel 7. Olafur Eliasson, *Ice Watch/Buz Nöbeti*, 2018

(<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>)

Eliasson *Ice Watch/Buz Nöbeti* ile izleyiciye bir yandan da bir kelime oyunu kurar. İngilizcede hem izlemek hem de nöbet anlamına referans veren *watch* kelimesi aracılığıyla, izleyiciye buzulların gözünün önünde eridiğini ima ederken bir yandan da izleyiciyi bir eyleme davet eder. Bu eylem çağrısını deneyimle besler; dokunduğun, hissettiğin kokusunu aldığın şey nedir? Kaç yüz milyon yaşında bir varlıkla karşı karşıyasın? Eliasson izleyiciyi bildiği ama unuttuğu bir gerçekliğin içine alır; hadi dokun ve bak ne kadar soğuk. Peki kaç gün daha burada ve soğuk kalmaya devam edecek? Ellerinle deneyimle, eriyor. Kulağını yasla ve dinle erirken çıkardığı kırılma sesleri nasıl? Antroposen nedir? İnsan olarak senden önce var olan, senden hiçbir iz taşımayan bu kütlenin var oluşuna sen ne zaman müdahale etmeye başladın? Eliasson *Buz Nöbeti* ile iklim krizini elle tutulur gözle görülür bir hâle getirir. Bu nöbeti tutmaya izleyiciyi mecbur kılar, parçası olduğumuz katastrofinin farkına varmak için ne kadar elle tutulur olması yeterli olur sorusunu sorar? Sanatçı yine bize gezegenden bir dilim sunar. Bu dilim biraz kekremesidir. Asık suratlı değildir ancak neşeli de değildir. Bu bir eğlence değildir. Hepimize yönelttiği soru ise biraz serttir: Peki şimdi ikna oldun mu?

Sanatçı kendi ifadesiyle 2000'lerin ortalarından itibaren politikanın alanına dâhil olan üretimlere de odaklanır. İklim krizi bunlardan sadece bir tanesidir ve esasen sanatçının üretimlerinin doğal kesişim noktasıdır. İzleyicinin bireysel deneyimi sanatçının üretim pratiğinin merkezindedir ancak *Hava Durumu Projesi*nden itibaren bu bireyselliğin kolektiviteye dönüşümü gözlenmektedir. *Buz Nöbeti* ile sanatçı kolektif olarak dur dememiz gereken ve aciliyeti en yüksek konumuz olan iklim krizini somutlaştırır. Bizi bilimin ve sanatın aracılığı ile politikanın alanına davet eder. Başka canlı türleri ve varoluşlarla karşılaşma anları yaratarak benmerkezci bir bireycilik olgusundan çıkıp kolektif tepkinin olasılığını düşünmeye çağırır.



Görsel 8. Olafur Eliasson, *Ice Watch/Buz Nöbeti*, 2018

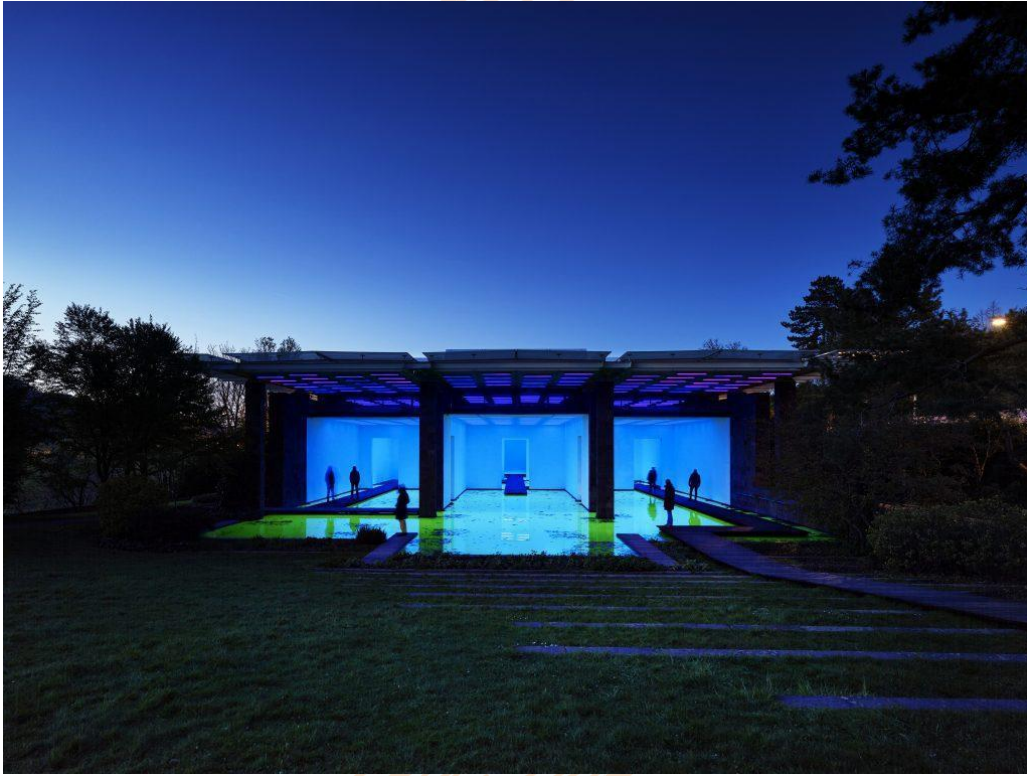
<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>

## 2.7 Life/Yaşam

Olafur Eliasson yaklaşık bir buçuk yıllık pandemi sürecinin ardından 2021 yılının Nisan ayında başlayan ve Temmuz'a kadar sürecek son çalışması ile bu kez İsviçre'de Beyeler Vakfı Müzesi'nde bir kişisel sergide izleyici ile buluşur. *Life/Yaşam*, Covid 19 pandemisinin tüm dünyada insanlığın bir virüs yoluyla nasıl bir krize girdiği düşünüldüğünde insan ve insan olmayan türler üzerine düşünmek için ideal bir zamanlamayla doğar.

Sanatçı bu kez Beyeler Vakfı'na ait olan müzenin konumundan da yararlanarak müze kavramını Nehir Yatağı çalışmasından daha çarpıcı bir biçimde dönüştürür. Müzenin dış duvarlarını kaldıran sanatçı müzeyi bir kabuk haline getirdiği çalışmasında müzenin içine su kanalları açar ve bu su kanallarındaki suyu floresan etki veren ve mühendislerin nehirlerin hareketlerinin takibinde kullandıkları zararsız bir boya ile renklendirir. (Görsel 9.) Burada doğal su bitkilerinin canlılığını ve dönüşümünü dört ay boyunca izleyiciye sunar. Nehir Yatağı'ndan farklı olarak bu kez rüzgârın ve kuşların sesi ile müzenin içinde bulunduğu doğal habitatın tüm unsurları çalışmanın bir parçasıdır yani bu kez manzara gerçekten canlıdır.

Sanatçı doğa ve kültür arasındaki sınırları yeniden sorgular. Bir kültür kurumu olan müzenin duvarlarını kaldırdığında nasıl başka bir şeye dönüşebileceğini tartışmaya açar ve bu sınırlarda izleyiciye kendi deneyimi için yeni bir alan yaratır. Müzenin biçimini, belirlenmiş olan ışık, sıcaklık gibi unsurlarını ortadan kaldırır, hatta müzenin çalışma saatlerini de bertaraf ederek serginin gece de gezilmesine imkân tanır. Çalışma süresince hemen hemen hiçbir yazılı ve sözlü açıklama yapmamaya özen gösteren sanatçı izleyicinin herhangi bir yönlendirme olmaksızın sergiyi gezmesini tercih eder.



Görsel 9. Olafur Eliasson, *Life/Yaşam*, 2021

[\(https://life.fondationbeyeler.ch/en/\)](https://life.fondationbeyeler.ch/en/)

İklim krizinin giderek derinleşmesi ile başlayan ekoloji tartışmalarından da ilham aldığı açıkça gözlenen Eliasson bir bütün sistem olarak ekolojiyi insan merkezinden çıkaran düşünceleri de yankılar. Bu çalışmasında da akla, bir ekofeminist düşünür olan Van Plumwood'un türlerin çeşitliliğini değerlendirdiği *animizm* kavramı gelir. Plumwood (2019), animizm kavramı ile derin ekolojistlerden farklı olarak insanı veya tüm türleri aynı görmek yerine bu farklılıkların bir bütüne hizmet ettiği görüşünü ortaya atar. (Görsel 10.) “Öyle ki, animizm, dünyanın bireylerle

dolu olduğuna, yaşamın bu bireylerin bağlantısından oluştuğuna vurgu yapar. Bu görüşte önemli olan iki özellik, insan-olmayan bireylerin tanınması ve bireyler arası - insan ya da insan olmayan canlılar arası ilişkilerin merkezde konumlandırılmasıdır. Olafur Eliasson'un ifadesi ile 'hayat düşünüldüğü kadar keskin sınırlara sahip bir şey değil' (aktaran Çelik, 2019, s. 64). Life/Yaşam insan ve insan olmayana dair bir geleceğin önermesi.



Görsel 10. Olafur Eliasson, *Life/Yaşam*, 2021

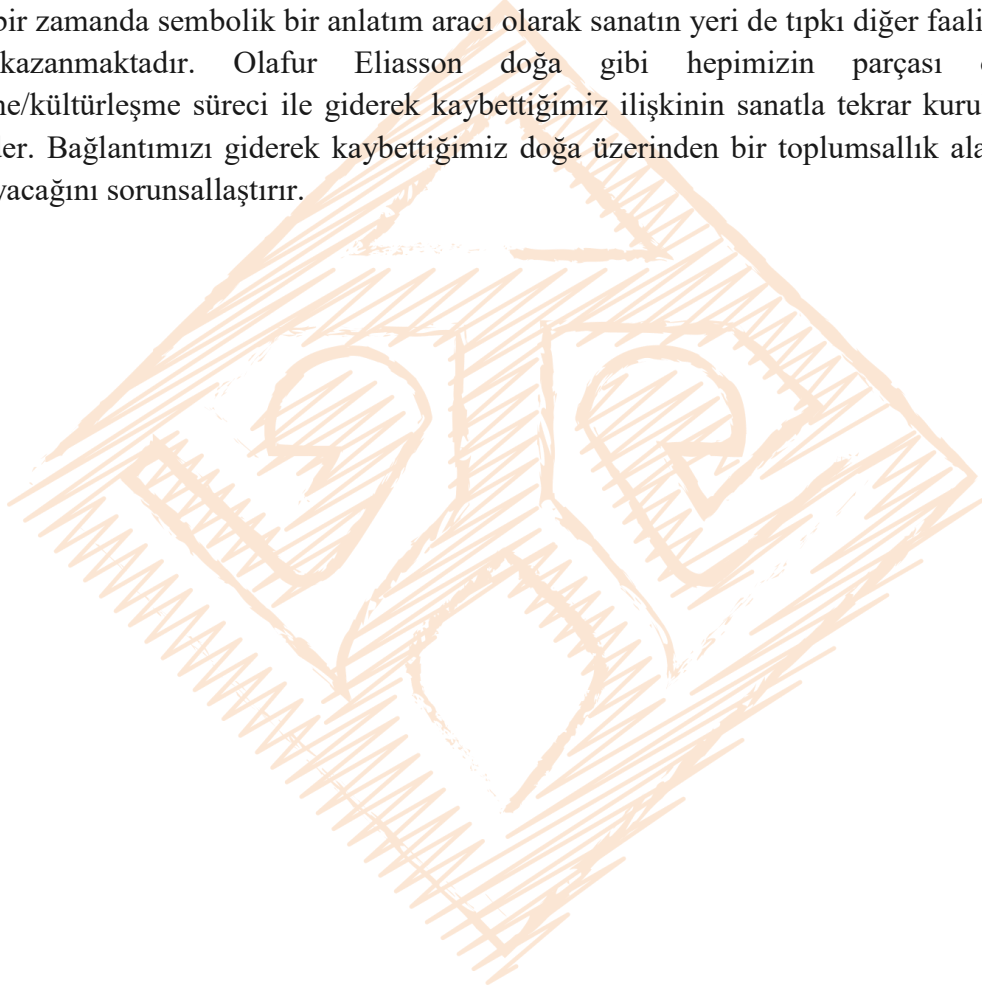
<https://life.fondationbeyeler.ch/en/>

## 5. SONUÇ

Çağımız bir türlü aşamadığımız insan doğa ikiliğinin sonucu olarak bir kasırganın gözünde olduğumuzu gösterir niteliktedir. Bu nokta, hareket etmek için de aciliyet arz eden noktadır. Geldiğimiz koşullarda hukuktan politikaya ve ekonomiye kadar her alanda atılması gereken acil adımların ekolojiden hareket etmesi kaçınılmazdır. Sanat ise geniş kitlelere ulaşmak için önemli güce sahip duyuşsal bir alan olarak bu konudan muaf tutulamaz görünmektedir. Sanatçı Olafur Eliasson, doksanların başlarından itibaren oluşturduğu sanat pratiğinde, bu ikilikleri aşmanın yollarını araştırır. Doğayı insanlarla bir bağ kurma aracı olarak kullanırken açık, didaktik ve yargılayıcı olmayan bir dil seçer. İzleyicinin çok temel duyularına seslenerek onu uzun metinlere boğmadan, bir uyandırma çağrısında bulunur. Son yıllarda iklim krizinin ortaya çıkardığı

“geleceğin iptali’ne dair duyguya ciddiyetsiz değil ancak biraz daha umut vaat eden, eyleme çağırان bir dille yaklaşır.

Pandemi süreci ile birlikte artan gıda milliyetçiliği, aşı milliyetçiliği, göç ve sınır sorunları karşısında devletlerin refleksleri açıkça gösterdi ki ortak yaşama pratiği -bırakalım türlerin ortak yaşamını, insanların ortak yaşamı söz konusu olduğunda dahi- resmi politikalar tarafından görmezden gelinmeye devam etmektedir. Ortak bir eylemlilik hâline en çok ihtiyaç duyulan böylesi bir zamanda sembolik bir anlatım aracı olarak sanatın yeri de tıpkı diğer faaliyetler kadar önem kazanmaktadır. Olafur Eliasson doğa gibi hepimizin parçası olduğu ve kentleşme/kültürleşme süreci ile giderek kaybettiğimiz ilişkinin sanatla tekrar kurulabileceğine işaret eder. Bağlantımızı giderek kaybettiğimiz doğa üzerinden bir toplumsallık alanının açılıp açılmayacağını sorunsallaştırır.





## KAYNAKÇA

Çelik, E. E. (2019). Yerkürenin Ortak Yaşamı: Mevcut Ortaklıklar, Yeni Yaşamlar *Cogito*. S93. 64.

Ice Watch London, <https://icewatchlondon.com/>

Ingram, S. (2019, Temmuz 11) *Why This Artist is Bringing the Outdoors Indoors, and Unreality into Real Life*. National Geographic. <https://www.nationalgeographic.co.uk/environment-and-conservation201907why-artist-bringing-outdoors-indoors-and-unreality-real-life>

Jonze, T. (2018, Ekim 2) *How we made Olafur Eliasson's The Weather Project*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/02/how-we-made-olafur-eliasson-the-weather-project>

Olafur Eliasson. (2014,Kasım 16). *Olafur Eliasson Interview: A Riverbed Inside The Museum* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=ZLUX3AI2Uic&t=675s>

Kalaycı, N. (2019). Annelik, Hayvan-Oluş, Yeryüzü. *Cogito*. S93. 36.

Kırkalı, Y. (2019). Bağıracağıma Bir Aşk Mektubu: Jeolojik Biraradalık Olasılıkları İçin Bir Önerme. *Cogito*. S95-96. 276-277.

olafureliasson.net. *Beauty*. <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101824/beauty>

Public Art Fund. (2008). *Olafur Eliasson: The New York City Waterfalls*, <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/the-new-york-city-waterfalls/>

Skidmore, M. *Yes, but why? Olafur Eliasson*. WePresent [https://wepresent.wetransfer.com/story/yes-but-why-olafur-eliasson/?gclid=CjwKCAiAwKyNBhBfEiwA\\_mrUML-xPQz6qaOkbd7MAlkr6O7cVfQC9iBpe2q654vkIdylDaVBIImEKhRoC38MQAvD\\_BwE](https://wepresent.wetransfer.com/story/yes-but-why-olafur-eliasson/?gclid=CjwKCAiAwKyNBhBfEiwA_mrUML-xPQz6qaOkbd7MAlkr6O7cVfQC9iBpe2q654vkIdylDaVBIImEKhRoC38MQAvD_BwE)

tate.org.uk. *Olafur Eliasson the Weather Project: about the installation*, <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project-0>

Whitehead, N. A. (2018). *Doğa ve Yaşam*. (Çev. S. Çalcı). Öteki Yayınları.

Wojcik, N. (2019, Temmuz 11) *Olafur Eliasson: When nature becomes art*, DW <https://www.dw.com/en/olafur-eliasson-when-nature-becomes-art/a-49553073>

## GÖRSEL KAYNAKÇA

**Görsel 1.** Olafur Eliasson, *Beauty/Güzellik*, 1993, <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101824/beauty>

**Görsel 2.** Olafur Eliasson, Beauty/Güzellik, 1993,

<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101824/beauty>

**Görsel 3.** Olafur Eliasson, Moss Wall/Yosun Duvarı, 1994,

<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101810/moss-wall#slideshow>

**Görsel 4.** Olafur Eliasson, The Weather Project/Hava Durumu Projesi, 2012,

<https://www.diken.com.tr/the-weather-project-olafur-eliasson/>

**Görsel 5.** Olafur Eliasson, The New York City Waterfalls/New York Şelaleleri, 2008,

<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100345/the-new-york-city-waterfalls#slideshow>

**Görsel 6.** Olafur Eliasson, Riverbed/Nehir Yatağı, 2014 <https://www.inexhibit.com/case-studies/denmark-olafur-eliasson-louisiana-museum/>

**Görsel 7.** Olafur Eliasson, Ice Watch/Buz Nöbeti, 2018

<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>

**Görsel 8.** Olafur Eliasson, Ice Watch/Buz Nöbeti, 2018

<https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>

**Görsel 9.** Olafur Eliasson, Life/Yaşam, 2021 <https://life.fondationbeyeler.ch/en/>

**Görsel 10.** Olafur Eliasson, Life/Yaşam, 2021 <https://life.fondationbeyeler.ch/en/>

Makale Türü: Araştırma  
Gönderim Tarihi: 25 Mart 2022  
Kabul Tarihi: 28 Nisan 2022

## ÇAĞDAŞ SANATTA SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK TEMASI BAĞLAMINDA

### ARILARLA OLUŞTURULAN İŞ BİRLİĞİ

#### IN CONTEXT OF THE THEME OF SUSTAINABILITY IN CONTEMPORARY ART COLLABORATION WITH BEES

Furkan Mert KAYA<sup>1</sup>

#### ÖZET

*İnsanlık varoluşundan bu yana doğa ile bir ilişki içerisinde ve doğadan ilham almıştır. Gelişen teknolojiyle birlikte doğa bir anlamda insan egemenliği altına girmiş ve özellikle sanayi devrimiyle beraber doğaya verilen zarar ne yazık ki giderek artmıştır. 1960'lı yıllarda Yeryüzü Sanatı, Ekolojik Sanat, Sürdürülebilir Sanat gibi ortaya çıkan sanat akımları özellikle doğanın korunmasına dikkat çekmek amacı ile doğaya dair çalışmalar başlamıştır. Bu çalışmalar sürdürülebilir bir yaşam aracılığı ile çevrenin ve doğanın korunabileceğine dikkat çekmektedir.*

*Sürdürülebilir bir yaşamın temeli olan ekolojik dengenin en önemli canlılarından biri olan arılar, insanların çevreye verdiği zararlardan ve iklim değişikliğinden ciddi bir şekilde etkilenmektedirler. Bu makale kapsamında doğayı çalışmalarının odağına alan ve arılarla işbirliği içinde sanatsal üretimlerde bulunan Ava Roth, Ren Ri, Thomas Libertiny ve Aganetha Dyck gibi sanatçıların çalışmaları üzerinden okumalar yapılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Çağdaş Sanat, Doğa, Arılar, Sürdürülebilirlik

---

<sup>1</sup> fmertkaya0@gmail.com

## **ABSTRACT**

*Humanity has been in a relationship with nature since its existence and was inspired by nature. With the developing technology, nature has come under human domination in a sense, and unfortunately, the damage to nature has increased, especially with the industrial revolution. In the 1960s, emerging art movements such as Earth Art, Ecological Art, and Sustainable Art started to work on nature in order to draw attention to the protection of nature. These studies draw attention to the fact that the environment and nature can be protected through a sustainable life.*

*Being one of the most important creatures of ecological balance, which is the basis of a sustainable life, bees are seriously affected by the damage caused by humans to the environment and climate change. Within the scope of this article, readings were made on the works of artists such as Ava Roth, Ren Ri, Thomas Libertiny and Aganetha Dyck, who put nature at the center of their work and collaborate with bees.*

**Keywords:** *Art, Contemporary Art, Nature, Bees, Sustainability*

## 1. GİRİŞ

Sanayi Devrimi ile beraber değişen yaşam koşulları ve endüstrileşme ile doğa/çevre de insan egemenliği altına girmiştir. Bu egemenlik altında doğanın kaynakları tüketilmiş, canlı türleri yok olmuş, çevre sorunları ve iklim değişikliği krizi ortaya çıkmıştır. Sanat ve sanatçının da doğadan ilham alma ve üretme durumu bu dönemlerde çevresel faktörlerden etkilenecek değişmiştir. 1960'lı yıllarda şekillenmeye başlayan çağdaş sanat kavramıyla beraber geleneklerin yıkılmaya başlaması söz konusu olmuştur. Ayrıca bu dönemde üretilen eserlerde disiplinler arası bağlamda hazır nesnelere, doğal malzemeler ve teknolojik ürünler gibi daha önce kullanılmamış farklı malzemeler de kullanılmaya başlanmıştır. Endüstrileşme ve artan nüfus problemleri ile çevre sorunlarının günlük hayatta bile dikkat çekmesi durumu, sanatçıların da üretimlerine yansımıştır. Bu dönemde, Arazi Sanatı, Ekolojik Sanat ve Sürdürülebilir Sanat gibi akımlar oluşmaya başlamıştır.

Bu dönem de özellikle sanatçılar çevre ile etkileşimlerini artırmışlardır. Algı-düşünme ve sanat-hayat arasındaki ilişkilerde olduğu gibi sanat bireysel ifadenin de temelini oluşturur. Bu temel bir anlamda sanatın gücünü tanımlar ve yeni düşünceler üretilmesinin yanı sıra çağın sorunlarının algılanması ya da sorunların görünür kılınmasını da ortaya koyar (Bilir, 2019: 122). Sanatçılar düşünme biçimlerinin yansıdığı doğaya dair farklı malzemeler kullanılarak alternatif biçimler ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca sanatçılar, yapıtlarında farklı malzemelerle çeşitli içeriklerle yeni anlamlara ulaşabilme/aktarabilme imkânına da günümüz sanatında sahip olmaktadır (Bingöl, 2019: 88).

Doğa konusunda farkındalık yaratmayı amaçlayan ve insanları çevre bilinci hakkında bilgilendirmek isteyen sanatçılar tamamen doğal malzemelerle ya da direkt doğanın kendisiyle sürdürülebilir ve çevreye duyarlı sanatsal üretimlerde bulunmuşlardır. Sanatçılar bu çalışmalarla aynı zamanda sürdürülebilirliğin uygulanabileceğini ve doğaya/canlılara zarar vermeden de sanatsal üretimlerin yapılabilmesinin mümkün olduğunu düşünmektedir.

Bu makalenin konusu arılar ile insanlar, hatta diğer tüm canlılar arasında kurulan bağıdır. Bu bağ aslında genel bir ifade ile tüm canlıların yaşamlarını doğrudan ya da dolaylı olarak birbirine bağlamaktadır. Arılar dünyadaki yaşamın devam etmesini sağlayan kritik öneme sahip canlılardır. Bu önem; arıların bitkiler arasında polenleşmeyi sağlamanın yanı sıra bitkilerin çoğalması aracılığı ile dolaylı olarak bu bitkilere yaşamı ile bağlı olan canlı türlerinin de yaşamasını sağlamaktadır. Sürdürülebilir sanat yöntemlerinden biri olarak, sanatçılar çağımızda arılarla iş birliği yaparak sanatsal üretimler gerçekleştirmektedirler.

## **2. SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK KAVRAMININ ÇAĞDAŞ SANAT ve PRATİKLERİNE YANSIMASI**

Doğa sanatının bir tecrübe ve keşif alanı olarak konumlanmış, bilinmezliğin tasvirinden taklit geleneğine, öykünmeden gerçekliğin temsiline, büyük dönüşümler geçirmiştir. Doğa ve gözlemi insanın en eski izlerinden, buzul çağı insanınca yapılmış mağara ve kaya resimlerinden Antik Yunan'a, Rönesans'tan Realizm'e, Empresyonizm'den Modernizm'e kadar her çağda sanat araştırmalarının temel konusu olmuştur. Doğa sunduğu ve barındırdığı görsel bilgi ve estetik yapısıyla, sanatının yeteneğinin sınındığı bir alan olarak da değerlendirmek mümkündür (Mergin, 2018: 11). 1960'lı yıllara kadar sanatçılar çalışmalarında doğayı sadece taklit etmek aracılığı ile kullanmışlardır. Ancak dünyanın değişimine ayak uyduran, gelişen, devinen ve değişen çağdaş yaşamla beraber 1960 sonrası çağdaş sanatın kavramsal yönü de anlam bulmaya başlamıştır. 1960'lı yıllardan itibaren sanat alanında ortaya çıkan pek çok yeni ifade biçimi kavramsal sanat başlığı altında incelenebilir. Geleneksel anlamda estetikten ziyade kavramı yani düşünceyi önemseyen kavramsal sanat sanatta alternatif arayışlara da yönelinmesini sağlamıştır (Uz ve Uz, 2018: 657).

Özellikle bu dönem yani 1960 sonrası sanat üretim olanakları açısından da konu açısından da geleneksel kalıpların dışına çıkmış ve küresel açıdan da disiplinler arası bir yaklaşımla topluma, çevreye ve doğaya duyarlı bir karaktere bürünmüştür. Sanat; üretim, tüketim, toplumsal yapı gibi birçok unsurun etkisiyle, ortaya çıkan sanat akımları ile beraber şekil değiştirmeye başlamıştır. Artık sanatın tanımı ve konumlanması bu açıdan değerlendirildiğinde

değişmiştir. Toplumun içinde yaşayan sanat daha çok dinamik bir hal almaya başlamıştır ve sanatçı hem üretici hem de izleyici konumuna gelmiştir (Demirci, 2019:7). Bu karakteristik yapı eski sanat akımlarının yerine daha küçük grupların hatta bireysel olarak sürdürülebilen sanat hareketlerinin ortaya çıkmasını da beraberinde getirmiştir. Çevreye olan duyarlılıklarını sanatsal dil aracılığı ile yansıtan sanatçı eylemleri kavramsal sanat içerisinde tanımlayabileceğimiz bu hareketler arasında yer almaktadır. Land Art, Yeryüzü Sanatı, Çevresel Sanat, Ekolojik Sanat gibi başlıklar altında tanımlanan 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan doğaya duyarlı yeni bir bakış açısını da ortaya koymuştur (Saygı, 2016: 7).

Endüstriyel sistemin bir anlamda temeli olarak nitelendirilebilecek teknolojinin gelişmesiyle birlikte, doğal kaynakları muazzam miktarda kullandıktan sonradan atığa dönüşecek ticari ürünler ortaya çıkmıştır. Bu tek yönlü, tek kullanımlık ürünlerin çevreye verdiği zararlar, küresel ısınma, ozon tabakasının incelmeye başlaması, denizlerde ve karalarda verimliliğin azalması ve çölleşme gibi küresel sorunlara yol açmıştır. İçinde bulunduğumuz yüzyılın ilk çeyreğinde insan eliyle dünyanın bu hale gelmesi, sürdürülebilirlik ve ekolojik yaşam anlayışını dünyada oldukça önemli bir sorun haline getirmiştir (Ateşgüneş, 2016: 127). Bu sorunların çözülmesi için sanatında her alanda sürdürülebilirlik ölçekte geliştirilmesi bakımından çevre dostu bir metodolojiye odaklanan Ekolojik Sanat, çevre sorunlarına vurgu yaparak, bir çağdaş sanat hareketi olarak ortaya çıkmıştır. İşbirlikçi çalışmaları ve çözüm odaklı bu sanat hareketi genellikle doğayı korumayı ve gözetmeyi merkezine alan mesajları içermektedir (Çınar, 2019:205).

Genel bir açıklama ile sürdürülebilirlik teması, çevrenin korunması kavramından yola çıkan ve doğal kaynakların gelecek nesillere aktarılmasına odaklanan bir yaklaşımı içinde barındırır. Bu anlayış özellikle doğa-insan arasındaki dengenin sağlanabilmesi durumunu önemser (Küçük ve Güneş, 2013: 300). Çeşitliliği ve üretkenliği sağlaması, aynı zamanda yaşanabilir bir dünya ve kaynakların verimli kullanılabilmesi açısından tarihsel süreç içerisinde sürdürülebilirlik konusu önemli hale gelmiştir. Doğada bulunan kaynaklara bağlı olarak yaşamlarını sürdüren insanlar, nüfus arttıkça kaynak kullanımının artması, teknoloji geliştikçe

fabrika üretim sistemlerinin gelişmesi ve doğaya zarar veren üretimlerin çoğalması ile birlikte aşırı tüketim, iklim değişimi, sağlığı olumsuz etkileyen maddelerin, fosil yakıtların ve geri dönüşüme elverişsiz ambalajların çoğalması gibi durumlarla da karşı karşıya kalmaktadırlar. Bunun sonucunda daha yaşanabilir bir dünya için ortaya çıkan sürdürülebilirlik projeleri; insanlığın ortak geleceği için oldukça önemli çalışmalardır (Merih Böcek, 2019:1).

### **3. ARILARLA OLUŞTURULAN SANAT PRATİKLERİ ÜZERİNE SANATÇI OKUMALARI**

Geçmişten günümüze sanatın değişimi ve dönüşümü incelendiğinde karşımıza bireyin toplumsal değişimi/dönüşümü ile paralel bir süreç ortaya çıkmaktadır. Bu süreç; sosyal ve kültürel değişimlerin yanı sıra ekonomik ve bilimsel değişikliklerin yansımaları da içinde barındırmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, sanatın aldığı anlamlar değişmekte ve etki alanı da genişlemektedir. Farklı malzemelerin kullanıma girmesi sanatın belirgin sınırlarının dışına çıkmasına olanak sağlarken geleneksel, muğlak sanat pratiklerinin de hayatımıza girmesine sebep olmuştur. 20.yüzyılda plastik sanatlarda yeni yaklaşımların ortaya çıkması ve çağdaş sanat akımlarının etkisiyle birlikte, sanatçılar geleneksel malzemeler yanında hazır yapım ürünler, organik ve teknolojik nesnelere, tekstil lifleri ve ürünleri gibi geleneksel sanat için uzak görünen malzemeleri de kullanmaya başlamıştır. Sanatçılar tasarım nesnelere, günlük hayatta taşıdığı anlamlardan koparıp yeni anlamlar yükleyerek sanata dâhil etmişlerdir (Erim, 2019:264). Bu açıdan değerlendirildiğinde sanatçılar tarafından sıklıkla başvurulan temalardan birisi de 20. yüzyılda doğa olmuştur. Ancak 1960'lı yıllarda doğa öykünülecek bir yapı olmaktan Land Art ile birlikte çıkmıştır. Bu gelişmeyle birlikte doğanın kendisi mekân ve malzeme olarak sorgulanmaya başlanmıştır (Mergin, 2018: 11).

Çağımızda insanların değişen koşulların bir sonucu olarak yabancılaşmaları ve nüfusun kontrolsüz artışı ile oluşan yıkıcı tavır ne yazık ki kendini en çok doğada gösterir. Ancak bugün içinde bulunduğumuz birebir soluduğumuz bu kent dokusu, trafik, gürültü, hava kirliliği gibi problemler aslında insanlar tarafından oluşturulmuştur. Bu sorunlara dikkat



çekmek isteyen Çevre Sanatı bizi bireysel ve toplumsal bir silkelenmenin yanı sıra doğa ile ilişki kurmaya da davet eder (Zümrüt, 2007, 43).

Çevre sanatı ve sanatçıları, kendi yarattığı dünyasının içinde doğadan soyutlanmış bir şekilde yaşayan çağımızın insanlarını bilinçlendirmek ve uyandırmak için çalışmaktadırlar. Bu açıdan değerlendirildiğinde özellikle günümüzün kritik sorunlarının başında gelen tüketim çılgınlığının çözümü olan sürdürülebilirlik kavramını çağdaş sanatçıların uygulamalarında görmekteyiz. Bu bağlamda arılarla iş birliği yaparak sürdürülebilir yaşamı destekleyen çalışmalar üreten sanatçıların temel noktası arıların önemi hakkında insanları bilinçlendirmek istemeleridir. Çünkü balarısı da dahil olmak üzere, arıların direkt yararları belki de en önemli işlevleri kültür bitkilerinde tozlaşmayı gerçekleştirmelerinin de ötesinde, doğada çeşitli yabani bitkilerin tozlaşmasını yaparak birçok bitki türlerinin soylarını devam ettirmeleri, yeryüzüne yayılmalarının sağlanması ve bu bitkilerle topluluk oluşturan diğer bitkilerin de idamelerine yardımcı olmaları ve nihayet, bu bitkileri gıda ve barınak veya yuva yapma yeri olarak kullanan değişik gruplara mensup binlerce hayvanın yaşamlarını sürdürmelerine olanak hazırlamalarıdır (Özbek, 2002: 23).

Özellikle arılarla tozlaşmaya ekonomik yönden önemli 200 civarında bitki türünün devamı için ihtiyaç vardır. Tarımsal üretimde aktif rol oynayan ülkeler balarılarını modern tarımın önemli bir unsuru olarak kabul etmektedirler. Balarılarının değişik iklim şartlarında yaşayabilmeleri ve insanlar tarafından kolayca kontrol edilebilmeleri, onları bitkisel üretimin ve tarımın en önemli unsurlarından biri yapmıştır (Sıralı ve Cınbirtoğlu, 2018: 28). Böceklerin polinasyonda/tozlaşmada kullanımı tarımsal üretimde ürünün kalitesini artırıcı bir rol oynamakta, bitki popülasyonunun/tozlaşmasının sürekliliğini sağlayarak ekolojik dengeyi oluşturmaktadırlar (Çankaya ve Korkmaz, 2008: 3). Bu açıdan değerlendirildiğinde, pek çok sebze ve meyve böceklerle tozlanmaktadır, bu nedenledir ki sebze ve meyve bahçelerinde tozlanmanın iyi meyve sebze tutumunun fazla olabilmesi için arı kovanları bulundurulmaktadır (Çankaya ve Korkmaz, 2008: 1). Balarıları nektar ve polen toplamak için çiçeklere konduğunda rüzgâr ile taşınamayacak büyüklükteki polenleri taşıyarak tozlaşmayı

sağlamakta, aynı zamanda sebzelerin ve meyvelerin olgunlaşmasında da rol oynayarak doğal floranın korunmasını sağlamaktadırlar (Kekeçoğlu ve Arkadaşları, 2014: 76).

Ekolojik dengenin bozulması bir anlamda domino taşı etkisi yaratabilmektedir. Özellikle birbirlerinden etkilendiğini çok geç fark ettiğimiz birçok bitki ve hayvan türünün dengesini bozmaktadır. Artan çevre kirliliğiyle beraber küresel ısınma bal arılarının davranışını ve yaşamını olumsuz anlamda etkilemektedir. Son bahardaki sıcaklıkta ve nemde meydana gelen artışlar, doğrudan bal arılarının gelişmesini etkileyerek kışlamada problemler oluşturabilecektir. Küresel ısınmanın sadece bal arılarını değil aynı zamanda diğer bütün canlı gruplarını da etkileyeceği unutulmamalıdır. Bu nedenle küresel ısınma dünya üzerindeki bütün canlıları ilgilendiren bir konu olarak düşünülmelidir (Yörük ve Şahinler, 2013: 85-86). Sürdürülebilir bir yaşamın temel koşulu ekolojik dengenin korunmasıdır. Çevre bilinci gelişmiş bireylerle ancak bunun yerine getirilebilmesi mümkün olabilmektedir.

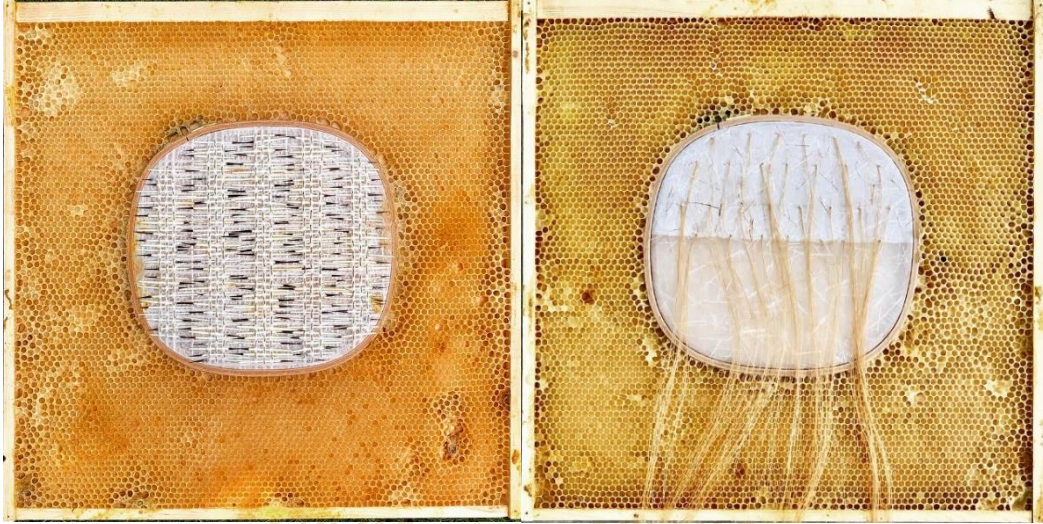
İngiltere’de, ekolojik dengede önemli bir yere sahip olan arı popülasyonunu korumak amacı ile yürürlüğe giren yeni bir yasa aracılığı ile yeni yapılacak binalarda arılar için yuva sağlayan özel üretilmiş tuğlaların kullanılmasını gerektirmektedir. Binalara yapım aşamasında yerleştirilen bu arı tuğlalarının amacı biyolojik çeşitliliği arttırmak ve arı popülasyonunu desteklemektir. Ekolojistler ile ortaklaşa geliştirilen bu arı tuğlası projesi kapsamında kullanılan tuğlalar normal tuğlalarla aynı boyuttadır. Ancak bu tuğlalar ile normal tuğlalar arasındaki tek fark üzerlerinde arıların girip çıkabileceği ve yuva yapabileceği küçük deliklerin tasarlanmış olmasıdır (Görsel 1-2-3) (Frearson, 2022).



Görsel 1-2-3: Green and Blue Şirketinin Ürettiği Arı Tuğlaları, İngiltere, 2022.

Arı tuğlaları üreten *Green and Blue* şirketinden Faye Clifton'ın ifadesine göre; arılar eski tuğlalara ve tuğlalar arasındaki boşluklara yuva yapmakta ancak modern binalarda yuva yapabilecekleri boşluklar bulunmamaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde arılara yuva yapabileceği boşluklar sunmak için arı tuğlalarının modern binalarda kullanılması arı nüfusunun artması ve dolayısı ile ekolojik dengenin yeniden kurulması için oldukça önemli bir adım olarak değerlendirilebilir (Frearson, 2022).

Kanadalı sanatçı Ava Roth, arılarla iş birliği yaparak ürettiği çalışmaları ile tanınmaktadır ve bu üretimlerinde doğadan topladığı malzemelerle bir anlamda kolajlar yapmaktadır. Sanatçı bu kolajlarını arı kovanlarına yerleştirmekte ve arılar aracılığı ile önceden tahmin edilemeyecek organik formlar oluşturmaktadır (Mok, 2021).



Görsel 4: Ava Roth, Dokuma Kirpi Dikenleri/Woven Porcupine Quills, Karışık Malzeme (Kirpi Dikenleri, Nakış Kasnağı, İplik ve Bal Peteği).

Görsel 5: Ava Roth, Bulunmuş At Kılı, Altın #2/Falling Horsehair, Gold #2, Karışık Malzeme (At Kılı, Nakış Kasnağı, İplik ve Bal Peteği).

Sanatçı Ava Roth, genel sanatsal ifade yöntemlerinde ana unsur olarak doğal malzemelerle çalışmaktadır. Ancak son dönemdeki işlerinde ekolojik dengeyi çalışmalarının merkezine almaktadır. Sanatçının gündelik yaşamında arıların ekolojik dengedeki önemini öğrenmesi ile birlikte sanatsal ifade şekli değişmiş ve arıları çalışmalarının başkahramanı olarak ortaya koymasını sağlamıştır. Sanatçı güncel üretimlerinde, arıları ve nakış tekniklerini birleştirmiştir. Çevreye karşı duyarlılığın artması amacıyla arılarla birlikte çalışan Roth, yaprak, ağaç kabuğu, kirpi dikenini gibi doğada bulunan malzemeleri de toplayarak nakış

kasnakları aracılığı ile kolajlar oluşturmaktadır. Sanatçının bu kolajları akçaağaç çerçevesine yerleştiren ahşap kasnakları ile çerçevelenmektedir. Bu çerçeveler içinde arılar tarafından tesadüfi biçimde oluşturulan bal petekleri aracılığı ile Roth, sanatsal üretimini oluşturmaktadır. Sanatçı bir anlamda çerçeve olarak sınırladığı kasnaklar aracılığı ile organik ve inorganik malzemelerle kolajlarına ekleme çıkarmalarda bulunmaktadır (Görsel 4-5-6-7) (Mok, 2021).



Görsel 6: Ava Roth, Kirpi Dikenleri ve Nakış İpi/Porcupine Quills and Embroidery Floss, Karışık Malzeme (Kirpi Dikenleri, Nakış İpi, Bal Peteği ve Akçaağaç Çerçevesi).

Görsel 7: Ava Roth, Manolya Ağacı Yaprağı ve Fransız Düğümleri/Magnolia Tree Leaf and French Knots, Karışık Malzeme (Çini, Japon Kâğıdı, Lale Ağacı Yaprağı, Nakış İpi, Bal Peteği ve Akçaağaç Çerçevesi).

Pekinli sanatçı ve arı üreticisi olan Ren Ri, arıları heykelsi biçimlerde bal peteği inşa etmesi için şeffaf pleksi kutuların içinde yönlendirmektedir. Sanatçı arılarla çalıştığı bu sanatsal üretimlerini, Çince element anlamına gelen “yuan” ve kalıp anlamına gelen “su” kelimelerinden oluşan “Yuansu II” olarak adlandırmıştır. Ren Ri, bu üretimleri ile insanlığın doğal dünyayı şekillendirmesinin, yok etmesinin ve müdahale etmesinin gezegen üzerindeki etkisine atıfta bulunmaktadır (Görsel 8-9-10-11) (Cascone, 2014).



Görsel 8: Ren Ri, Yuansu II, Karışık Malzeme (Bal Peteği, Pleksi ve Ahşap Çıta).

Görsel 9: Ren Ri, Yuansu II, Karışık Malzeme (Bal Peteği, Pleksi ve Ahşap Çıta), Detay.

<https://news.artnet.com/art-world/artists-honeycomb-sculptures-made-by-bees-spark-buzz-56554>

Sanatçının bal peteğinden oluşan heykelsi formları Görsel 8-9-10-11’de olduğu gibi dışarıdan görülebilmesi ve gözlenebilmesi için şeffaf pleksiden yapılmıştır. Ren Ri bu çalışmaları üretirken ilk önce pleksi kutunun içine kraliçe arının yerleşebilmesi için ahşap bir yapı yerleştirir. Daha sonra arılar da doğaları gereği kraliçe arının bulunduğu yerin yani bu yapının üstüne bal peteklerini inşa ederler. Ren Ri’nin pleksi kapların içindeki bal petekleri bir anlamda organik ve insan yapımı arasındaki karşıtlık durumuna da vurgu yapmaktadır.



Görsel 10: Ren Ri, Yuansu II, Karışık Malzeme (Bal Peteği, Pleksi ve Ahşap Çıta), Tarihe Ulaşılamamıştır.

Görsel 11: Ren Ri, Yuansu II, Karışık Malzeme (Bal Peteği, Pleksi ve Ahşap Çıta), Tarihe Ulaşılamamıştır.

Hollandalı sanatçı Tomas Libertiny’nin doğanın güzelliğine ve zekâsına duyduğu hayranlık çalışmalarının da ana kaynağını oluşturmaktadır. İnsanlığın doğa ile arasında olan hem

psikolojik hem de fiziksel ilişkisinden ilham alan Libertiny, sanatını oluşturmak için günümüzün teknolojisinden faydalanmaktadır. Doğayı kusurlarıyla ve güzellikleriyle beraber bir bütün olarak gören sanatçı, bizi çevreleyen desenler ve tekrarlar konusundaki farkındalığı çalışmalarının odağına almaktadır.



Görsel 12: Tomas Libertiny, Dayanılmaz Hafiflik/Unbearable Lightness, Karışık Malzeme (Bal Peteği, Paslanmaz Çelik, Cam, Çelik, Plastik ve Reçine), 122 x 250 x 45 cm, 2010.

Görsel 13: Tomas Libertiny, Dayanılmaz Hafiflik/Unbearable Lightness, Detay.



Görsel 14: Tomas Libertiny, Bin Yıl/Thousand Years, Karışık Malzeme (Bal Peteği, Metal İskelet ve 60.000 Arı), 39 x 70 x 53,5 cm, 2014.

Görsel 15: Tomas Libertiny, Bin Yıl/Thousand Years, Detay.

Metal çaydanlık iskeletini bal peteğiyle doldurması için Hollandalı arı üreticilerinden yardım alan Libertiny, 60.000 arının çalışmasıyla çaydanlık heykelini oluşturmuştur. Bu çalışmasında insanla doğanın ortak üretimini doğada sergileyerek insan ve doğanın iş birliği içinde olabileceğini göstermektedir. Bu çalışmanın isminin “Bin Yıl” olmasının nedenini Libertiny, bal peteğinin binlerce yıl bozulmadan kalabilmesi olarak tanımlamıştır. Sanatçının ifadesine göre, bu bin yıl insanlar için çok uzun bir zamandır ancak evrenle kıyaslandığında ise bu zaman çok küçük bir zaman dilimini temsil etmektedir (Griffis, 2015).



Görsel 16-17-18: Tomas Libertiny, Sonsuzluk/Eternity, Karışık Malzeme (Doğal Balmumu, Ahşap, Cam ve 60.000 Arı), 2019-2020.

Tomas Libertiny'in tasarım aşamasında 3 boyutlu bir modelleme tekniğini kullandığı figüratif anıtsal heykel çalışması olarak Nefertiti'den ilham almıştır. Sanatçı “yeni bir kraliçe” inşa etmek biçiminde tanımladığı bu çalışmasını iki yılda 60.000 arının yardımını ile tamamlamıştır (Görsel 16-17-18) (Libertiny, 2021).

Sanatçı, Aganetha Dyck da arılarla yaptığı çalışmaları ile tanınmaktadır. Arı kovanlarına porselen heykel, ayakkabı, çanta gibi farklı nesnelere yerleştirmekte ve arıları bu nesnelere üzerinde bal peteği oluşturması için yönlendirmektedir. Arıların bu nesnelere üzerinde bal peteği oluşturması durumu bazen yıllarca bile sürebilmektedir.



Görsel 19: Aganetha Dyck, Maskeli Balo/Masked Ball, Karışık Malzeme (Porselen ve Bal Peteği), 2006.

Görsel 20: Aganetha Dyck, Kraliçe/Queen, Karışık Malzeme (Porselen ve Bal Peteği), 2007.

Bu sanatsal üretimleri ile Aganetha Dyck aynı zamanda insanların çevreye verdiği zararları ve bu zararların arıların yaşamı üstündeki etkisini de sorgulamaktadır. Günümüzde dünyada arı popülasyonunun azalmakta olduğu herkes tarafından bilinmektedir ve arıların yeryüzünden kaybolması halinde doğabilecek olumsuz sonuçlarının neler olabileceği durumuna da sanatçı Dyck dikkat çekmek istemektedir (Jobson, 2014).





Görsel 21: Aganetha Dyck, Cam Elbise: Bekleyen Bayan/Glass Dress: Lady In Waiting, Karışık Malzeme (Cam, Bal Peteği, Propolis, İnci, Ahşap, Kadın Ayakkabısı, Plastik Çanta ve Kolye), 84.5x72x70cm, 136kg, 1992-1998.

Görsel 22: Aganetha Dyck, Pleksi Ev/The Plexiglass House, Karışık Malzeme (Pleksi ve Bal Peteği), 2005-2008.

Sanatçı Aganetha Dyck çalışmalarında kullandığı nesnelere bazen arı kovanlarının içine yerleştirmekte bazen de bu nesnelere arı kovanlarına dönüştürmektedir. Bu sayede arıların yuva yapabilecekleri yeni alanlar oluşturularak arı popülasyonuna destek olmaktadır. Görsel 21’de olan Cam Elbise: Bekleyen Bayan/Glass Dress: Lady In Waiting adlı çalışma arıların kovana dönüştürdüğü nesnelere bir tanesidir ve arıların bu çalışmayı oluşturması 6 yıl sürmüştür. Arıların bal peteği üretmesi yıllarca sürebildiğinden Dyck’in çalışmaları aynı zamanda insan ömrünün kısalığına da odaklanmaktadır. Görsel 22’de olan Pleksi Ev/The Plexiglass House isimli çalışmasında nüfusu tehlikede olan arılar değil aslında insanlar ve hayatları şeklinde de okunabilir.

#### 4. SONUÇ

Tarih boyunca insanın doğa ile olan ilişkisi günümüzde pek çok açıdan sorgulanmaktadır. Bu sorgulamanın bir sebebi de, sanayi devrimi ile birlikte artık doğaya hükmedebilir konuma gelen insanlığın doğada yaptığı tahribattır. Yaşanan bu ekonomik ve teknolojik gelişmeler ile birlikte nüfus da belirgin oranda artmıştır. Doğal kaynakların insanlar tarafından kontrolsüz tüketilmesi çevre kirliliği, iklim değişikliği ve ekolojik dengenin bozulması gibi problemlerin de oluşmasına neden olmuştur. Bu problemler sebebiyle dünyada arı popülasyonlarının büyük oranda azaldığı bilinmektedir. Arılar ekolojik dengede kritik bir öneme sahiptirler. Arıların yok olması durumunda bitkilerin polenleşmesi/çoğalması gerçekleşmeyeceği için birçok bitki türü ve bu bitki türlerine bağlı olan canlıların da yok olacağı anlamına gelmektedir.

Küresel bir sorun olarak arıların yok olması durumu, sanatçılar tarafından özgün üretimlerinde de kullanılmaktadır. Sanatçılar bu üretimleri aracılığı ile insanlar için arı popülasyonunun önemine ve korunmasına dair bir farkındalık oluşturmaya çalışmaktadır. Bu düşünceler kapsamında sanatsal üretimlerde bulunan Ava Roth, Ren Ri, Tomas Libertiny ve Aganetha Dyck’in çalışmaları ve arılarla yapılan iş birlikleri sayesinde sürdürülebilir çevre bilincine de dikkat çekmek mümkün olmaktadır. Bu sanatçıların ortak özelliklerinin değerlendirildiği çalışma kapsamında, arılarla yapılan uzun soluklu çalışmalar dikkat çekmektedir. Sanatçılar bu sanatsal üretimleri aracılığı ile arıların doğa için öncelikli önemini



vurgulayan bireysel ve toplumsal farkındalık yaratmanın yanı sıra kavramsal süreçte özgün üretimler de bulunmaktadır.



## KAYNAKÇA

Ateşgüneş, Esra. (2016). Bilgi Teknolojisi Devrimi Sonrasında Grafik Tasarımda Sosyal Sorumluluk ve Sürdürülebilirlik Kavramlarının İncelenmesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir

Bilir, Ayşe. (2019). Sanat Yoluyla Düşünme: Su Örneği, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 9, Sayı 1, s. 116-127.

Bingöl, Mehtap. (2019). Temel Tasarımda Bir Farkındalık Süreci Olarak Metafor/Form İlişkisi, Uygarlık Tarihinde Sanat ve Tasarım, Sistem Ofset Yayıncılık, ISBN: 978-605-7980-40-3, s. 81-98, Ankara.

Cascone, Sarah. (2014). Artist's Honeycomb Sculptures Made by Bees Spark Buzz. <https://news.artnet.com/art-world/artists-honeycomb-sculptures-made-by-bees-spark-buzz-56554>, (Erişim Tarihi: 24.03.2022)

Çankaya, Necda ve Korkmaz, Ali. (2008). Polen, Samsun Tarım İl Müdürlüğü Çiftçi Eğitimi ve Yayım Şubesi Yayını, s.1-3.

Çınar, Semih. (2019). Ekolojik Sanat Projelerinde Okyanus Atıklarının Sanatsal Nesnelere Dönüşümü, Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, Cilt 4, Sayı 9, s. 203-215.

Demirci, Ayşe. (2019). Plastik Sanatlarda Mekân Algısı, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Erim Usluca, Özge. (2019). Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Tekstil, İdil Sanat ve Dil Dergisi, Cilt 8, Sayı 54, s. 263-273.

Frearson, Amy. (2022). Bee Bricks Become Planning Requirement For New Buildings In Brighton. [https://www.dezeen.com/2022/01/24/bee-bricks-planning-requirement-brighton/?li\\_source=LI&li\\_medium=bottom\\_block\\_1](https://www.dezeen.com/2022/01/24/bee-bricks-planning-requirement-brighton/?li_source=LI&li_medium=bottom_block_1), (Erişim Tarihi: 24.03.2022)

Gkiouzelis, Demetrios. (2013). The Unbearable Lightness of BEEing: Tomáš Libertíny Talks To Yatzer About His Extraordinary Collaboration With Honey Bees. <https://www.yatzer.com/tomas-libertiny-and-the-honey-bees>, (Erişim Tarihi: 24.03.2022)

Griffis, Kelcee. (2015). Artist Partners With 60,000 Bees to Form Splendid Teapot Sculpture. <https://mymodernmet.com/tomas-libertiny-beeswax-teapot/>, (Erişim Tarihi: 24.03.2022)

Jobson, Christopher. (2014). [Artist Aganetha Dyck Collaborates with Bees to Create Sculptures Wrapped in Honeycomb](https://www.thisiscolossal.com/2014/02/artist-aganetha-dyck-collaborates-with-bees-to-create-sculptures-wrapped-in-honeycomb/). <https://www.thisiscolossal.com/2014/02/artist-aganetha-dyck-collaborates-with-bees-to-create-sculptures-wrapped-in-honeycomb/>, (Erişim Tarihi: 24.03.2022)

Kekeçoğlu, Meral; Göç Rasgele, Pınar; Akıllı, Mustafa ve Kambur, Merve. (2014). Sürdürülebilir Çevre İçin Arı Farkındalığı Yaratılmasında *Arı Biziz Bal Da Bizdedir* Projesinin Yeri, Uludağ Arıcılık Dergisi, Cilt 14, Sayı 2, s. 74-87.

Küçük, Müşerref ve Güneş, Gül. (2013). Sivil Toplum Kuruluşları ve Çevresel Sürdürülebilirlik, Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi, ISSN:1309-8012, Cilt 5, No 2, s. 298-311.

Libertiny, Tomas. (2021). Eternity (a.k.a. Neferty). <http://www.tomaslibertiny.com/eternity>, (Erişim Tarihi: 24.03.2022)

Merih Böcek, Begüm. (2019). Ambalaj Tasarımı ve Sürdürülebilirlik, Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Mergin, Arzu. (2018). Land Art ve Mekân Bağlamında Süre, Süreç, Temsiliyet Problematığının Dil ve Mekân İlişkisi: Sanatçının Varoluşsal Uzamı, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Mok, Kimberley. (2021). Artist Ava Roth Collaborates With Bees to Create Honeycomb Art. <https://www.treehugger.com/artist-ava-roth-collaborates-with-honeybees-make-honeycomb-art-5205328>, (Erişim Tarihi: 24.03.2022)

Özbek, Hikmet. (2002). Arılar ve Doğa, Uludağ Arıcılık Dergisi, Cilt 2, Sayı 3, s. 22-25.

Saygı, Sevil. (2016). Çağdaş Sanatta Doğa Algısı ve Ekolojik Farkındalık, Sanat-Tasarım Dergisi, Sayı 7, s. 7-13.

Sıralı, Recep ve Cınbırtoğlu, Şeref. (2018). Bal Arılarının Tozlaşmadaki ve Bitkisel Üretimdeki Önemi, Arıcılık Araştırma Dergisi, Cilt 10, Sayı 1, s. 28-33.

Şahin, Feyzullah; Kekeçoğlu, Meral; Göç Rasgele, Pınar. (2016). Bal Arısı Temalı Doğa Eğitimi Programının Öğrencilerin Bilgi ve Bilimsel Yaratıcılık Düzeyine Etkisi, Eğitimde Kuram ve Uygulama Dergisi, Cilt 12, Sayı 3, s.484-500.

Uz, Ayfer ve Uz, Nurbiye. (2018). Akla Hitap Eden Düşüncenin Sanatı: Kavramsal Sanata Genel Bir Bakış, Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, Cilt 5, Sayı 12, s. 655-662.

Yörük, Alaeddin ve Şahinler, Nuray. (2013). Küresel Isınmanın Balarılarını Üzerine Olası Etkileri, Uludağ Arıcılık Dergisi, Cilt 13, Sayı 2, s. 79-87.

Zümrüt, Yeşim. (2007). 1960'dan Günümüze Çevre Sanatı Kapsamında Yapılan Seramik Eserlerin Analizleri, Çevre Konulu Seramik Atölye Uygulamaları ve Bir Sergi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale.

### Görsel Kaynakçası

Görsel 1-2-3: [https://www.dezeen.com/2022/01/24/bee-bricks-planning-requirement-brighton/?li\\_source=LI&li\\_medium=bottom\\_block\\_1](https://www.dezeen.com/2022/01/24/bee-bricks-planning-requirement-brighton/?li_source=LI&li_medium=bottom_block_1)

Görsel 4: <http://www.avaroth.ca/with-thread/woven-porcupine-quills>

Görsel 5: <http://www.avaroth.ca/with-thread/falling-horsehair-gold-2>

Görsel 6: <http://www.avaroth.ca/with-thread/porcupine-quills-and-embroidery-floss>

Görsel 7: <http://www.avaroth.ca/with-thread/tulip-tree-leaf-and-french-knots>

Görsel 8: <https://news.artnet.com/art-world/artists-honeycomb-sculptures-made-by-bees-spark-buzz-56554>

Görsel 9-10-11: <https://www.thiscolossal.com/2014/07/geometric-beehive-sculptures-by-ren-ri/>



Görsel 12-13: <http://glasstress.org/my-product/tomas-libertiny/>

Görsel 14-15: <http://www.tomaslibertiny.com/sculpture#/thousand-years/>

Görsel 16: <http://www.tomaslibertiny.com/eternity>

Görsel 17: <https://tlmagazine.com/tomas-libertiny-eternity/>

Görsel 18: <http://www.tomaslibertiny.com/eternity>

Görsel 19-20: <https://www.thisiscolossal.com/2014/02/artist-aganetha-dyck-collaborates-with-bees-to-create-sculptures-wrapped-in-honeycomb/>

Görsel 21: <http://www.aganethadyck.ca/web/artwork/the-extended-wedding-party>

Görsel 22: <http://www.aganethadyck.ca/web/artwork/the-plexiglass-house>



Makale Türü: Araştırma  
Gönderim Tarihi: 8 Nisan 2022  
Kabul Tarihi: 11 Mayıs 2022

## TEMSİL VE TEMSİL KRİZİNİN FEMİNİST SANATA YANSIMASI REFLECTION OF REPRESENTATION AND REPRESENTATION CRISIS ON FEMINIST ART

Alev ALKAN TÜFEK<sup>1</sup>- 0000-0001-7582-9567

### ÖZET

*Bu araştırmada feminist sanatta temsil problemi incelenmiştir. Postmodern dönemde feminist sanatçıların kadının temsili sorunsalını gündeme getirmeleri ve bunun sonucu olarak temsil olgusunun nasıl değiştiği araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır. Antik dönemden 20. yüzyıla kadar benzetmenin sanatın klasik tanımı olarak kullanılmasının ardından, modernist dönemde fotoğraf makinesinin icadı, benzetmenin kutsallığını yok eden ve temsil olgusuna yapılan bir darbe olmuştur. Günümüze doğru gelindiğinde ise, modernizmin "sanat sanat içindir" metası yerine postmodernizmde tüketim toplumu, cinsiyet, aidiyet, kimlik ve bellek gibi konular sanatın içeriğini oluşturmuştur. Postmodern sanatın temsil anlayışı çoğulculuğa vurgu yaparak modernizmin ataerkil, seçkinci ve yüksek kültürüne karşı eleştirel bir tavır takınmıştır. Feminist sanatçılar da kadınların sanat tarihinde yeterince temsil edilmediklerini eleştirerek; işlerinde, farklı malzemeler ve performanslar ile kadınların sorunlarına değinmiş, erkek egemen temsiliyeti sorunsallaştırmışlardır. İlk olarak sanat tarihindeki kadın sanatçıların bir araştırmasını yaparak, sanatın tarihinde kadın sanatçıların temsil edilmeyişlerini ve ardından galeri ve müzelerde sergilenme oranlarına eleştirel yaklaşmışlardır. Postmodernist sanatın içinde her şeyi barındıran yapısı dolayısıyla temsil kavramının hiç olmadığı kadar sıra dışı olması incelenerek, feminist sanatçıların kadının temsiliyle ilgilenmeleri ve temsili sorunsallaştırmaları incelenmiştir.*

<sup>1</sup> Hacı Bayram Veli Üni., Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü, alevkantufek@gmail.com

**Anahtar Kelimeler:** *Temsil, Postmodernizm, Feminist Sanat*

## **ABSTRACT**

*In this research, the problem of representation in feminist art has been examined. The main problem of the research is that feminist artists brought the problem of representation of women to the agenda in the postmodern period and how the phenomenon of representation changed as a result. After the use of analogy as the classical definition of art from the ancient period to the 20th century, the invention of the camera in the modernist period was a blow to the representation phenomenon, destroying the sanctity of the analogy. When it comes to today, instead of the "art for art" commodity of modernism, the subjects such as consumer society, gender, belonging, identity, and memory in postmodernism have formed the content of art. The representation understanding of postmodern art has taken a critical attitude against the patriarchal, elitist, and high culture of modernism by emphasizing pluralism. Feminist artists also criticize that woman are not adequately represented in art history, in their works, they addressed the problems of women with different materials and performances and problematized male-dominated representation. First, by making research on women artists in the history of art, they were critical of the lack of representation of women artists in the history of art and then the rate of their exhibition in galleries and museums. The fact that the concept of representation is more extraordinary than ever, due to its omnipresent structure in postmodernist art, is examined, and feminist artists' interest in the representation of women and their problematization are examined.*

**Keywords:** *Representation, Postmodernism, Feminist Art*



## 1. GİRİŞ

Sanat kendi içerisinde süreklilik göstermekte ve aynı zamanda da bir değişim geçirmektedir. Mağara duvarı resimlerinden topluluklara, Mısır ve Mezopotamya'dan Yunan sanatına, Ortaçağ'dan Rönesans'a, Modernizm'den Postmodernizm'e kadar her dönem sanat değişmekte ve içerisinde de birçok imgeyi barındırmaktadır.

Platon ve Aristoteles'in yaşadığı Antik döneme kadar uzanan temsil anlayışında imgeler, birer yansıtma aracı olarak kullanılmıştır. Platon'da idealar yansıtılıp taklit edilirken, Aristoteles'te taklit edilen şey gerçeğin birer öykünmesidir. Sanatçı; dış dünyayı, olayları, kişileri, yaşadığı çağı gerçekçi bir anlayışla yansıtmıştır. Bu anlayış yüzyıllar boyunca sürmüştür. Gerçekçi olanı mimesis yani; dış gerçekliğin bir taklidi, kopyası ve benzetmesi yoluyla yansıtan resim sanatında imge bir araç olarak kullanılmıştır.

Orta Çağ ve erken Rönesans dönemlerinde ise, yani 16. yüzyıla kadar İslam sanatı ve Batı Sanatı, temelde sanata din hizmeti olarak bakmıştır. Tanrı tarafından temsil edilen gerçeklik ise dinin tekelindedir. Sanat dine hizmet ederek onun temsil aracı konumunda varlık bulmuş ve sanatın temsil olgusu dönemin inanç, felsefe, kültür, politika gibi kavramlarıyla her zaman değişim geçirmiştir. Bu yüzden de Orta Çağın skolastik anlayışında din ön plana çıkmakta, sanat dinin hizmetinde ve onun bir temsil aracı konumundadır. Bu bakımdan Antik Yunan anlayışının dış gerçekliği temsil alması, bu dönemde yerini Kilise'ye bırakmıştır. Artık sanata giden yolda, kutsal olan temsil aracıdır. Dinsel öğretilerin ön plana çıktığı, estetik kaygılardan ziyade okumanın yaygın olmadığı bu dönemde görseller halka dini öğretmeyi amaç edinmiştir. Buradaki tasvir ise dış dünyanın bir benzetmesi değil; öğretim odaklı ve kutsalı yaygınlaştırma amacıyla yapılan, İncil'deki olayların tasviridir. Erzen (2016: 63) resmin ve heykelin bir temsil aracı olarak kullanılmasının bu dönemdeki önemini ifade etmekte, Orta Çağ sanat yapıtlarının gerçekçi bir şekilde yapılan temsillerinin dini yayması bakımından gerekli olduğunu belirtmektedir.

Sanatçının gördüğünü veya inandığını gerçekçi bir şekilde betimlemesi Orta Çağ'dan sonra Rönesans'ta da devam eden bir süreçtir. Aydınlanma ile ise sanat, sadece dinin tekelinden kurtulmuştur. Sanatçılar yine gördüklerini gerçekçi bir şekilde yansıtarak Hıristiyan öğretileri yerine doğanın gözlemine, perspektife, anatomiye yönelmişler, betimledikleri kişileri ise kişisel özellikleriyle yansıtmışlardır.

Gerçeğin temsiline imge ile sağlanması estetik, yaratma, değişimle gün geçtikçe farklılık göstermiştir. İmge artık salt gerçekliğin sunulmasında değil aynı zamanda soyutlamaya giden yolda da bir temsil aracı olmuştur. Erzen (2016: 62) aynı şekilde, tipografinin ortaya çıktığı matbaa kültüründe değerlerin değiştiğini, sanatta farklı değerlerin öne sürüldüğünü, fotoğrafın imgeleri sabitleştirdiği 19. yüzyıldan itibaren ise temsiline farklı anlamlar içerdiğini ileri sürmüştür. Carroll (2016: 43)'a göre ise taklit temsiline bir alt kategorisi, bir uzantısıdır. Temsil kavramı taklidi de içine alarak daha geniş kapsamlı olabilmektedir.

Danto (2010: 71) Aristoteles'ten 19. yüzyıla dek, hatta 20. yüzyılda epey bir süre boyunca "taklit" in sanat nedir sorusuna verilen standart felsefi yanıt olduğunu belirtmektedir. Sayar (2015) ise herhangi bir şeyin temsiline olan sanat eserinin, zaten bilinen bir öze dair olduğunu ve izleyici açısından da verdiği duygunun ve izlenimin sonuçlarının önceden belirlenebildiği, benzetme kaygısıyla yapılmış bir sanat yapıtı olduğunu belirtmektedir. Temsil, canlı ya da cansız bir varlık, bir durum, bir nesne, bir duygu, bir sezgi, bir olgu ya da bir düşüncenin yerine geçebilecek ve o gerçekliği göreceli de olsa en iyi aktarabilen bir araçtır. Temsil, aracı olduğu için çoğunlukla dolaylı ve sembolik bir yapıyı da içine almaktadır. Bu bakımdan, dil, sanat ve kültür gibi alanlar aktarım aracılığını üstlenen temsiline kısımlarından biridir (Alp, 2013: 43).

Dolayısıyla 20. yüzyıla kadar sanat, mimesis yoluyla gerçekçi olanı yansıtarak değerli olanı ölümsüzleştirmek istemiştir. Sanayinin gelişmesi, fotoğraf makinesinin ve kameranın icadı, sanatçının sanatın ölçü ve özelliklerini kullanarak düzen ve betimlemeden uzaklaşmasını,

kendi iç dünyasına yönelmesini sağlamıştır. Modern sanatta artık söz konusu olan resmin temsili sorunudur.

## 2. MODERN VE SONRASI DÖNEMDE DEĞİŞEN TEMSİL OLGUSU

Sanatta temsil olgusu her dönem farklılık göstermektedir. Modern dönemin temsil anlayışı ise doğanın bire bir gözleminden uzaklaşarak, biçimci bir anlayışla beraber soyutlamaya doğru giden yaklaşımlardan oluşmaktadır. Öncelikle modernizmin gelenekle çatışması onun farklı bir temsil anlayışının olduğunu da göstermektedir. Modernizmi hızlandıran ve geliştiren öğelerin başında ise, Fransız Devrimi'nin yarattığı düşünce sistemindeki değişiklikler ve Sanayi Devrimi'nin ortaya koyduğu makineleşme ile beraber ortaya çıkan kapitalizm vardır. Kapitalleşmeyle beraber, toplumsal yapı değişerek dönemin insan yapısını da etkilemiştir. Ayrıca hümanizme olan inançla sanatçı kendi içine yönelerek, içinden gelen konuyu aktarabilme olanağı bulmuştur. Entelektüel dönüşümün yarattığı bu dünya görüşünde; hümanizmayı, bilimci, akılcı, ilerlemeci ve insan merkezci ideolojiyi ifade eden ve demokrasi üzerine temellenen bir temsil anlayışı hâkim olmuştur. Rönesans'ın klasik heykel ve resim anlayışını yıkan, temsil anlayışında ise önemli değişiklikleri getiren bir felsefe hakimdir. Yansıtma biçimi yerine -fotoğraf makinesinin icadıyla- sanayileşme, bilim ve teknolojiye ilerlemeyle beraber klasik temsilin yerini giderek nesne soyutlaması almıştır.

Yılmaz (2006: 15-16)'a göre, modern kelimesi ilk olarak 5. yüzyılda ve daha sonra 17. yüzyılda René Descartes ile birlikte felsefi bir anlama dönüşmüştür. Sanattaki dini konular giderek yerini dünyevi konulara bırakmıştır. Sanatın dünyevileşmeye başlaması ise Rönesans ile başlayan bir süreçtir. Carroll (2016: 41) ise 19. yüzyıl sonundan itibaren sanatta doğanın temsili bırakılarak soyuta yönelimin gerçekleştiğini belirtir. Sanatçılar fotoğraf makinesinin icadıyla beraber taklitten uzaklaşmışlardır. Alman dışavurumcu ressamalar, realist resim yapmak yerine formalist tarzda resimler yapmaya başlamışlardır. Kübist ressamalar, eylem ressamaları ve azcılar doğanın birebir temsili yerine, nesneyi deforme ederek taklit olmayan resim sanatının da olabileceği görüşünü savunmuşlardır Clement Greenberg (2009: 361) ise daha ileri giderek modernist resimde temsilin terk edilmesini savunmuştur. Resimde her türlü

betimleme reddedilmeli, resim her imgeden arındırılarak saf bir biçimde tuvalin sadece yassı yüzeyi gözetilerek yapılmalıdır. "Boyasal Resim Sonrası Soyutlama" adını verdiği Soyut Dışavurumculukta her sanatın kendi alanına yönelmesi gerektiği vurgulanır. Resim sanatı düz bir yüzey üzerine yapıldığı için ve sadece resimsel olanı kapsadığı için, içinde diğer sanat türlerinden olan her şeyi uzaklaştırmalıdır. Bu şekilde Greenberg'in deyiimiyle kendi yetki alanını daraltmış olacaktır. Modernist resmin tek arzusu ve üzerinde ısrarla durduğu şey ise tamamen resmin bilinen her şeyden arındırılması gerektiğidir.

Greenberg'e göre Manet modernizmi ilk uygulayanlardandır. Manet'nin resimleri yapıldıkları dönem sanat camiasında yankı uyandırmıştır. Eleştirmenlerin bitmemiş bir taslak olarak adlandırdıkları bu resimler acemi bir resim öğrencisinin elinden çıkmış izlenimi vermektedir. Perspektiften uzaktırlar ve ışık gölge bakımından oldukça zayıftırlar. Fakat Greenberg'e göre işte bunlar birer devrimdir ve felsefede modernizmin karşılığı nasıl Kant ise, resimde de modernizmin karşılığı Manet'dir. Modernist ressamlar boyayı tüpten çıktığı gibi tuval üzerine sürerek, belki de sadece rengi temsil aracı olarak kullanmışlardır. Cezanne da tuvalin dikdörtgen formuna uygun resimler yaparak gerekirse biçimi bozmayı göze almıştır. Sanatta, gerçekçi olanın yansımasının gerçeğin temsili olduğu gibi, soyut sanat da hiçliğin bir temsilidir aslında.

Çağımızın birçok düşünürü temsilin geçmişe ait olduğu üzerinde anlaşmaktadırlar. Deleuze, Kant ile birlikte imgenin artık görünen bir öze, daha doğrusu bilinen bir şeye hitap etmediğini sanatta taklit yerine ifadenin öne çıktığını ifade etmektedir. Kant'a göre dış dünyadaki nesnelere olduğu gibi gördüğümüz de belli değildir. Bu şeyleri kendi düşünce yapımıza göre görmekte ve şekillendirmekteyiz. Dolayısıyla, imge, benzediği şeyin bir temsili gibi görülürken, romantizm ile birlikte anlamın ön plana çıktığına tanık olunmakta ve imgelerin neyi temsil ettiğinin önemi azalmaktadır. Bugün sanat kurumunun ağırlığını oluşturan eleştiri ve yorumlama Aydınlanma'nın anlamla ilgili irdelemelerinin yol açtığı pratiklerdir (Erzen, 2016: 64).

Mimetik olmayan resim, sanatı soyut resimle ön plana çıkarmıştır ve Maleviç'in süprematizm manifestosunda resmin sıfır noktasını çarpıcı şekilde ortaya koyduğu bir temsil anlayışı vardır. Baldessari "Bu resimden sanat dışındaki her şey temizlenmiştir, bu işe hiçbir fikir sokulmamıştır" derken, öncelikle bu bildiriye bir resim mekânında göstererek, resimsel temsiliyeti, iki boyutlu düzlemde yanılısama yaratma fikrini paranteze almakta, provoke etmekte, ikincisi ise, resmi resim üzerinden tartışmaktadır. Baldessari resim geleneğini ve resmin temsiliyet değerini soruşturur (Şahiner, 2015: 56).

Modernist temsil anlayışında her sanatın kendi yetki alanında olması gerektiği ve sürekli ilerleme fikriyle beraber klasik temsilin geçmiş unsurlarda olması bazı eleştirileri ve çatışmaları da beraberinde getirmiştir. Modernizmin sürekli ilerleme ve gelişme fikrine karşın yaşanan savaşlar ve soykırımlar neticesinde, modernizmin hümanist anlayışı sorgulanmış ve modernizme olan güven sarsılmıştır. Modernizmin moda olana ilgisi ise onun kendini geçmişle olan bağından uzaklaştırdığını ve geçmişi görmezden gelerek de bir tür unutkanlık problemi olduğunu göstermektedir. Modern sonrası ve modern ötesi anlamlarına gelen, modernin bir devamı sayılabildiği gibi ondan tamamen ayrılan bir düşünce tarzını da ortaya koyan postmodernizm ise 20. yüzyılın seçkin ve yüksek kültürüne karşın, çevre düşüncesinden hareketle içinde her imgeyi eklektik bir biçimde barındırabilmektedir. Postmodernizmin ne zaman başladığının kesin bir tarihi olmamakla beraber Giddens (2012: 10) 20. yüzyılın sonlarında, birçok kişi tarafından, toplum bilimlerinin karşılık vermesi gereken ve bizi modernliğin de ötesine götüren bir dönemin başında olduğumuzu ifade etmiştir. Bu geçiş dönemini adlandırmak için birçok terim ortaya atılmıştır: Bunlardan birkaçı ("bilgi toplumu" ya da "tüketim toplumu" gibi) kesinlikle yeni bir toplumsal sistemin çıkışına işaret ederken, çoğunluğunda ise ("postmodernlik", "postmodernizm", "endüstri sonrası toplumu", "kapitalizm sonrası" vb.) daha çok önceki dönemin kapanmak üzere olduğu fikri öne çıkmaktadır.

Postmodernizmdeki sosyal olgular, modernizmin kültürel özünü meydana getiren hümanist kavramlara karşı çıkmaktadır. Batılı söylemlerin aslında burjuva sınıfıyla ve beyaz erkek

kavramlarıyla açıklanması ve geriye kalan insanların ötekileştirilmesi postmodernizmin eleştirdiklerinin başında gelmektedir (Harvey, 1997: 21; Touraine, 2000: 230). Türkdoğan, (2014: 9-10) "modernizmin bütün kavramlarına karşı çıkan merkez kavramını çevre ile eleştiren, çoğulculuğu birey kavramında ele alıp, öteki kavramını var olan ile sorgulayan postmodernizm alt kültür, alt kimlik ve çeşitlilik kavramlarını da içerisinde barındırmakta ve gündeme getirmektedir" diye belirtir.

Modernist söylem aslında ataerkil bir söylemdir. Çünkü postmodernizm çoğulculuğa vurgu yapmakta ve modernizmin her alanda gizli ötekileştirmesine karşı çıkmaktadır. Aynı zamanda yüksek sanatı içinde barındıran modernizm, yeni olmayan her şeyi de dışlamaktadır. Postmodernizm ise geçmişi içinde barındırır ve öteki olanı çevre kavramı ile içselleştirir. Yüzyıllar boyunca sanatın tanımı klasik temsil anlayışı çevrevesinde güzele verilen yanıtla aynı anlama gelmiştir. Estetiğin hiçbir çıkar gözetmeksizin sadece sanatın kendi kendisiyle ilgili olmasını öngören Kantçı modernist yaklaşım, Duchamp'ın hazır nesneyi sunmasıyla sanata yüklenen güzel ve yüce kavramlarına darbe niteliğinde olmuştur. Modernist seçkinci anlayışa ve "sanat nedir?" e verilen klasik yanıtla bir tepki doğmuştur. Güzelliğin ya da sanatın ne olduğunun yapılanın çok daha ötesinde kavrama ve düşünceye yüklenen anlamlarla var olabildiği sonucu ortaya çıkmıştır.

Klasik pentür resminin sorgulandığı ve yeni işlerin meydana geldiği bu dönem aynı zamanda sanatın sonuna gelindiğinin düşünüldüğü bir dönem olmuştur. Postmodern sanatçı mekânı, nesneyi, sözcük ve kavramları sanatının merkezine yerleştirmiştir. Bu döneme kadar kadın bedeninin bir seyirlik nesne, bir temsil aracı olarak galerilerde sunulması ise özellikle kadın sanatçıları rahatsız etmiş, sanatlarının bağlamını buradan hareket ettirmişlerdir. Bir sanatsal konu olarak kadın bedeninin sunulması sanatta temsil anlayışını değiştirmiştir. Günümüzün değişen temsil anlayışında ise kimlik, aidiyet, bellek, cinsiyet, tüketim vb. kavramlar kadın sanatçıların konusu haline dönüşmüştür.

### **3. FEMİNİST SANAT VE TEMSİL KRİZİ**

Akademik sanatın temsil anlayışını reddeden postmodern dönemde birçok sanat akımı ortaya çıkmıştır. Dada ile beraber günlük tüketim nesnesinin sanat eseri olarak sunulması, pop art ile beraber devam eden sanat eserinin kutsallığını yıkan bir sürece dönüşmüştür. Sanatta temsil olgusu eskiden bir taklit, yansıtma; modern dönemlerde reddedilen bir temsil anlayışı ve belki de sadece hiçliğin ve formalizmin bir temsili, bugün ise bir bağlam çerçevesinde sıkıntının ifadesi olarak varlık bulmaktadır.

Bedenin temsil probleminden yola çıkarak, kadının konumunun sorgulandığı Feminist sanatta, ilk olarak ataerkil toplumun cinsiyet ayrımcılığına ve ötekileştirici tavrına karşı eleştirel bir yaklaşım söz konusudur. Kadın sanatçılar, kadın bedeninin bir meta, bir seyirlik nesne olarak müzelerde, sanat galerilerinde temsilini sorgulamışlardır. Kadın hakları, kadının sanatta temsil problemi ve cinsiyet ayrımcılığı bu dönemin sanatçıların temel problemleridir.

Sanatta feminizm, 1960'lı yılların sonlarında bir grup kadın hakları savunucusu feminist sanatçı tarafından, kadının ötekileştirilmesine ve sanat tarihinde yeterince temsil edilmemişlerine karşı bir tepkinin sonucu olarak doğmuştur. Kadın sanatçılar erkek egemen tarih yazımında kadın sanatçıların olmamasından rahatsızlık duymuş, geçmişten günümüze 7 kadın sanatçıların araştırmalarını yaparak işe başlamışlardır. Aynı zamanda sanat mottolarını belki de bir soruda özetleyerek genel tavırlarını ortaya koymuşlardır: "Neden Tarihte Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?". Linda Nochlin tarafından sorulan soru, kadınların geçmişten günümüze yaşadıkları sıkıntıları dile getiren, ataerkil cinsiyetçi söylemlere Feminist sanatın ne olduğuna dair bir cevap niteliğinde olmuştur.

Amerika'da feminist sanatçılar ilk olarak kadın sanatçıların bir araştırmasını yapmışlardır. Sanat tarihinde yeterince temsil edilmemelerinin yanı sıra, galerilerde ve müzelerde de sanatçı olarak yeterince var olmamaları, problemi büyük çerçevesiyle sunmaktadır. Bu konuda yapılan eleştiriler ve çözümler yetersiz kalmış, kadın sanatçılar sergilerde ve sanat tarihinde kendi çabalarıyla yer almalarına rağmen, erkek sanatçılar kadar araştırma konusu olmamıştır.

Günümüzde pek çok feminist, özgül bir kadın duyarlılığından çok, temsil ve toplumsal cinsiyet farklılığı sorununa odaklanmaktadır. Postmodernist sanatçılar ve yazarlar toplumumuzdaki kadın-erkek farklılığının kökeninde temsil olgusunun yattığına inanmaktadırlar. Feministler de postmodern kültür filozofları da temsili, nihai bir gerçekliğin taklidi olarak değil, kültürün kendi hakkındaki vizyonunu yansıtmasının bir yolu olarak kavrarlar. Temsil, önceden belirlenmiş toplumsal cinsiyet kavramlarını yeniden inşa etmektedir (Peterson ve Mathews, 2016: 37). Feminist sanatçılar çalışmalarını oluştururken klasik temsil anlayışından uzaklaşarak ve kadın bedeninin cinsellik üzerinden temsilinin meselesi üzerinde durmuşlar, bunu yaparken de malzeme ve teknik olarak da klasiğin dışına çıkmışlardır.

Judy Chicago, *Yemek Daveti* adlı çalışmasında kadınların geçmişte yaşadıkları sıkıntı, baskı ve göz ardı edilmişlerine bir tepki olarak, üçgen biçimli sofrayı hazırlarken, kadınların anısını ve başarılarını yeniden gündeme getirme isteği ile simgesel bir anıt ortaya koymuştur. Yapımında çok fazla işçi çalıştırılmış ve sergi mekanını oldukça kaplayan devasa boyuttaki bu çalışma aynı zamanda birçok eleştirinin hedefi de olmuştur. Onu yemek daveti gibi bir sofraya temasıyla yine kadınlık imgesinin sınırlarında kaldığını belirten yorumlar yapılmıştır. Fakat Judy Chicago'nun çalışması tüm bu eleştirilerin ötesinde kadınların kolektif birlikteliğinden doğan çabasının bir temsili olmuştur.





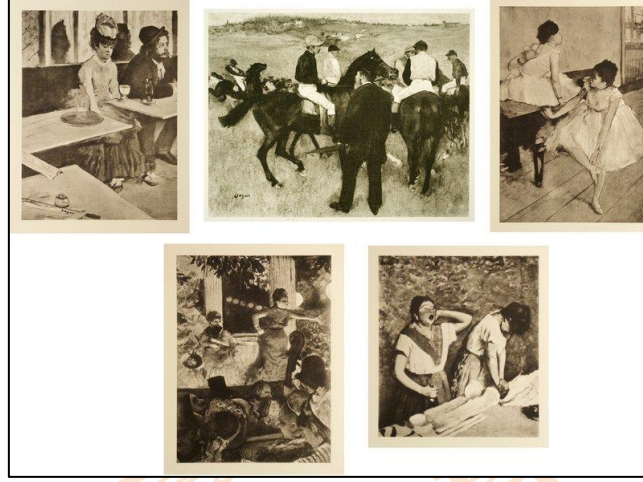
Resim 1: Judy Chicago, Yemek daveti, 1974-1979 Kaynak: (Kalkan, 2018)

Feminist sanat hareketinde kadın cinselliğinin sorunları tartışma konusudur. Kadın gövdesi performansların en önemli anlatım aracıdır. Gövde kadın gözüyle yorumlanır. Kimi örneklerde fiziksel yaralanmalara, eziyet ve acı çektirme deneyimlerine girilir. Yoko Ono, "Cut Piece" ismini verdiği performansında seyirciye giysisini yırttırmış, Marina Abramovic şizofreni tedavisinde kullanılan bir ilacı yutup bilincini yitirmiştir. Kadın sorunları psikoloji, göstergebilim ve yapısalcılık yöntemleriyle incelenmektedir (Ödekan, 2008: 510).



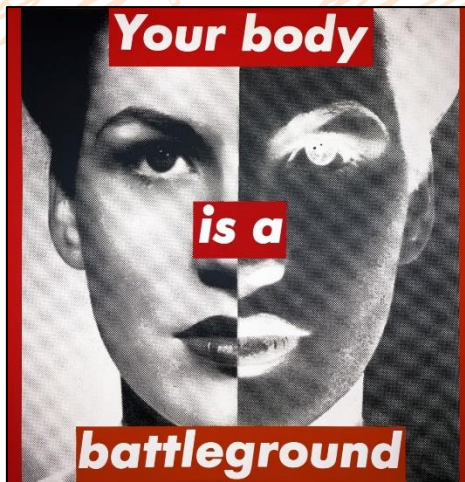
Resim 2: Yoko Ono, Cut piece, 1964 Kaynak: (Moma Learning, 2022)

Sherrie Levine, modernitenin biriciklik ve orijinal olan olgusunu yeniden sergileme ve yapısöküme uğratma metotlarıyla, bu kavramlara eleştirel bir tavır sergileyen bir sanatçıdır. Levine özellikle sanatın bir yapısökümünü gerçekleştirmekte ve bunu yaparken de fotoğraf sanatından faydalanmaktadır. Fotoğraf sanatı ise bu noktada en önemli metotlardan biridir ve çoğaltılabilir bir araç olduğu için de, orijinal olanın sorgulanmasında etkin olarak kullanılmaktadır. Çoğaltılabilir kopyalar ise orijinalin yokluğunu temsil etmektedirler (Şahiner, 2008: 123)



**Resim 3:** Sherrie Levine, After Degas, 1987 Kaynak: (Artspace, 2022)

Bu dönemde kadın sanatçılar, klasik resim ve heykelleri sergilemek yerine, kavramsal yapıtlar gerçekleştirmişler ve düşüncüyü ön plana çıkaran işler ortaya koymuşlardır. Fotoğrafın temsili başka bir yöne çekmesi ve Pop sanatının da temsilin kutsallığını yıkması gibi, feminist sanat da çoğulculuğa vurgu yaparak bir çok eleştiri üzerinden hareket etmiştir. Barbara Kruger fotoğraf üzerinden postmodernist bir yaklaşımla kavramsal temelli işler gerçekleştirmiştir. Hazı imajları yeniden üreten sanatçı, erkek egemenliğini sorgulayan metinlerle çalışmalarını desteklemiştir.



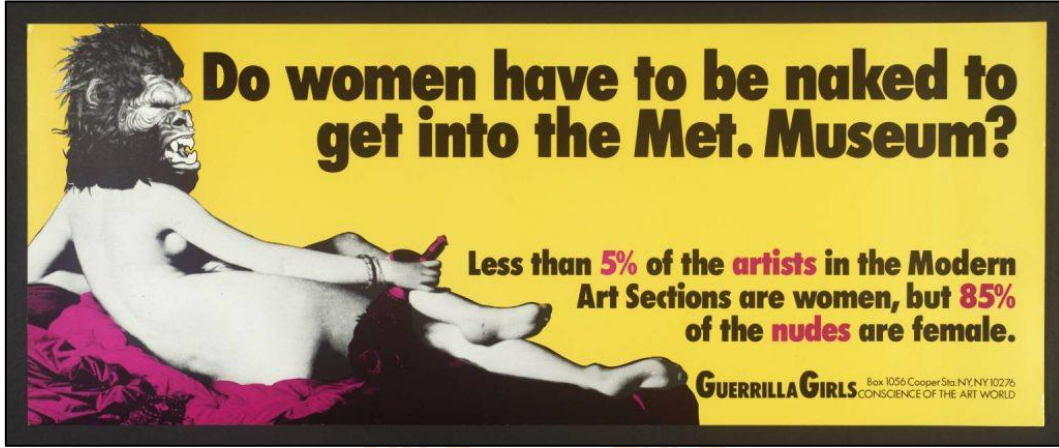
**Resim 4:** Barbara Kruger, Your body is a battleground Kaynak: (Sanders, 2020)

Cindy Sherman 1970'lerin sonunda New York, Artist Space'te, İsimli Film Kareleri isimli bir dizi küçük, 8x10 cm boyutlarında, fotoğraf sergileyerek feminist sanat eleştirmenleri arasında bir krizin doğmasına neden olmuştur. Bu fotoğraflar Sherman'ın kendisini model olarak kullandığı, 1950'lerin Amerika'sına göndermeler yapan, Hollywood B sınıfı filmlerini, Yeni Dalga'yı, Yeni Gerçekçiliği taklit eden hiçbir zaman çekilmemiş filmlerin karelerinden oluşmaktadır. Sanatçı, kadının temsili sorunu ile ilgilenerek temsili sorunsallaştırmıştır (Özüdoğru, 2010: 122).



**Resim 5:** Cindy Sherman, İsimli film kareleri, 1978 Kaynak: (Tate, 2022)

1980 sonrası kendilerine Gerilla Kızlar ismini veren bir grup feminist sanatçı, kadın sanatçıların müzelerde yeterince yer almamalarını eleştirmişler, müzeye girebilmeleri için bir tabloda çıplak bir şekilde, seyirlik bir nesne olarak yer almalarının mı gerektiğini sorgulayan ironik bir soru sormuşlardır. Bu şekilde cinsiyetçi ayrımcılığa da bir gönderme yapılmaktadır. Onların karşı çıktıkları aslında modernist erkek egemen temsilin günümüze kadar gelmesi ve bu tarih yazımının artık değişmesi gerektiğidir.



**Resim 6:** Guerilla Girls, "Kadınların Metropolitan Müzesi'ne girebilmek için çıplak mı olmaları gerekir?", 1989, Afiş Kaynak: (Kalkan, 2018)

#### 4. SONUÇ

Temsil sanatla sürekli iç içe olmuş bir kavramdır. Yüzyıllarca süregelen sanatta temsil olgusu her dönem değişim geçirmiştir. 20. yüzyıldan itibaren giderek sorunsallaşan ve kullanılamaz hale gelen temsil, postmodern sanatta yerini sözcüklere, fotoğraflara, temsili olmayan nesnelere bırakmıştır. 20. yüzyıla kadar gerçeğin temsiline, dış gerçeklik ve ideal olanın gerçekliği iken, postmodern sanatta eleştirel bir temsil anlayışı ortaya çıkmıştır.

Temsil doğadan kopuk bir şekilde çoğulculuğa vurgu yaparak tuval ve boya gibi geleneksel malzemenin dışına çıkmıştır. Sanatsal ürünün anlamı giderek yok olmuş, izleyicinin merkeze ve sanat yapıtına dahil olması bu dönemin en önemli özelliği haline gelmiştir. Platon'dan itibaren sanatın mimesis yani bir yansıtma olarak ele alınmasına karşılık eleştirel olarak gelişmiştir. Temsil edici olmayan söylemler gelişerek gerçekliğin ifadesi boyut değiştirmiştir. Artık sanat temsil edici olmayan, anlamından arındırılmış kitle üretimi ürünüdür. En önemli kitle üretimlerinden biri olan fotoğraf ise, çoğaltılabilir olmasıyla da resmin kutsallık görevini yerle bir etmiş, temsile dayalı sanatsal üretimi sona erdirmiştir.

Feminist sanatçılar çalışmalarında klasik anlatıların dışına çıkarak yeni malzeme ve tekniklerle söylemlerini güçlendirmişlerdir. Özellikle kadın bedeninin bir temsil aracı olarak

kullanılmasını eleştiren sanatçılar; cinsellik, kimlik, aidiyet, kültür, bellek gibi kavramları içeren postmodernizm çatısı altında temsil sorunsalı ile ilgilenmişlerdir. Feminist sanat da tıpkı diğer postmodern sanatlar gibi bu dönemde modernizmi yapı bozuma uğratmıştır.

Feminist sanatçılar, ataerkil modernist anlayışın eşitsizliğini, postmodernist anlayışın çoğulculuğuyla eleştirmişlerdir.



## KAYNAKÇA

- Alp, K. Ö. (2013). Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil. *Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, 6(12), 40-61.
- Artspace. (2022). *Sherrie Levine-After Degas, 1987*.  
[https://www.artspace.com/sherrie\\_levine/after-degas](https://www.artspace.com/sherrie_levine/after-degas), (Erişim: 10.03.2022)
- Carroll, N. (2016). *Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erzen, J. (2016). *Çoğul Estetik*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Giddens, A. (2012). *Modernliğin Sonuçları*. (Çev. Kuşdil, E.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Greenberg, C. (2009). "Modernist Resim", *Modernizmin Serüveni*. (Ed. Batur, E.), İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. (Çev. Feyzioğlu, T. ve Arsan, Y.), Ankara: Liberte Yayınları.
- Kalkan, K.N. (2018). Feminist sanat – bir mücadele sanatı. *Tarihli Sanat*.  
<https://www.tarhli-sanat.com/feminist-sanat/>, (Erişim:10.03.2022)
- Moma Learning (2022). *Cut piece- Yoko Ono*.  
[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/), (Erişim: 10.03.2022)
- Ödekan, A. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Özüdoğru, Ş. (2010). Feminist Sanatta İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(6), 111-131.

- Peterson, T. G., Mathews, P. (2016). *Sanat cinsiyet, sanat tarihi ve feminist eleştiri*. (Çev. Soğancılar, E. ve Antmen, A.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sanders, M. (2020). From the archive: being Barbara Kruger. *AnOther*. <https://www.anothermag.com/art-photography/12449/barbara-kruger-artist-profile-interview-2004>, (Erişim: 10.03.2022)
- Sayar, M. (2015). *Jacques Ranciere'de politik sanat ve temsil sorunu*. <https://www.eskop.com/skopbulten/jacques-ranci%C3%A8rede-politik-sanat-ve-temsil-sorunu/2578>, (Erişim: 10.03.2022)
- 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.
- Tate. (2022). Cindy Sherman-Untitled Film Still No.17 1978, reprinted 1998. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-untitled-film-still-17-p11516>, Erişim: 10.03.2022)
- Touraine, A. (2000). *Modernliğin Eleştirisi*. (Çev. Tufan, H.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika, Modernizm Sonrası Tartışmalar*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Makale Türü: Araştırma  
Gönderim Tarihi: 21 Mart 2022  
Kabul Tarihi: 27 Nisan 2022

## DENEYİMLENEMEYEN MEKANLARIN TEMSİLİ REPRESENTATION OF NON-EXPERIENCED SPACES

Ayşe Ceren SOLMAZ<sup>1</sup> - 0000-0001-5407-8004

### ÖZET

*Mekan geçmişte yaşanan olayları aktarmak için kullanılan alanlardan biridir. Mekanda bulunan nesnelere, izler sayesinde geçmiş deneyimlenir. Nesne, iz veya fotoğraf yardımıyla mekan, temsil edilir. Geçmişte yaşanan felaketlerin temsil krizleri, temsil edilemeyeceği ya da temsil edilemeyen temsili gibi tartışmalar yaratmıştır. Bu bağlamda geçmişte yaşanan olayların temsili için mekana bakmak önemli hale gelecektir. Peki deneyimlenemeyen mekanların temsili nasıl mümkün kılınır? sorusuna Jean François Lyotard'ın temsil sorununun sanatta nasıl ele alındığına bakılır. Bu çalışma deneyimlenemeyen mekanların temsiliyle sanat arasında kurulan ilişki James Casebere ve Thomas Demand'ın fotoğraf pratikleri üzerinden incelemeyi amaçlar.*

**Anahtar Kelimeler:** Mekan, Deneyim, Temsil, Mekanın Temsili

### ABSTRACT

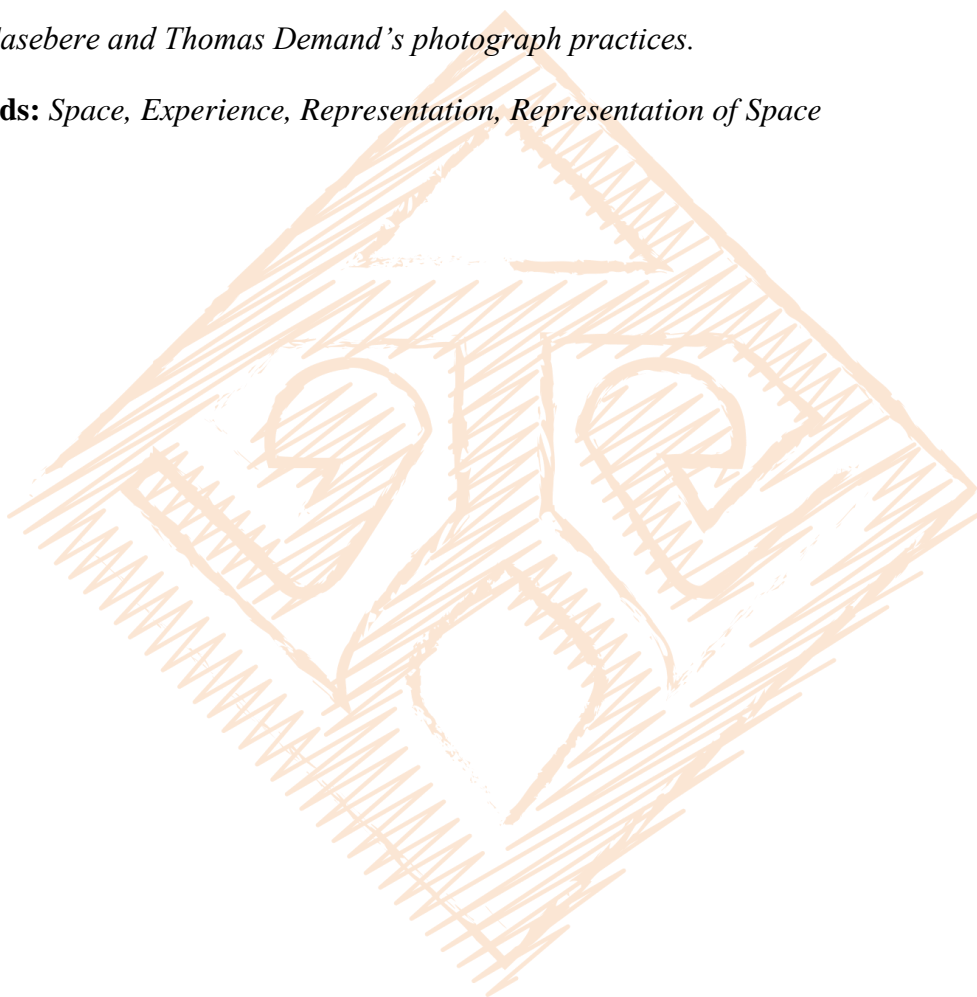
*Space is one of the areas which is used to transpose past events. The past can be experienced under favour of objects and trails in the place. The place is represented by the helps of objects, trails and photographs. Representation crises of past disasters sparks debates like disasters cannot be respresented or some people think that it is not the representation it is the*

<sup>1</sup> Şırnak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, solmazceren11@gmail.com



*representation of thing cannot be represented. In this context, looking to places for representation of past events becomes important. And how can representation of the places cannot be experienced be done? This question can be answered by how François Lyotard's point of view about representation problem is addressed in art. This work aims to analyze relationship between representation of places cannot be experienced and the art by way of James Casebere and Thomas Demand's photograph practices.*

**Keywords:** *Space, Experience, Representation, Representation of Space*



## 1. GİRİŞ

Mekan kavramı, günlük hayatta sürekli deneyimlediğimiz alanların tümüdür. Mekan kelimesi, etimolojik olarak kevn sözcüğünden türetilen, Arap dilinde “olmak, var olmak” anlamını taşımaktadır. Tüm mekan tanımlarının özeti olarak “varlığın herhangi bir formda var olduğu yerdir” (Lefebvre, 2014: 7) diyebiliriz. Mekan öncelikle fiziksel bir olgudur. Var olan her şeyin içinde bir mekan mevcuttur ve her var olan, bir mekanın içindedir. Henri Lefebvre, “Mekânın Üretimi” adlı kitabında mekanı bedenle ilişkilendirir ve mekanın politik olduğunu ileri sürer. Beden mekanı işgal eder ancak beden sayesinde mekanın algılandığını, yaşandığını ifade eder. Mekanı mekan yapan bedendir. Direnç ve baskının mekan üzerindeki etkisi ise ancak beden üzerinden okunması gerektiğinin altını çizer (Lefebvre, 2014, s. 141). Mekanı deneyimlemek ancak beden üzerinden gerçekleşir. Mekan, beden sayesinde algılanmış olur. Bedenin mekanla kurduğu ilişki, mekandaki birçok etkenle beden arasındaki etkileşim, kişide yaşanan deneyim etkisi oluşturur. Deneyim, ilişkisel ve anlamın büyük yer kapladığı bir kavramdır. Anlam ve bellek sayesinde deneyim veya yeniden deneyimlenen deneyim düşündürücü hale gelir. Merleau-Ponty, “Mekan artık görmenin değil düşüncenin nesnesidir.” (Merleau-Ponty, 2005: 27) sözleriyle fiziksel olarak deneyimlenen alanların bilişsel olarak kişinin mekan üzerindeki hareketlerinin kontrollerine ve müdahalesine işaret eder.

Toplumların tarihsel olaylarını aktarmak için ihtiyaç duydukları alanlardan biri de mekanlardır. Tarihsel olayların deneyimi ya geçmişi anlatanların deneyimi ya da anlatılanların deneyimi olarak iki şekilde sağlanır. Tarihi yazan kişiler geçmişte deneyimlenen olayları temsil ederler. Geçmişin deneyimi, anlatanların deneyimini dinlemek/okumak, bir fotoğraf karesine bakmak, mekanın kendisi ya da geçmişin temsiliyle karşılaşarak yaşanabilir. Pratik anlamda deneyim, geçmişte yaşanmış olayların tecrübesini gerçekleştiremeyeceğinden temsillere başvurur. Tarihsel deneyim, bugünü belgeleriyle ya da hatıralarıyla yaratır. Peki yaşanan deneyim tekrar nasıl yaşanır (Jay, 2012)?

## 2. FELAKETİN TEMSİLİ

“Artık hafıza ortamları olmadığı için hafıza mekanları var” (Nora,2006: s.17)

Belli tarihi olayların aktarımı için mekanlar yaratılır; bunlardan en önemlisi müzelerdir. Bu hafıza mekanları geçmişten günümüze olayların hafızalarla bugüne gelişinin kanıtı haline gelir. Hafıza ve tarihin bulunduğu doğal yollarla oluşmayan alanlara hafıza mekanları denir. Hafıza, şimdiki zamanla geçmiş zaman arasında sürekli bağlantı içindedir, imgeden, nesneden ve hareketlerden faydalanır. Hatıra, hafıza tarafından kutsallaştırılır. Toplumlar, kurulan temellerin sağlam bir şekilde devam etmesi ve taşınması için müzeler, arşivler, ölüm yıl dönümlerinin büyük törenleri, dini ritüeller vb. alanlar oluştururlar. Hafıza mekanlarının var oluş sebebi; unutmayı engellemek, zamanı deneyimlemek ve ölümü ölümsüzleştirmektir. Bu hafıza hareketini ancak Yahudi hafızasına bakarak ve anlayarak görebiliriz. Kendi hafızasından başka tarihi olmayan Yahudi kimliği, hafızayı psikolojik tavra sokar (Nora, 2006).

Savaş, soykırım, katliam gibi olaylar temsil krizleri, temsil edilemeyeceği ya da temsil edilemeyenin temsili gibi tartışmalar yaratmıştır. Savaştan dönen insanların ya da soykırım vahşetinden kurtulan insanların “...dilsizleştiğini, başkalarıyla paylaşabilecekleri deneyimler bakımından zenginleşmediklerini, aksine yoksullaşmış olduklarını fark etmemiş miydik?” diye sorar Walter Benjamin(2012, s.78). Bize aktarılan deneyimlerin aslında gerçekle alakasının olmadığını da ekler. Bu tür olaylar sadece tanık olanları susturmaz olayları deneyimleyen alanlarda bulunan toprakta, ağaçta, kuşlarda ve mekanlarda izler bırakır. Mekan tanık hale gelir. Ve temsil bu izler sayesinde aktarılabilir. İz bırakan mekanlar yaşanan olayları belki eksik aktaracak fakat olayların varlığını yansıtacaktır.

Felsefeci ve sanat tarihçisi Georges Didi-Huberman’ın, “Kabuklar” adlı kitabında Auschwitz’in en büyük yıkıma ev sahipliği yapmış Birkenau kampını ziyaretinin, deneyimleme ve hatırlama eylemlerinin krize girdiği bir ana tanıklık ederiz. Auschwitz ziyareti sırasında huş ağacından aldığı üç kabuk ve çektiği fotoğraflar sayesinde başka bir alan yaratır. Şeyler üzerinden okumalar yapar. Mekanın, kamp ve müze arasındaki tarihin bölünmüşlüğünü, kültürel travmanın izlerini arar. Daha sonra müzenin içindeki kuralların ve

tabelaların varlığı üzerinden, kapalı mekanların ticaret alanına dönüşümünden bahseder. Auschwitz (kamp alanının) öldürülen, barbarlık edilen, hayatta kalma mücadelesi verilen alanla kültürel bir alan olarak müze olma bağlantısını kurmasa da aslında bir bağlantısı olduğunu ve bununda kültür yoluyla yapıldığını söyler. Bu kadar vahşi bir tarihin kayıt altına alınma biçimi düşündürücü hale gelir. Çünkü ölümlerin yaşandığı bu mekan artık ticaret merkezi ve tüketim mekanı olmuştur. “Auschwitz’in hatırlamak amacıyla kurgusal bir mekan olarak tesis edilmesi için kendi yerinde unutulması mı gerekirdi?” (Didi-Huberman,2018: s. 23) sözleriyle tarihi mekandan artık deneyimlenemeyen başka bir mekan yaratıldığını açıkça ifade eder.

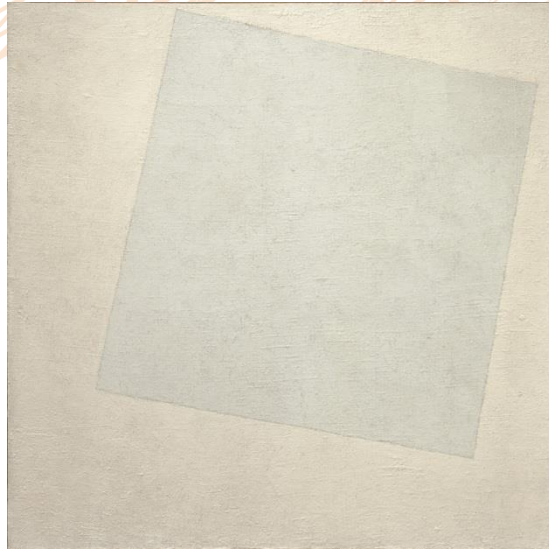
Öyleyse deneyimlenemeyen mekanların temsili nasıl mümkün kılınır? Jean François Lyotard, felaketlerin temsil edilemeyeceğini belirtirken bu imkansızlığı da Kant’ın yüce kavramına, yani temsilin tarif edilemez boyutta olmasına bağlar. Lyotard’a göre felaket yücedir, imgenin yetersiz kaldığını düşündüğü için temsil edilemeyeceğini ifade eder. Felaketi yüce bir deneyim olarak imgeleştirmek, imgeye anlam yüklemekten başka bir işe yaramaz. Yüce, belli bir halkın soyunu yok etme, dışlama, vahşet kaygısı güden soykırımın belli amaçlarla kurgulanmış ölümün en büyük tanığı haline gelir. Travmanın etkisiyle ilk düşünülemez kanıtı ayrıca daha sonra da düşünülemezliğin düşünülemezliğini tamamen ortadan kaldırma düşüncesidir. Lyotard Adorno’nun Auschwitz’den sonra sanatın “olanaksızlığını” gösterilemezliğini sanatına dönüştürerek onu radikalleştirir.

Jacques Rancière için temsil edilemezlik kavramı felaketin temsil imkansızlığının estetik normlara uymadığını ancak makul bir dille ve sanatsal araçlarla temsil edilebilir olduğunu savunur.(Ranciere,2008:s.138) Rancière, Claude Lanzmann’ın Shoah filmi için temsil edilmezliğin hangi anlamda tanıklık ettiğini sorgulamaktadır. Çünkü filmde yaşanan dönemin vahşeti ya da kurbanları yansıtılmaz, Yahudilerin soylarının yok edilmesi ve yok edilmesinin izlerinin ortadan kaldırılma süreci sadece anlatılır. Geçmişini yeniden deneyimleyerek aktarmak değil, şu an hatıralarında ve belleklerinde kalan hikayelerle temsil edilmesi amaçlanır.

### **3. DENEYİMLENEMEYEN MEKANIN TEMSİLİ**

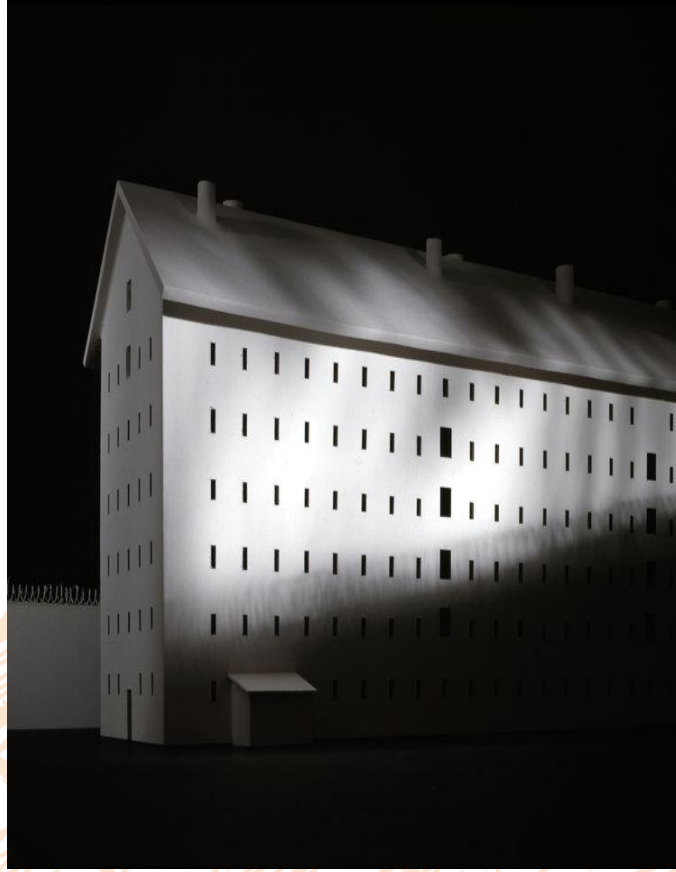
Sanatta mekan kavramı, sanatçıların ürettikleri pratikler üzerinden daima uğraştıkları bir alan olmuştur. Çağdaş sanatta da 1960'lerden sonra mekan, malzeme haline getirilerek araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Artık enstalasyonlar mekanı da içine alarak birlikte kurgulanmış ve düzenlenmiştir. Mekan artık sanatın bir parçası değil, eserin kendisi olmuştur. Malzeme olarak mekan, deneyimlenerek izleyici ile interaktif bir biçimde etkileşime girer. Bu bağlamda ters bir bakış açısıyla deneyimleyemediğimiz mekanı sanatta nasıl temsil ederiz? Deneyimlenemeyen mekanın imgesi nasıl oluşturulur? Bu sorular üzerinden sanatçıların işlerini analiz etmek gerekir.

Lyotard temsil sorununu sanat alanına taşır. 19.yüzyıldan sonra Lyotard'a göre gösterilemez var olduğu görülür. Fakat resim alanında renk, çizgi, figürle temsili daraltan pratikler devam eder. Minimalizm ile birlikte formcu tavır artık görülmez. Ayrıca beden sanatı ve happening ile nesnenin zorunlu olmadığı da anlaşılmıştır. Temsil edilemeyen krizini, modern sanatta Malevich üzerinden örneklendirir. Temsil edilemeyen, figür ve temsilden kaçınarak Malevich karesi gibi beyaz olacağını (Şekil 1), görünecek fakat imkansız olacağını da ifade eder. Lyotard, imgenin gücünü, temsil edilememesini, sihrini ve hakikati unutursak sanatı anlamayacağımızı, dikkat edilmesi gerektiğini, altını çizerek ifade eder (Lyotard,1991: s.101).

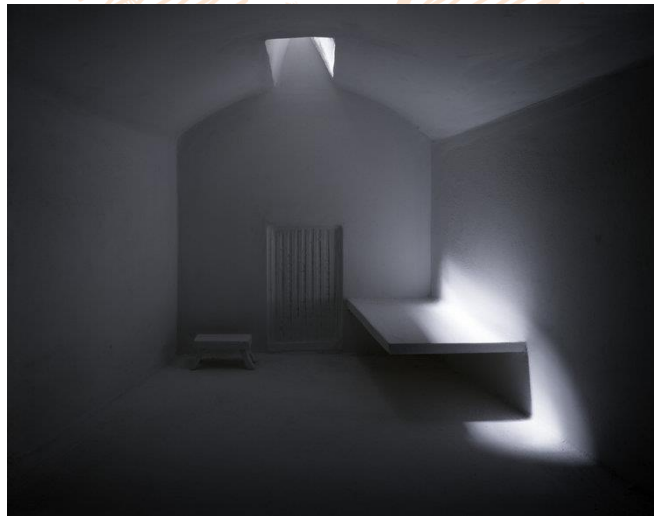


**Görsel 1.** Kazimir Malevich, *White on White*, Tuval üzerine yağlı boya, 79.4 x 79.4 cm, 1918

Fotoğraf, mekanın temsil edilmesinde belge niteliği taşıdığı için kanıt, delil olarak görülmektedir. Deneyimlenemeyen mekanın temsil örneği için sanatçı James Casebere'nin çalışmalarına bakmak gerekir. Casebere'nin eserleri genellikle “inşa edilmiş” fotoğrafçılık olarak adlandırılır. Her zaman hapisane tasarımı, banliyö gayrimenkul gelişmeleri vb. gibi konularda üretimler yapar. Casebere'in, maketleri ve modelleri sadece taklit değildir, ‘gerçek’ yerlerin reproduksiyonlarıdır. Hapishaneyi bir model olarak yeniden yaparken Casebere hapsedilmenin anlamını sorgular. Ayrıca su imgesini işlerine ekleyerek suyun, zamanın akması, hafıza kaybı, yas hissi, kayıp duygusu gibi mekanın hissilerini belirtmek için bir araç olarak kullanır. New York'daki ünlü Sing Sing hapishanesi (Şekil 1 ve Şekil 2) ve bir hücrenin iç görünümünü temsil eden Casebere, dar bir alanda hapsedilme ve esaret kavramına açık kapı bırakarak ayrıca düşünülmesini ister. Sing Sing cezaevi fotoğrafında, hapishane “sistem”, ideolojilerine şekil veren bir mimari olarak kavranır. Dolayısıyla, suçu ve cezayı anlamak için değil, bireyin modern fikrini kavramak, hapishaneyi sistem olarak ve bunun altında yatan hapsedilme prensiplerini incelemek gerektiğini savunulur. Hapishanenin, suç ve ceza için sadece bir mekan değil, modernitenin insanı yeniden tanımlamasında merkezi bir kurum olarak işlev görmesi üzerine eleştirel yaklaşır. Casebere, yapmış olduğu maketleri tasarladıktan sonra stüdyosunda fotoğrafını çekerek işi o şekilde izleyiciye sunar. Yarattığı mekanların temsilini fotoğraf ile aktarmış olur. Fotoğraf pratiğini bilinçli bir şekilde tercih etmesi, geçmiş zamanda yaşanmış izlenimi vermesi için kullanmıştır.



Görsel 2. James Casebere, *Sing Sing*, Fotoğraf, 1992



Görsel 3. James Casebere, *Işık Hapishane Hücresi*, fotoğraf, 1993

Hal Foster, Casebere'nin yaptığı maket işleri üzerine “gerçeği hayali olarak ele alan” olarak tanımlamış, nesnelere ve gerçekliğe bu özel yaklaşım için “dengesiz” terimini önermiştir. (Schmidt, 2018:s.105) Casebere'nin çalışmasının belgesel tarzda, Amerika zamanlarının ve mekanlarının bir “arşivi” olduğunu belirtir. Fotoğrafları varsayılan bir gerçekliğin görüntüleri ve bu görüntülerin taşıdığı veya çağıracağı ideolojik anlam arasındaki ilişkiyi inceler. Hal Foster, Casebere'nin arşivi için: “imgelerin bize hem bilinçli hem de bilinçsiz zihnin operasyonları hakkında neler söyleyebileceğini, özellikle de hayal edilen alanların kimliğin fantastik anlatıları için ortamlar olarak nasıl işlev görebileceğini yansıtıyor” (Schmidt, 2018:s.106) olduğunu belirtir.



Görsel 4. James Casebere, *Yataklı Hücre*, Fotoğraf, 1993

Görsel 5. James Casebere, *Tuvaletli Hücre*, Fotoğraf, 1993

Sanatçı Thomas Demand (1964) ise, gerçek ve onun temsili arasındaki boşluğu araştıran büyük boyutlardaki fotoğraflarıyla tanınır. Maket fotoğraflarının kalıp boşluklarına sahip olan James Casebere'nin aksine, bireyleri şekillendiren belirli mimarilerin sosyolojik işleviyle ilgilenir. Demand'ın işleri gerçek ve yapay arasında bir denge kurar. Gerçekte var olan mekan görüntüleri üzerinde çizim yaparak, kağıt ve kartondan titizlikle oluşturduğu gerçek boyutlu



mekanları yeniden yaratır. İkonik görüntülerin yanı sıra havaalanı, tarama cihazları ve post-it notları gibi günlük nesnelere içerir. Genellikle çeşitli medya iletişim araçlarından görüntüler belgeleyip, fotoğrafı sadece korumak ve sergilemek için kullandığı araç olarak nitelendirir.



**Görsel 4.** Thomas Demand, *Günlükler Serisi*, Fotoğraf, 2008-2023

Gerçekte var olan mekanların maketlerini yaparak mekanın temsiliyi yansıtan Alman fotoğrafçısı Demand, Alman Demokratik Cumhuriyeti ve hafıza sorunları, tarih gibi konuları da ele alır. Travma ya da hafıza olayı ile bilinen bölgelerin fotoğraflarını ele alarak, fotoğrafı çekilen şeyin fiziksel bir temsili olarak görür. Demand'ın fotoğraflarından herhangi birine bakmak, belleğin fiziksel temsiline bakmak gibidir. Demand için bir görüntüye bakmak yalnızca görsel bir deneyim değil, aynı zamanda bir heykelin bir taş, ahşap veya kil parçasının yapısıyla ilişkisi gibi yapısal bir deneyimdir.

Demand'ın fotoğraf pratiği hafıza ve ulusal tarihle ilgili konularla uğraşarak bastırılmış ve görünmez yerleri ve olayları aydınlatır. Kolektif hafıza ve ulusal kimlikte bir yer oluşturmuş alanları/mekanları tercih eder. Almanya'nın yakın tarihiyle ilgilenirken, Demand'ın fotoğrafları tarih ve olayların nasıl iletildiğini sorgular ve görüntülerde izlerini bırakır.

Fotoğraf temsillerinin yerin yok edilmesi ve yeniden yazılmasını, parçalanmış ve yerinden edilmiş ortamların maddi ve görsel deneyim biçimlerini ortaya koyar.



Görsel 7. Thomas Demand, Studio, C-print, 184 × 350 cm, 1997

Görüntülerde yer alan tarih, hafıza ve travma izleri dikkate alınarak bölünmüş bir ülkenin tarihini nasıl yansıttığı üzerine bir çalışma yaratır. Mekanın anılar ve tarihlerden nasıl oluştuğunu ve fotoğrafların geçmiş olayların izlerini nasıl ortaya çıkardığı veya göstermediğini sorgular. Demand'ın çalışmalarının Almanya'da belli yerlerde fiziksel, psikolojik ve görsel olarak hangi şekillerde etkileşime girildiğini, fotoğrafların olayları ve yerleri hatırlamayı mümkün kılarak ne ölçüde olayları unutmamalarında rol oynadığını analiz eder. Fotoğrafları Alman tarihindeki belirli olayları değil, daha ziyade bir olayın potansiyel kolektif hafızasının temsili olarak inşa eder. Fotoğrafı, bir imge için gerekli olan ve bir imge için gerekli olmayan şeyleri bir araya getirme süreci olarak düşünmemizi ister.

#### 4. SONUÇ

Mekanın ve kullanım biçimlerinin değişimi, mekanı deneyimlenemeyen alan haline getirebilir. Tarihsel mekanların hafızasının silinmesi geçmişi deneyimlememizi engeller.

Geçmiş ancak temsil yoluyla deneyimleyebiliriz. Mekanın temsiline ise orada bulunan toprak, ağaç, beton gibi yerlere bakarak, mekanın hafızasına izler yoluyla temsile ulaşabiliriz. Bu bağlamda Georges Didi-Huberman'ın, “Kabuklar” adlı kitabında mekan hafızasının temsiline krize girme süreci incelenmiştir. Sanatta temsil edilemeyen krize ise deneyimlenemeyen mekanlar üzerinden eserler ele alınmıştır. Malevich, temsil edilemeyen krizini, biçimlendirmeden, figürden ve temsilden kaçınarak, imkansızlığın imkanını ve imkansızlığı görmeyi amaçlar. James Casebere deneyimlenemeyen mekanların temsiline ilişkin işleri fotoğraf ile heykel, gerçek ile kurgu arasında bir boşlukta bırakarak oluşturduğu maketlerin fotoğraflanmasıyla geçmiş zamana ilişkin yaşanmışlıkların günümüze aktarılmasını sağlar. Thomans Demand ise kolektif toplum ve ulusal kimlikte yer edinen mekanların/alanların çeşitli medya araçlarından alınması ve deneyimlenemeyen mekanların temsiline yeni bir görsel mekana transformasyonu için fotoğraflarla bir çıkış noktası oluşturur.

## KAYNAKÇA

- Benjamin, W. (2012). *Son Bakışta Aşk*, (Çev. Nurdan Gürbilek). Metis, İstanbul.
- Brett, D. W. (2015). *Photography and Place: Seeing and Not Seeing Germany After 1945*. Routledge.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Kabuklar*, (Çev. Elif Karakaya). Lemis Yayın
- Jay, M. (2012). *Deneyim şarkıları: evrensel bir tema üzerine modern çeşitlemeler*. Metis.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. Sel Yayıncılık.
- Liotard, J. F. (1991). *The inhuman: Reflections on time*. Stanford University Press.
- Marcoci, R. (2005). *Thomas Demand*. Museum of modern art.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Algının Önceliği ve Onun Felsefi Sonuçları*. Yusuf Yıldırım (Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Göz ve Tin*. (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Nora, P. & Özcan, M. E. (2006). *Hafıza mekânları*. Dost kitabevi yayınları.
- Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı. Kılıç AU (Çev), İstanbul: Versus Kitap*.
- Schmidt, K. & Faisst, J. I. (2018). *Picturing America: Photography and the Sense of Place*. BRILL.

## GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1. Kazimir Malevich, *White on White*, Tuval üzerine yağlı boya, 79.4 x 79.4 cm, 1918  
<https://www.moma.org/collection/works/80385>
- Görsel 2. James Casebere, *Sing Sing*, Fotoğraf, 1992  
<https://www.jamescasebere.com/19921999> Erişim tarihi: 14.06.2020
- Görsel 3. James Casebere, *Işıklı Hapishane Hücresi*, Fotoğraf, 1993  
<https://www.jamescasebere.com/19921999> Erişim tarihi: 14.06.2020
- Görsel 4. James Casebere, *Yataklı Hücre*, Fotoğraf, 1993  
<https://www.jamescasebere.com/> erişim tarihi 16.06.2022
- Görsel 5. James Casebere, *Tuvaletli Hücre*, Fotoğraf, 1993  
<https://www.jamescasebere.com/> erişim tarihi 16.06.2022
- [Görsel 6. Thomas Demand, Günlükler Serisi, Fotoğraf, 2008-2023](#)

<https://thomasdemand.net/> erişim tarihi 16.06.2022

Görsel 7. Thomas Demand, Studio, C-print, 184 × 350 cm, 1997

<https://thomasdemand.net/> erişim tarihi 16.06.2022



Makale Türü: Araştırma  
Gönderim Tarihi: 21 Mart 2022  
Kabul Tarihi: 27 Nisan 2022

**BOŞLUK KAVRAMININ FARKLI DİSİPLİNLERDE İRDELENMESİ VE  
KONSTRÜKTİVİST HEYKELDE İFADE BULMASI\***  
**EXAMINATION OF THE SPACE CONCEPT IN DIFFERENT DISCIPLINES AND  
EXPRESSION IN CONSTRUCTIVIST SCULPTURE**

Yıldız ÖZER<sup>1</sup>- 0000-0002-1066-4308

**ÖZET**

*Boşluk kavramı insanlığın var oluşundan itibaren merak edilen konulardan biri olmuş ve Aristoteles, Hegel, Platon vb. felsefeciler boşluğu farklı yaklaşımlar geliştirerek ele almıştır. Demokrit, Epikur ve Lucretius gibi atomcular boşluğu, madde parçacıklarının hareket edebilmesinde gerekli olan doldurulabilir alan olarak ele almışlardır.*

*20.yy. kadar olan bu süreçte tamamen boş olarak sanılan (uzayın) boşluğun, Einstein'in geliştirdiği ve bilimsel bir devrim niteliği taşıyan "Görelilik Kuramı"nda hiçlik olmadığının kanıtlanması ile boşluğunda bir kütesinin olduğu gerçeği ortaya çıkmıştır. Fizik' deki bu yeni gelişmeler göz önüne alındığında Konstrüktivistler de bu bilimsel gelişmelere yabancı kalmamış ve sanatlarına yansıtmışlardır. Tatlin'in temellerini attığı ve daha sonra konstrüktivizmi bir adım ileriye taşıyan Gabo ve Pevsner'in yayınladıkları "Gerçekçi Bildirge" de boşluğun yeni bir anlamda kullanılmasının belirlenmesi olmuştur.*

*Artık boşluk ölçülüp, şekillendirilebilen ve plastik bir unsur olarak yani, bir kütle olarak, heykelde yer almıştır. Konstrüktivistlerin boşluğu, somut ve şekillenebilir bir malzeme olarak*

<sup>1</sup> Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Ana Sanat Dalı, [ozeryldz@hotmail.com](mailto:ozeryldz@hotmail.com)

\* Konstrüktivist Heykelde Boşluk Kavramı adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

heykelin tamamlayıcı bir parçası olarak kullanmaları, modern heykelde bir dönüm noktası yaratmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Konstrüktivizm, Boşluk, Zaman, Madde, Enerji, Heykel*

## **ABSTRACT**

*The concept of emptiness has always been one of the subjects of interest since the existence of humanity and Aristotle, Hegel, Plato etc. Philosophers have addressed the gap by developing different approaches. Atomists such as Democrit, Epicurus, and Lucretius considered the void as the fillable space necessary for matter particles to move. 20th century The fact that the empty space (space), which was thought to be completely empty in this process until today, has a mass in the void has emerged with the proof that there is no nothing in the "Theory of Relativity" developed by Einstein, which is a scientific revolution. Considering these new developments in Physics, Constructivists did not remain unfamiliar with these scientific developments and reflected them in their art. The "Realistic Declaration" published by Gabo and Pevsner, for which Tatlin laid the foundations and then took constructivism one step further, was the determination of using the void in a new sense. The void now takes place in the sculpture as a measurable and plastic element that can be shaped, that is, as a mass. Constructivists' use of void as a tangible and formable material as an integral part of sculpture created a turning point in modern sculpture.*

**Keywords:** *Constructivism, Espas, Time, Matter, Energy, Sculpter*

## 1. GİRİŞ

Boşluk kavramı insanın kendi farkındalığını bilmeye başlamasıyla birlikte kendini ve çevresini saran boşlukla beraber evren hakkındaki sorgulamaları da başlamıştır. Bu anlamda boşluk gerek felsefenin gerek fiziğin ve de sanatla beraber bütün disiplinlerin konusu olmuştur. İlk olarak boşluk kavramı Antik Yunan felsefesinde (en başından beri) varlık, var olan ve karşıtı gibi görünen yokluk kavramları çerçevesinde kendisine yer enmiş ve bu anlamda çoğu zaman (tam karşılığı olmamakla birlikte) yoklukla eş anlamlı olarak kullanılmıştır (Arığ, 2015: 5).

Bu anlamda Yunan felsefesinin kurucularının başı çektiği Parmenides, boşluğu “bir varlık” olarak tanımlamıştır. Parmenides için “var var olmak, hiç ise yoktur,” Var olmayla yok olma aynı şey değildir aynı şey sananlar dilsiz, kör, şaşkın ve kararsız kişilerdir. Var olmayan tamamen algının neden olduğu bir yanılsamadır (Atış 2012:111). Leukippos ise “boşluğu varlıkların kurucu ögesi olarak ifade etmiştir. Yaşamımızda hangi alana bakarsak bakalım, eşyanın (şeylerin) varlık bulmasında boşluğun büyük rolü vardır. Atomların hareketi, belli atomların birbirini bulabilmesi, varlıklar, şeyler, dengeler ve dengesizlikler yaratabilmesi için “boşluk” bir süreç/ zorunluluktur.

Pythagoroscılar boşluğun varlığına inanmışlar ve bunun sonsuz hava gibi bütün dünyaya yayıldığını, ayrıca onun bir yere yayılması ve bir dizinin terimlerini ayırması gibi şeylerin doğasını birbirinden ayırdığını düşünmüşlerdir. Pythagoroscıların bir kısmı havayı kesin olarak boşlukla aynı görmüşlerdir (Erdoğan, 2019: 94).

Boşluk, Yunan felsefesinde atomcuların varlık adını verdikleri ezeli-edebi maddi ve bölünmez atomların içinde hareket ettiklerini varsaydıkları boş mekân olarak adlandırılmıştır. Demokrit’e göre; boşluk tamamen boştur, içinde hiçbir şey yoktur. Demokritos felsefesinde var-olmayan, boşluk olarak kullanılır. Demokritos için boşluk atom anlamında var olan boşluk değil ama onlar kadar var olandır. Burada boşluğun var olması atomun var olmasıyla aynı değildir. Boşluk, atomlara kendi içinde hareket etme olanağı sağlayan mekan, yer olarak gerçektir. Bu gerçeklik boşluğun kendi başına gerçekliğidir. Demokritos, atomları var olan, boşluğu da



gerçek olan özelliklerini yüklediğinde onunla uzlaşarak hareketi olanaklı kılar. Atomlar dolu olduklarından içlerinde hareketi barındırmayan varlıklardır. Boşluk da dolu olmayan ve dolu olmadığı içinde harekete olanak tanıyan gerçektir (Atış, 212: 117).

Aristoteles’de uzay boş bir kavram olarak görülmez, onda boşluk, esir denilen mekanı dolduran ince esnek bir madde ile kaplı olduğu düşüncesi vardır. Esir kavramı, direk olarak boşluk kavramıyla ilintilidir. Demokrit, Epikur ve Lucretius gibi atomcular boşluğu, madde parçacıklarının hareket edebilmesinde gerekli olan doldurulabilir alan olarak ele alırken, Aristoteles için uzay (boşluk) dünyayı merkezine yerleştirdiği mükemmel işleyen bir küredir ve bu kürede hem harekete hem hareketsizliğe bağlı kalan şeylerin hepsinin tabiatı oluşturduğunu ifade eder (Gökberk, 2002: 75).

Descartes, maddeyi geometriyle betimler. Geometri maddeyi uzayda sınırlandırır ona uzayda somut bir gerçeklik kazandırır. Tamamen boş bir uzayı tasarlamak ancak klasik geometride mümkündür ve kuşkusuz bu da bir başka matematiksel soyutlamadır, ancak yaklaşık olarak ifade edilebilir. Geometri aslında farklı uzamsal büyüklükleri karşılaştırır ve matematiğin soyutlamaları maddi dünyanın gözlenmesinden çıkarılan şeylerdir (Woods, Grand, 2018: 17).

Newton, mekan ve zamanın, hissedilen hareketlerin ve uzamların, gerçek olarak benimsenmesine olanak bulunmadığını ve çünkü evrende saltık dinginlik halinde bir cisim olmadığı için ne uzamları belirtme ve sınırlama ,ne de gerçek hareketleri görünüşteki hareketlerden ayıt etmenin olanağı bulunduğunu söyler ve sonra, gerçek uzay ve gerçek zamanın ancak matematik uzay ve zaman olduğunu, bunlarınsa duyularla ilişkisi olmayacağını söyler. Newton için saltık uzay bir boş görüntüdür (Adıvar, 2000: 175).

Ayrıca boşluk, zaman, mekan ve hareketle doğrudan ilişkilidir. Düşünürlerin boşlukla ilişkili bu kavramları ele alan yaklaşımları uzay (boşluk) ve zamanın ne olduğu sorusu, binlerce yıl meşgul eden önemli sorulardan birisi olmuştur. Düşünürler zamanı bir yanılısma, aklın bir icadı olarak düşünmüşlerdir. Gerçekte zamanın ve değişimin salt birer yanılısma olduğu düşüncesi çok eskidir. Bu düşünce, Budizm gibi antik dinlerde ve Pythagoras, Platon ve

Platinus'un idealist felsefelerinde görülür. Budizm'in özlemi, zamanın son bulunduğu nokta olan Nirvana'ya ulaşmaktır (Allen, Woods, 2018: 169).

Aristoteles'e göre uzam, hareket ve zaman, birbiriyle sıkı ve düzenli bir ilişki içinde olan üç temel sürekliliktir. Onun hareketi anlamakta model olarak kullandığı hareket türü, yer değiştirme hareketiydi; yani mesafe.

Aristoteles zamanı; fizik evrenin temel unsurları olan mekân/cisim ve devinim/değişim ile birlikte ele almıştır. Aristoteles, zaman ile mekân/cisim, devinim/değişim arasında kopmaz bir bağ bulmuştur. Dolayısıyla ona göre zaman, bunlardan birisi olduğu takdirde var olan, söz konusu unsurlardan birisinin olmaması durumunda ise olmayan bir şeydir. Aristoteles zamana ilişkin tespitlerinde devinime özel ve öncelikli bir önem vermiştir. Israrla zaman ile devinim arasındaki ilişki üzerinde durmuştur (Vatandaş, 2020: 115).

Aristoteles, devinim vardır, ama devinen belli bir nesne olmazsa, kendi başına bir nesne yoktur, dolayısıyla her zaman bir cismin devinimi vardır. Yer vardır, ama kendi başına yer diye bir şey yoktur, bir cismin yeri vardır; cisimden bağımsız yer olamaz ,dolayısıyla cisimden bağımsız yer anlamına gelen boşlukta yoktur. Zaman vardır, ancak devinim varsa, çünkü zaman yalnızca devinimin ölçüsüdür (Aristoteles, 2013: 9).

Diğer yandan Aristoteles, yalnızca zaman ve hareketin yok edilemez olduğunu ve her ikisini özdeş görmüştür. Gerek hareketin gerek de zamanın ne var edilebilir ne de yok edilebilir olduğunu ileri sürmüştür. Her şey hem kendisidir hem de değildir, çünkü “her şey akar” ve “aynı nehre iki kere girilmez” derken zamanın ve değişimin doğasını en iyi bir şekilde yorumlamıştır.

Aristoteles'e göre: Hareketin yaratılabilmesi ya da yok edilebilmesi imkânsızdır; her zaman var olmuş olması gerekir. Zaman da zamanın olmadığı bir yerde “önce” ya da “sonra” olmayacağına göre ne var edilebilir ne de sona erdirilebilir. O halde hareket de zaman gibi sürekli, çünkü zaman hem hareketle aynı şeydir hem de onun bir niteliğidir; böylece hareket de zaman gibi sürekli olmalıdır (Woods, Grand, 2018: 169).

Alman idealist felsefeci Kant, (18.yy.) uzay ve zamanın olgusal olarak gerçek olduğunu, ancak kendinde bilinemeyeceğini iddia etmiştir. Uzay ve zaman maddenin özellikleridir ve maddeden ayrı düşünülemezler. Ayrıca Kant, uzay ve zamanın, gerçek dünyanın gözlenmesinden çıkarılan nesnel kavramlar olmayıp, bir şekilde doğuştan gelen kavramlar olduğunu iddia etmiştir (Woods, Grand, 2018: 170). Eğer uzayı bir Kendinde-Şey olarak, Öklid geometrisindeki gibi boş uzay olarak düşünürsek, açıktır ki uzay eğrilemez, "hiçlik"tir. Ne var ki, Hegel'in ortaya koyduğu gibi, evrende hem oluşu hem de olmayışı içermeyen hiçbir şey yoktur. Uzay ve madde taban tabana zıt, karşılıklı birbirini dışlayan iki olgu değildir. Uzay maddeyi içerir, madde de uzayı (Woods, Grand, 2018:)

Hegel uzayı(boşluk) maddenin başkalaşması, zamanı ise maddenin aracılığı ile olduğu şeyden başka bir şeye değiştiği süreç olarak adlandırmıştır (Woods, Grand, 2018: 4). Newton fiziğinde zaman ve mekân, mutlaktır ve gerçektir. Zaman ve mekânın mutlak olması demek, bunların başka bir şeye bağımlı/dayalı olmaksızın var olması demektir. Kendi başlarına var olmaları demektir. Örneğin zamanın var olmak için cisme ve devinime ihtiyacı yoktur. Cisim ve devinim olmasa da zaman vardır (Vatandaş, 2020: 120).

Newton, dünyevi saatleri ile ölçülen mutlak zaman ile görelî görünüşteki genel zamanı birbirinden ayırarak, ideal bir zaman ölçeği ve mutlak zaman kavramlarını geliştirmiştir. Diğer yandan geliştirilen uzay ve zaman soyutlamaları, evrene dair bakış açılarımızda oldukça önemli değişikliklere neden olmuştur.

20.yy. kadar olan süreçte tamamen boş olarak sanılan (uzayın) boşluğun, Einstein' in geliştirdiği ve bilimsel bir devrim niteliği taşıyan "Görelilik Kuramı"nda hiçlik olmadığını kanıtlanması ile boşluğunda bir kütle olduğu gerçeği ortaya çıkmıştır. Bu dönemde gerçekleştirilen bilimsel alandaki gelişmelere sanatında ilgisiz kalmadığı anlaşılmaktadır. Konstrüktivistler de bu bilimsel gelişmeleri yakından takip ederek boşluğu heykelde yardımcı bir eleman olarak değil bir kütle olarak ele alarak sanatlarına yansıtmışlardır.

## 2. KUANTUM KUARIMI İLE EİNSTEİN'İN ÖZEL VE GENEL GÖRELİLİK TEORİSİ

20.yy'la kadar olan süreçte birçok düşünür ve matematikçi geliştirdikleri teoriler ve kuramlarda uzay onlar için koca bir boşluk ya da içinde esir denilen esnek bir maddeyle kaplı olduğu farz edilen mekan olarak düşünülmüştür. Fakat bu durum 20 yy. 'da fizikte yeni teorilerin bulunmasıyla, boşluğun o zamana kadar sanılandan farklı olduğunun ortaya koyar. Geliştirilen Kuantum kuramında ve Einstein'ının Özel ve Genel Görelilik teorisinde, boşluğun hiçlik olmadığı ispatlanmıştır.

Kuantum Kuramında, boşluk tam boşluk değildir, boşluğun kaynaşan bir durum solduğunu söyler, ayrıca çok dinamiktir, edimsiz parçacıklarla doludur. Boşluk bu kurama göre, boş değildir ve en derinlerinde bile bir şeyler vardır. Boş sanılan uzay, bir etkinlikler bölgesidir, alanlar vardır. Boşluk titreşir, dalgalanır, bu dalgalanmalar enerji demektir (Özer,2009:56). Bu anlamda Kuantum kuramında uzayın hiçbir zaman durağan olmayacağı anlamını taşır. Boşluğun (uzayın) içinde sürekli bir devinim halinde oluşan ve yok olan parçacıkların olması, tıpkı kaynayan bir çorbada oluşan köpüklerin köpürmesi gibi bir durum olduğu ifade edilir. Ayrıca bu durum bir deneyle ispatlanmıştır, şöyle ki uzayı mutlak sıfır sıcaklıkta soğutulduğunda bile bu sıcaklıkta maddeden başka bir kalıntı olan elektromıknatısla alanlara rastlanıldığı gözlemlenmiştir.

Bu açıklamalardan anlaşılın, her şeyin kaynağının boşluk olduğunu ileri sürülür, boşluktaki alanların dalgalandığı bu dalgalanmanın nedeninin var olduğu bilinen bütün parçacıkların elektrondan en bilinmeyene kadar tüm parçacıkları oluşturabileceği şeklinde açıklanır. Bundan dolayı artık boşluk içinde enerji titreşimlerinin olduğu bir uzay olarak tanımlanır (Bilim ve Teknik, 1987: 20).

Einstein, geliştirdiği kuantum mekaniğinden yola çıkarak geliştirdiği “Özel Görelilik Kuramı” ışığın hızına yakın hızlarda hareket eden cisimlerin yani bir kuantum şeklinde davrandığın (ışık paketleri) göstermiştir. Einstein o zamana değin bir dalga olarak nitelenen ışığın yapılan bir

deneyle bükülmesi ile parçacık gibi davranması sonucu ışığın da bir madde olduğu kanıtlanmıştır (Bilim ve Teknik, Aralık 2015).

Einstein, “Özel Görelilik Teorisi” yüksek hızlarla ilgilidir. Yeni kuantum mekaniğinden yola çıkarak, ışığın uzayda bir kuantum biçiminde (enerji paketleri olarak) hareket ettiğini göstermiştir. Einstein, şimdiye dek bir dalga olarak tasavvur edilen ışığın bir parçacık gibi davrandığını, diğer bir deyişle ışık yalnızca maddenin bir başka biçimi olduğunu ortaya koymuştur. 1919 yılında, ışığın kütle çekim kuvvetinin etkisiyle büküldüğünün gösterilmesiyle bu kanıtlanmıştır. Daha sonraları Louis de Broglie, parçacıklardan oluştuğu düşünülen maddenin, dalgaların tabiatını andırduğuna dikkat çekerek, madde ve enerji arasındaki ayrılık böylece ilk kez ve ebediyen yerle bir edilerek, madde ve enerji aynı şey olduğu bir kez daha ispat edilmiştir (Özer, 2009: 57).

Einstein’in özel görelilik teorisi, çeşitli hareketlerle hareket eden yerlerden elde edilen uzay oranlarına aynı anlamı vermez. Bu teori, çeşitli yerlerden alınan çeşitli uzay oranlarındaki farkı zamana yayarak yani, farklı olayların arasında geçen zaman aralığı, yerküre üzerinde araçlarla yapılan ölçülere göre başka, hızla hareket eden kuyruklu yıldız üzerinde yapılan ölçülere göre başka ve esir içinde duran araçlarla yapılan ölçülere göre farklı sonuçların olduğunu ortaya koymuştur. Bundan şu anlaşılmaktadır ki her gözlemci zamanı kendisiyle birlikte taşır, yani zaman görelidir (Bilim ve Teknik, 2005: 42). Kısacası zamanın göreliliğinin dışında olayların konumlarına da bağlıdır. Anlaşıldığı üzere, zamanda da uzayın uzunluk boyutunda olduğu gibi bir değişiklik olur. Teori, mutlak zaman diye bir şeyin olmadığını zamanın göreliliğini ortaya koyar. Bergson zamanın bu garip şekilde uzamasını, harekette bulunan gözlemci için, zamanın anlarını bir büyüteçle bakılan bir çizginin noktalarının aralarının uzaması veya bir lastiğin çekilmekle uzaması gibi bir benzetmeyle açıklar (Adıvar, 2000: 402-404).

Einstein, kütle ve enerjinin eşdeğerliliği yasasını, ünlü  $E=mc^2$  denklemiyle ifade eder, bu denklem atomda hapsolmuş muazzam enerjiyi dile getirir. Örneğin, bir gram maddede içerilen enerji, 2000 ton petrolün yakılmasıyla üretilen enerjiye eşittir. Madde “donmuş” enerjinin

özgün bir biçimdir, enerjinin diğer tüm biçimleri ise (ışıkta dâhil) kendileriyle ilişkili bir kütleye sahiptirler. Bu nedenle, madde enerjiye dönüştüğünde onun yok olmasından söz edilemez ve güneşin bu kadar tükenmez enerjisinin kaynağını anlamak kolaylaşır (Woods, Grand, 2018: 74-175).

Madde, bize duyu-algı içinde sunulan nesnel gerçekliktir, yalnızca “katı” nesnelere değil, ışığı da içerir. Fotonlar da elektronlar ya da pozitronlar kadar maddedirler. Kütle sürekli olarak enerjiye (ışık fotonları da dâhil) dönüşmektedir ve enerji de kütle. Einstein “kütle-enerjinin korunumu” yasasında, kütle hiçbir şekilde ‘yok olmaz’, sadece enerjiye dönüşür. Toplam kütle-enerji sabit kalır. Bundan kaynaklı olarak, tek bir madde parçacığı bile yaratılamaz ya da yok edilemez. Bu anlamda ışık hızının kendine özgü sınırlayıcı karakterinde, hiçbir parçacık ışıktan daha hızlı hareket edemez, çünkü kritik hıza yaklaştıkça cismin kütlesi artarak sonsuz büyüklüğe yaklaşır ve böylece daha da hızlanması güçleşir. Bütün bunlar ele alındığında Özel Göreliliğin etkileri gündelik yaşamımızda gözlenemez. Fakat uç koşullarda, mesela ışık hızına yakın çok yüksek hızlarda görelilik etkisinden bahsedilebilir olduğu ifade edilir(Özer, 2009: 58).

Einstein göreliliği yalnızca sabit hızlı harekete değil, genel olarak harekete uygulamasıyla kütle çekimini ele alan “Genel Görelilik Teorisini” ortaya koymuştur. Bu kuramın Genel görelilik kuramına göre kütle, içinde bulunduğu uzayın bükülmesine neden olur ve iki nokta arasında hareket eden serbest (üzerine hiçbir kuvvet etki etmeyen) cisimler, aradaki en kısa yolu takip eder (Ocak, 2014: Bilim Genç).

Einstein’in görelilik teorisinde ele aldığı hareket halinde olan bir cismin kütesinin hareketiyle birlikte arttığını ve hareketin bir enerji biçimi olduğunu ve böylece, hareket halindeki bir cismin kütesinin artışı, o cismin artan enerjisinden geldiğini kanıtlamıştır. Bunun sonucu olarak, enerjinin de bir kütesinin olduğu yani bu teori ile boşluğun (uzayın) hiçlik olmadığını kanıtlamıştır.

Einstein bu teorisinde uzayın boş olmadığını ispatlamıştır. Teori, boşluğun (uzay) maddeden ayırt edilemez olduğunu ve uzayın kendisinin maddi cisimlerin varlığı ile koşullandığını iddia eder. Bu düşünce genel görelilik teorisinde, ağır cisimlerin yakınlarında “uzay eğrilir.” şeklinde ifade edilir. Genel Görelilik teorisi, Öklid geometrisindeki gibi maddi evrenin kusursuz çemberlerden ve dümdüz doğrulardan oluşmadığının ortaya koymuştur. Aksine gerçek dünya düzensizliklerle doludur (Woods, Grand, 2018: 178).

Bu bilgiler doğrultusunda, evrenin parçalar arası ilişkilerle tanımlanan bir süreklilik hali olduğu belirtilir. Süreklilik, boşluğun en temel niteliklerinden biridir. Parça ve alan nesne ve ortam iç ve dış beden ve evren arasında ayrımların ortadan kalktığı ve bütün parçaların sürekli devingen, karmaşık bir birliği oluşturmak üzere bir arada buldukları boşluk, bütünsel ilişkilerin sürekliliği ile varlığını sürdürür (Doğan, 2006: 45).

### **KONSTRÜKTİVİZMDE BOŞLUK KAVRAMI**

20. yüzyıla kadar olana süreçte birçok düşünür için boşluk içinde hiçbir şeyin olmadığı bir alan olarak nitelendirilmişti, fakat bu durum 1900’ lü yılların başında fizik alanındaki yeni teorilerin, boşluğun boş olmadığını ispatlaması ile boşluğun sanılanın aksine boş olmadığını ortaya koymuştur. Einstein’ın geliştirdiği “görelilik teorisi”, enerjinin de bir kütlesinin olduğu ve boşluğun (uzayın) hiçlik olmadığını kanıtlamıştır. Bununla beraber, kütle ve enerjinin aynı şey olduğu ve maddenin enerjiye dönüşümünün (hareketinin) dördüncü boyut olarak yani zamanı ifade ettiği, atomun parçalanması gibi bilimsel teoriler, sanat alanında kendine yer bularak o dönemde bazı sanatçıları etkilenmiştir. İlk olarak sanatlarında, kütle ve hareket düşüncesini sanata taşıyan Picasso ve Braque sanatçıları olarak resme dördüncü boyutu getirmişlerdir.

Yine bir başka sanatçı olan Malevich 1915 ve 1916 yılları arasında geliştirdiği ve 1918’de “sonsuzluk” niteliği üzerinde durarak genişlettiği süprematizmi, Einstein’ın görelilik teorisinde alanın yeni kavrayışının bir yansıması gibidir. Alanın kavranışı ile süprematist uzamın kavranışı arasındaki paralellik göstermesi de önemlidir (Özer, 2009: 59).

Armağan, ”*Bilim ve sanatın gücü onların kuramsal yönündedir der ve şöyle açıklar;*

*Gerçeği konu edinen bilim ve sanat, gerçeği ayrı ayrı açılardan değerlendirirler. Ancak bu farklı yaklaşımlar birbirini tamamlayarak gerçeği salt sanatsal- ya da salt bilimsel açıdan ortaya koymazlar. Böylece bilim-sanat tamamlayıcılığı gerçeğin bilimsel-sanatsal bilgisini ortaya koyarak, gerçeği yani evren, toplum ve insana ilişkin nesnelere ve ilişkileri anlamamıza ve düzenlememize yardım eder. Yani bilim ve sanat geleceğe yönelik birer ışık kaynağıdır”* (Armağan, 1982: 186).

Diğer yandan 20.yüzyıl, bilimsel gelişmelerin yanı sıra sanata yeni malzemelerin girmesiyle düşünsel, biçimsel ve sanatsal gelişmeler, heykel sanatında, yeni plastik bakış açılarına olanak tanınmasıyla, yüzyıllarca süren gerçek mekân içinde kütlenin parçalanıp hafifleyerek, espas modülatörüne dönüştüğü bir dönem olmuştur. Bu dönemde sanatçı ile bilim arasında oluşan ilişki, farklı bilim dallarıyla aralarında iş birliği oluşmasını sağlamıştır (Bulat, 2007: 84).

Bütün bu gelişmeler dahilinde o dönem içinde varlığını gösteren Konstrüktivizm de bu gelişmelere uzak durmayarak fizik alanındaki bilimsel teorileri kendi sanatsal yaklaşımlarına sentezlemişlerdir. Bu açıdan sanat ve bilim, insanın içinde yaşadığı toplumun yapısına bağlı olarak biçimlenip gelişirler. Gerek bilim gerekse sanat toplumsal gerçeğin birer yansımasıdır. Ancak bilim toplumsal gerçeğin bilimsel yansıması, sanat ise daha çok estetik bir yansımadır. Sanatta gerçek yorumlanırken, bilimde gerçek kavranmaya çalışılır (Armağan, 1982: 193). Bu açıdan bakıldığında aynı dönemi kapsayan önemli bilimsel bir gelişme olan Einstein’ın “Görelilik Teorisi” ile boş sanılan uzayın boş olmadığı kanıtlanmıştır. Teori; hareket halinde olan bir cismin kütlesinin hareketiyle birlikte arttığını ve hareketin bir enerji biçimi olduğunu ve böylece, hareket halindeki bir cismin kütlesinin artışı, o cismin artan enerjisinden geldiğini enerjinin de bir kütlesinin olduğu kanıtlamıştır.

Konstrüktivizmin temsilcisi olan Tatlin, inşa ederek yaptığı “Karşıt Rölyef”in de (Görsel 1) geleneksel rölyefin aksine, bu çalışmasını bir odanın bir köşesini alarak karşı duvarların arasına gerdiği telin üzerine konstrüksiyonunu asmış ve bu iki duvarın kesişim yüzeylerindeki boşluğu konstrüksiyonun gerçek bir parçası olarak heykelinde kullanmıştır. (Görsel 1) Tatlin bu konstrüksiyonunda o zaman değin rölyefte hayali olarak kullanılan boşluk artık gerçek boşluğu



kullanması ile yeni bir anlam kazanır. Yaptığı ilk konstrüksiyonlarında artık boşluk gerçektir ve bunları çerçeve sınırlamasından kurtararak, kütleyle yok ederek, boşlukta asılı duran, varlığını boşlukta duyuran heykeller yapmıştır.



Görsel 1. Vladimir Tatlin, "Karşıt Rölyef" 1914, Russian Museum

Tatlin Karşıt duvar rölyefleri için belirlediği mekan o güne değin hiç karşılaşılmadık bir heykel mekanını ve formudur. (Görsel 2) Tatlin, heykelin mekandaki konumunu tamamen değiştirdiği gibi rölyef, asamblaj, düzenleme arasında ve bu teknik ve eğilimlerin tümüne işaret eden bir yapı ortaya koymuş, dikkati mekâna çekmiştir (Karacan,2014:83). Tatlin heykellerinde hazır nesnelerin yanı sıra atık malzemeler kullanarak gerçek bir boşluk içinde hiçbir şeyi temsil etmeden düzenlenmiş yeni bir heykel yaratmanın mümkün olabileceğini kavramıştır. Kullanılan malzemeler kendine ait niteliklerini yitirmeyen gerçek malzeme ve gerçek boşlukta (Lynton, 1980: 104).



Görsel 2. Vladimir Tatlin, "Köşe Rölyef," 1914-15, demir, çinko, alüminyum, 78 x 152 x 76cm, Annely Juda Fine Art, Londra

Tatlin en önemli yapıtı, Üçüncü Enternasyonal Anıtıdır, (Görsel 3) bu anıtın önemli bir özelliği yeni bir mekân görüşünü ortaya çıkararak, yapıda mekân sınırlamasını yok etmesidir. Mimarinin bu gibi özelliklerinden yararlanan Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtını, bir mühendisin bir binayı inşa etmesi gibi ele almıştır. Anıt'da, cam ve demir levha gibi malzemelerin kullanılması, tıpkı, "Eiffel Kulesi'nde" olduğu gibi mekân sınırlamasını ortadan kaldırarak, uzayın bu yapıt içine girmesini sağlayarak bu anıtı hafifleterek hantallığından kurtarmıştır. Bu anıtı geleneksel anıtlardan ayıran en önemli özelliği durağan olarak değil kendi içinde belirli bir dönme planıyla tasarlanmasıdır.



Görsel 3. Viladimir Tatlin, “3. Enternasyonel Anıtı” ,1919-1920

Diğer önemli iki Konstrüktivist sanatçı olan Gabo ve Pevsner kardeşler, konstrüktivizmi daha ileriye taşımak ve heykele yeni yönler vermek gerektiği konusunda yayınladıkları “Gerçekçi Bildiri” de bu amaçlarını ifade etmek için, bazı ilkeler saptamışlardır:

- 1. Yaşamın gerçekliğini iletmek için sanat iki temele dayanmalıdır. Zihinsel öğeler: uzay ve zaman.*
- 2. Hacim tek mekânsal kavram değildir.*
- 3. Kinetik ve dinamik unsurlar, gerçek doğayı ifade etmek için kullanılmalıdır. Zaman; statik ritimler yeterli değildir.*
- 4. Sanat taklit etmeyi bırakmalı ve bunun yerine yeni formlar keşfetmeye çalışmalıdır.*

Reead Modern Sanat Müzesinin Direktörlüğünü yaptığı Gabo ve Pevsner isimli kitap da; açıklanan maddelerde, “ Bu dört aksiyom görüldüğü kadar masum değil. Birincisi bir anlam ifade ediyor. Nominal felsefeye karşı gerçekçilik dediğimiz bu yaşam felsefesinin belirleyici

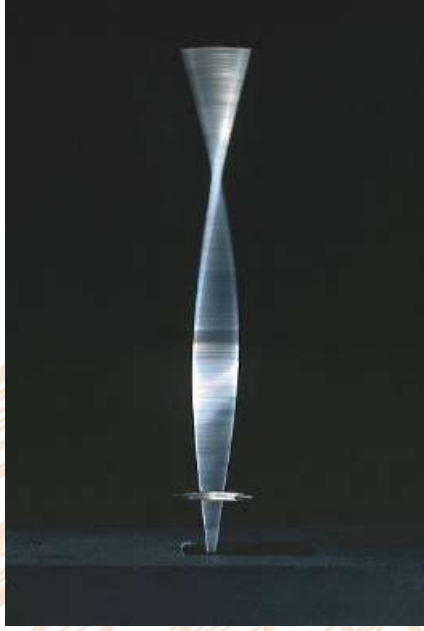
seçimimiz veya materyalizm. Sanatçı bu metafiziksel seçimi yaparsa, etkinliği şu şekilde olmalıdır: buna göre, gerçekliğin unsurlarının estetik bir ifşasına -yani diyelim ki, uzay ve zaman öğelerinin bir tanımına veya somut temsiline. Daha tamam, bu bir sübjektif yorum meselesi olmayacak; uzay ve zaman yasaldır unsurlar—evrensel yasalara uyarlar ve yanlış temsil edilirler veya yanlış yapırlarsa çarpıtılırlar. kişisel duyguların ifade aracı. Bu nokta Piet tarafından iyi bir şekilde ortaya konmuştur. Saf plastik sanat üzerine yazıları belki de bir bilim adamının en net ifadesi olan Mondrian, temel ilkelerini uygulayan sanatçı,” şeklinde açıklar. (Read, 1948: 10).

Gabo ve Pevsner'in dönemin bilimsel çalışmalarına yabancı kalmayarak Einstein'in “Görelilik Teorisi” ni titizlikle incelediklerini göz önüne koymaktadır ve sanatlarına yansıtıklarını göstermektedir. Ayrıca bu bildirinin en önemli tarafı, boşluğun yeni bir anlamda kullanılmasının belirlenmesidir. Bu anlamda boşluk ölçülüp, şekillendirilebilmekte ve plastik bir unsur olarak, yani bir kütle olarak heykelde yer almaktadır. Bu bildirideki teorik sanat ilkeleri iki sanatçının sanatsal çalışmalarını yönlendirmiştir. Gabo'nun hayatı yalnız boşluk (uzay) ve zamanın biçimlendirdiği yolundaki duyarlılığı, hareket kavramıyla ilgilenmesine yol açması ile Einstein'in teorisinde ele aldığı, maddenin hareketi (maddenin enerjiye dönüşmesi) sırasında oluşan dördüncü boyutu (zaman) ile paralellik gösterir (Özer, 2009: 61).

*“Dünyayı uzam ve zaman formlarıyla algılayış biçimlerimizin hayata geçirilmesi resim ve plastik sanatımızın tek amacıdır... Elimizde, gözlerimizde cetvel kadar doğru şakül, pusula kadar doğru bir ruhla... Evren gibi, bir mühendisin köprülerini inşa etmesi gibi, bir matematikçinin formülü gibi işimizi uyguluyoruz.”* “Mekân ve zaman biçimlerinde dünyayla ilgili algılarımızın gerçekleştirilmesi (Bilge, 1997: 149).

Gabo, 1920 yılında yaptığı “Kinetik Yapı” (Görsel 4) adlı heykeline hareketli parçalar veya hareketi öneren statik unsurlar eklemesiyle, heykelde hem zamanı hem de mekanı temsil etmiştir. Bu heykeli genellikle “Kinetik Sanatın” ilk eseri olarak kabul edilir. Bu noktadan sonra, Gabo'nun heykeli, izleyiciye ilk kez Einstein tarafından yapılan, zaman ve uzayın

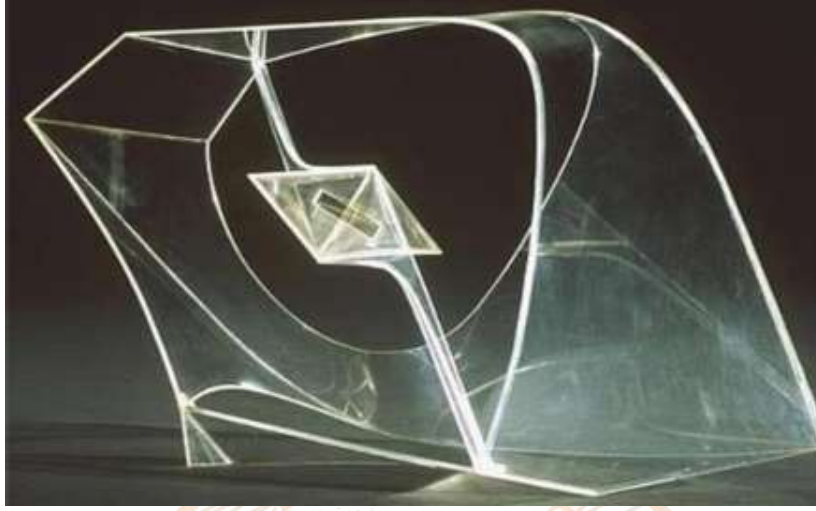
yalnızca birbiriyle ilişkili olarak var olduğu son derece modern bir keşfi hatırlatarak, kinetik ritimler dediği şeyi birleştirmesi bakımından önemlidir.



Görsel- 4.Naum Gabo: Kinetik Yapı, Titreşimli Yay, 1920

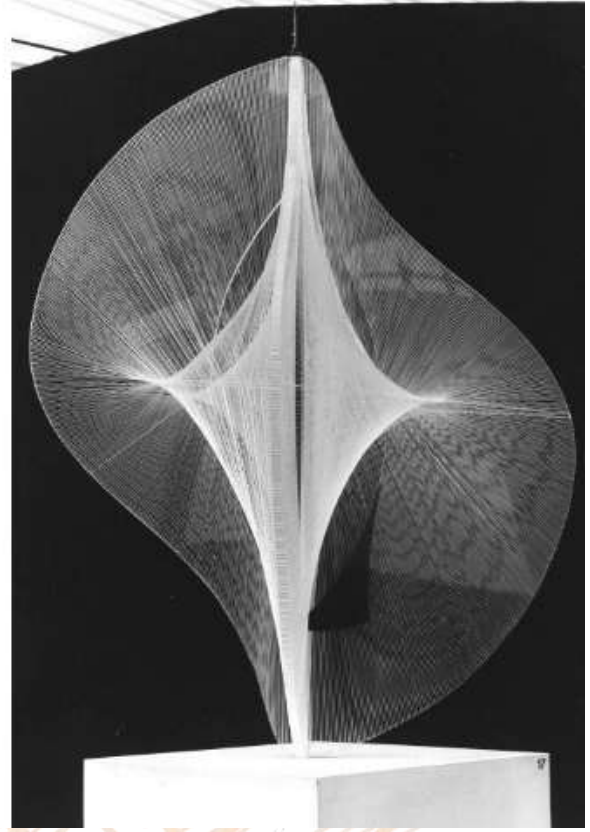
Gabo'nun bu heykeli, ahşap bir tabana yapıştırılmış çelik çubuğun elektrikli bir motor tarafından harekete geçirilmesi ile demir çubuğun salınımları, bağımsız, bükülen bir dalganın hassas ve karmaşık bir görüntüsünü oluşturur.

Gabo heykellerinde ışık ve ışık etkinliğini geleneksel anlamda kaldırmak için cam ve plastik maddeler gibi saydam gereçler kullanmıştır. (Görsel 5) Planların birinden bakıldığında saydam özellikleri nedeniyle arka planı görmemizi sağlar. Bununla beraber heykel, mekânı daha iyi kapsayacak elemanları belirterek tasvir etmez, bizzat mekânın billurlaşmış şekli olarak görülür. Bu durumda heykelde tellerle ya da naylon ipliklerle oluşturulan planlar oluşmuş, hacmin ortadan kalkmasıyla heykel şeffaflaşmıştır.



Görsel 5. Naum Gabo, “Kristal merkezle boşlukta inşa”, 1938-40, Saydam sağlam plastik ve selüloit, 324 x 470 x 220 mm, Tate, Londra

Gabo, heykellerinde naylon iplik, tel gibi malzemeleri, sıkı ya da seyrek kullanmasıyla boşlukta bileşen, boşluktan ayrılan ya da boşlukta titreşen bir etki yaratmıştır (Görsel 6–7). İplikler, saydam plastik üzerinde seyrediklerinde uzay içinde eriyorlarmış etkisi yaratır. Bu tür heykelleri sanki uzaya çizgiler çizmekte ve bu çizgilerin sıkı ya da geniş aralıklarla kullanılması, aynı planda ve planlar arasında açık-koyu değerler oluşturur. Parçalar bir hacim etkisi yaratsalar da malzemenin şeffaflığı ışığın geçişine izin verdiği için bu sınırlama ortadan kalkar Gabo, heykellerinde, uzayın çizgiler arasında bir hareketlilik kazanmasını, titreşmesini sağlar(Özer, 2009: 70).

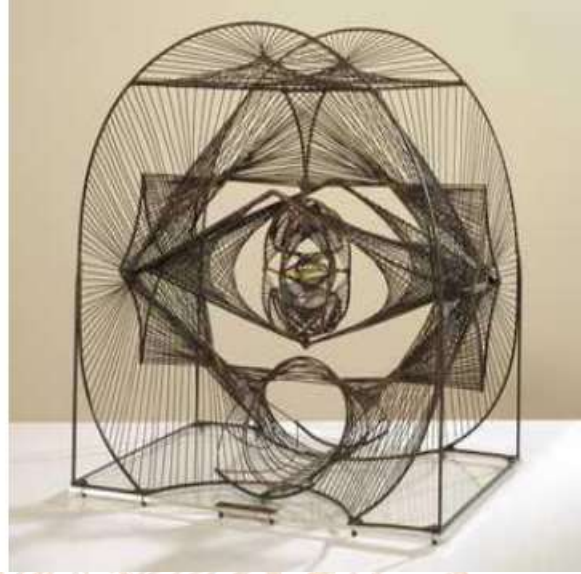


GörSEL 6. Naum Gabo, “Çizgisel İnşa” ,1959-1961, Paslanmaz çelik teli, alüminyum.199 x 72.4 x 71.1 cm,Hirshhorn Müzesi, Washington

GörSEL 7. Naum Gabo, “Çizgisel İnşa”, 1970-71, Plastik ve naylon ipliği, 1130 x 600 x 590 mm, Tate Galeri  
Gabo

Gabo ‘nun yapıtları yeniçağın atılımlarını belirleyen bir sanatın ilk örnekleri olarak dikkat çekici olmuştur. Kullandığı yeni malzemelerle yaptığı heykeller, yeni süreçler ve sınırları bilinmeyen teknoloji dünyasını anıtlştırarak, çağdaş sanatçı kuşağının yetişmesine katkı sağlayan öncü çalışmalar olarak karşımıza çıkar (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi: 1459). Ayrıca Konstrüktivistlerin yapıtlarında geometrik formlar kullanması, tıpkı doğada her türlü imge ve görüntünün, matematiksel prensipler eşliğinde incelenerek yorumlanabilir olması gibi, bilimsel deney ve gözlemlere dayanan matematiksel analizler, bilimin gelişmesiyle daha doğrulanabilir hale gelmesi ile benzerlik gösterir (Daşkesen, 2016: 271).

Pevsner, gerçekleştirdiği heykellerde yapının bütün eksenlerine yeni ritimler katmak, zamanın ve mekânın oluşturduğu koordinat sistemine başka yörüngeler katmak istemiştir (Görsel 8-9).



Görsel 8. Antonio Pevsner "Kafa" 1923-24

Görsel 9. Antonio Pevsner, "Ruhun Kurtuluşunu Simgeleyen Bir Anıtın Maketi, 1952, Tate Modern

Pevsner, "Gelişebilen Sütun" heykelini, (Görsel 10–11) malzemenin kendi formu olarak anlaşılacak bir mekân dokusu şeklinde tasarlamıştır. Heykeldeki hareket hissi somut kısımlarla boşluklar arasındaki gerilimin yükselişini belirterek hapsedilmiş bir mekân bulunduğu hissi uyandırmaktadır. Bu mekân, çevresini kuşatan duvarın gücünü bize hissettirmekle nesneyi canlı bir organik forma dönüştürür. Mekânla malzeme arasındaki denge, heykele büyüyen ve daha fazla mekânı kapsamaya devam eden oturmuşluk sağlarken, büyüme anını gösterir (Lowry, 1972: 190).





Görsel 10. Antoine Pevsner, "Geliştirilebilir yüzey" 1941

Görsel 11. Antoine Pevsner, "Column Of Peace" 1954

Gabo ve Pevsner yapıtlarında kitle değerlendirmesinden uzaklaşmayı, uzayı ve mekânı temel yapısal öğeler saymayı amaçlamışlardır. Malzemenin var oluş şekillerinden biri olan mekân; üç boyutu, zaman ise; dördüncü boyutu oluşturur. Mekânı hacim olarak değil, derinlik verebilir düşüncesiyle ele almışlar ve malzeme olarak, plastik maddeler, demir çubuklar, bakır, bronz gibi işlenebilir ve hacimlenebilir malzemeler seçmişlerdir. Yapıtlarında, kullandıkları bu malzemeleri değiştirmeden uzay boşluğunda doğallıklarını kaybetmeden heykele dönüştürmüşlerdir. Konstrüktivizm, gerçek mekân ve gerçek malzeme ilkesinden yola çıkmıştır. Buradaki "gerçek mekân" deyiminden kastedilen, bizi saran içinde yer aldığımız uzay boşluğudur. Gerçek malzeme ise taklit edilen değil bizzat malzemenin kendisidir (Özer, 2009: 78).

### 3. SONUÇ

İnsanlığın var oluşundan itibaren merak konusu olan boşluk kavramı düşünürleri hep meşgul etmiştir. Yunan felsefeciler boşluğu, varlık adını verdikleri ezeli-ebedi maddi ve bölünmez atomların içinde hareket ettiklerini varsaydıkları boş mekân olarak adlandırmışlardır.

Klasik felsefi düşünceler ve matematiksel teoriler, uzayı koca bir boşluk olarak ele almışlardır. Fakat bu durum modern fizikte boşluğun sanılandan farklı olduğunu ortaya koymuştur. Einstein'ın geliştirdiği Özel ve Genel Görelilik teorisinde, boşluğun tam olarak boş olmadığını göstermiştir. Einstein'ın görelilik teorisinde ele aldığı hareket halinde olan bir cismin kütesinin hareketiyle birlikte arttığını ve hareketin bir enerji biçimi olduğunu ve böylece, hareket halindeki bir cismin kütesinin artışı, o cismin artan enerjisinden geldiğini kanıtlamıştır. Bunun sonucu olarak, enerjinin de bir kütesinin olduğu yani bu teori ile boşluğun (uzayın) hiçlik olmadığını kanıtlamıştır. Einstein'ın geliştirmiş olduğu özel ve genel görelilik kuramında boşlukta doluluk olduğu teorisi Konstrüktivistlerin dikkatini çekmiş ve bu gelişmelere yabancı kalmamış bu bilimsel teorilerden etkilenmişler ve sanatlarına yansıtmışlardır. İlk olarak Tatlin' önderliğini yaptığı ve beraberinde Gabo ve Pevsner'in yayınladığı "Gerçekçi Bildiri" ile ileriye taşıdığı Konstrüktivizmde boşluk somut bir madde olarak ele alınmış ve heykelin tamamlayıcı bir parçası olarak kullanmıştır.

Konstrüktivistler, boşluğu ölçüp şekillenebilir bir plastik malzeme olarak heykellerinde kullanmışlardır. Ayrıca mekân, geleneksel anlamda ele alınan nesneyi çevreleyen evrensel bir mekân değildir ve Konstrüktivistler mekânı kendi başına bir malzeme olarak ele alarak, gerçekleştirdikleri şeffaf heykellerinde bunu ortaya koymuşlardır. Konstrüktivist heykel, plan, planlar arası boşluk ve her boşluğun algılanabilecek nitelikte olması gibi özelliklerle geleneksel heykelin kütle ve kapalı form anlayışından ayırmışlardır. Heykelde formlar açılmış ve sonuç olarak, mekânın içine heykel, heykelin içine de mekân girmiştir. Böylece mekânın sınırlandırılması ortadan kalkmıştır. Konstrüktivistlerin yaptıkları heykellerin, yalın geometrik biçimlerden meydana gelmesi, tıpkı Descartes'in maddeyi geometriyle betimlemesi gibidir. Geometri maddeyi uzayda sınırlandırır ona uzayda somut bir gerçeklik kazandırır.

Konstrüktivistlerde boşluğun bir kütle olarak ele alınıp geometrik şekillerle ifade bulmasını sağlamışlardır.

Konstrüktivist heykelde artık boşluk somut bir madde olarak form oluşturmaktadır. Konstrüktivistlerin boşluğu, somut ve şekillenebilir bir malzeme olarak heykelin tamamlayıcı bir parçası olarak kullanmaları, modern heykelde bir dönüm noktası yaratmıştır.



## KAYNAKÇA

- Adıvar, A.(2000) “ Tarih Boyunca İlim ve Din”, Remzi Kitabevi, 6.Basım Antmen,A.(2008) “20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”, Sel Yayıncılık, 1. baskı İstanbul, Atış.Naciye.(2012).”Parmenides Felsefesinin Varlığı Temellendirme Tarzının Kendinden Sonraki Felsefeye Etkileri”, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi Aristotales.(2013). Gökyüzü Üzerine, (S.Babür, Çev.).Bilge Su, Ankara Aristotales.(2001) Fizik,( S. Babür, Çev). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Arıç,T. (2015). Günümüz Sanatında Boşluk ve Yeni İfade Araçları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasant Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara Beykal, C. “Konstrüktivizm”, Sanat Sanat, Bahar 04 Bilge, N. (1997) “Modern Ve Soyut Heykelin Doğuşu”, Boğaziçi Yayınları İstanbul Bilim ve Genç Tübitak ( 2014 ) “Genel Görelilik Kuramı Nedir?” Mahir E. Bilim ve Teknik, ( 1987) “Boşluk Enerjisi”, Çev. Dr. Hanaslı Gür. Şubat Bilim ve Teknik,(2005) “Einstein’in Mucize Yılı”, Sadi Turgut,
- Bilim Teknik, (2015) Poster, Aralık Sayısı Bulat, M,(2007) “ Modern Heykelin Doğuşu”, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi, s.11,
- Daşkesen, H, (2016)” Doğada Geometri ve heykel Sanatına Yansımaları”, Asos Journal, Akademik Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl 4, Sayı:31, s. 268-276
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,(1998) s. 1459 Edward L-S. (1996) ”20. Yüzyılda Görsel Sanatlar”, (Çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay), Akbank Yayınları,İstanbul
- Erdoğan,Ö.F.(2019) “Farabi Ve İbni Sina Felsefesinde Boşluk/Hala Kavramı, Journal Of İslamic Research
- Germaner, S. (1997) 1960 Sonrası Sanat, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, Gökberk, M.(2002) “ Felsefe Tarihi”, Remzi Kitabevi,13.Basım, İstanbul

Karaytuğ, N.(2008) “ Boşluğun Heykele Etkileri Bağlamında İncelenerek Bir Sanat Nesnesi Olarak Ele Alınması” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı

Karkın, N. (2009) “Sanatta Anamnesis Sarsıntılar”, De Ki Basım Yayım, 1. Baskı Ankara, Lincoln, B (1980).” Evren ve Einstein”, Çev. Nail Bezen, Varlık Yayınevi, 2. Basım İstanbul

Lowry B.(1972) “ Sanatı Görmek”, Çev. Necla Yurtsever, Zahir Güvemli, Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür yayınları, 1.Baskı, İstanbul,

Lyton, N. (1991) “Modern Sanatın Öyküsü”, Çev. Cevat Çapan, Şadi Öziş, Remzi Kitabevi, 2. Basım, İstanbul,

Özer,Y.(2009) “Konstrüktivist Heykelde Boşluk Kavramı”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi Savaş, R. “Çağdaş Teknoloji ve Sanat”, Hacettepe Üniversitesi G.S. Yayınları sayı: 8 Sanat Dünyamız, (2000)” 20. Yüzyılda Sanat”, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:75, Sanat Dünyamız, Konstrüktivizm, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 50

Ury, J. (1999)” Mekânları Tüketmek”, Çev. Rahmi G.Öğdül, Ayrıntı Yayınları,1.Basım İstanbul

Uz, N, (1996) Heykelde Espas, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi SosyalBilimlerEnstitüsü Read. H.(1948) “Gabo ve Pevsner. The Museum Of Moder Art” ,New York Vatandaş,S.(2020). Zamanın ve Mekânın Sanallaşması (Felsefe ve Bilimin Nesnel Gerçekliğinden, Dijital Çağın Sanallığına: Zaman ve Mekânın Yapısal ve İşlevsel Değişimi)” Yalova Sosyal Bilimler Dergisi Weber, A.(1998) “Felsefe Tarihi”, Çev. H.Vehbi Eralp,Sosyal Yayınlar, 5.Basım, İstanbul

Woods, A. Grand, T.(2018) “ Aklın İsyanı ,Marksist Felsefe ve Modern Bilim”, Yordam Kitap



[https://bilimteknik.tubitak.gov.tr/sites/default/files/posterler/albert\\_einstein.pdf](https://bilimteknik.tubitak.gov.tr/sites/default/files/posterler/albert_einstein.pdf)

Erişim:21.06.2022

[http://www.artcyclopedia.com/artists/pevsner\\_antoine.](http://www.artcyclopedia.com/artists/pevsner_antoine)

html

Erişim:15.07.2009

[https://www.moma.org/collection/browse\\_result.](https://www.moma.org/collection/browse_result)

Erişim:

12.07.2022

<http://www.askart.com/askart/alpha/G10.aspx>





MALATYA TURGUT ÖZAL ÜNİVERSİTESİ  
SANAT TASARIM ve  
**MİMARLIK**  
FAKÜLTESİ



Mail: [insanat@ozal.edu.tr](mailto:insanat@ozal.edu.tr)  
Adres: Alacakapı Mahallesi Kırkgöz Caddesi No:70 P.K. 44210 Battalgazi/Malatya  
Tel: 0422 846 12 55