

EDİTÖR

Prof. Dr. Emrah UYSAL

**PLASTİK
SANATLAR**

Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler

**MART
2025**

İmtiyaz Sahibi • Yaşar Hız
Genel Yayın Yönetmeni • Eda Altunel
Yayına Hazırlayan • Gece Kitaplığı
Editör • Prof. Dr. Emrah UYSAL

Birinci Basım • Mart 2025 / ANKARA

ISBN • 978-625-388-262-4

© copyright
Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Gece Kitaplığı
Adres: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak Ümit Apt
No: 22/A Çankaya/ANKARA Tel: 0312 384 80 40

www.gecekitapligi.com
gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt
Bizim Buro
Sertifika No: 42488

Plastik Sanatlar Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler

Mart 2025

Editör:
Prof. Dr. Emrah UYSAL

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

ÇAĞDAŞ SANATTA EKOLOJİK ÜTOPYA: KENTSEL-ÇEVRESEL KURGULAR

Burçin ÜNAL1

BÖLÜM 2

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA FARKLI BİR SÖYLEM OLARAK TOSHİYA MASUDA’NIN PİKSEL HEYKELLERİ

Seda ÖZCAN ÖZDEN21

BÖLÜM 3

KOLAJ VE ASAMBLAJIN GÜNÜMÜZ SANATINDA YERİ

Ayşe KARATAŞ KARAÇAM35

BÖLÜM 4

SANATSAL ÜRETİME YANSIYAN PSİKOLOJİ VE YAYOI KUSAMA ÖRNEĞİ

Rasim BAĞIRLI, Furkan Mert KAYA55

BÖLÜM 5

ALBERT ANKER’İN RESİMLERİNDE ÇIPLAK AYAKLI ÇOCUKLAR VE “VERDİNGKİNDER” GERÇEĞİ

Gül AYDIN73

BÖLÜM 6

MEKÂNA ÖZGÜ SANAT VE MİMARİ KESİŞİMİNDE EV İMGELERİ

Mert BARLAS93

BÖLÜM 1

ÇAĞDAŞ SANATTA EKOLOJİK ÜTOPYA: KENTSEL-ÇEVRESEL KURGULAR

Burçin ÜNAL¹

¹ Doç. Burçin Ünal. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, burcin.unal@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-2773-8115

Ütopya¹ var olan ideolojik, ekonomik, kültürel, sosyal vb. yapılara karşı, eleştirel bir tavır/tepkinin düşsel dönüşümü ile ortaya çıkan, insanlık tarihinin her döneminde olumsuz şartlar karşısında başta mekâna karşı yeni bir bakış önerisiyle birlikte gelişen, alternatif bir düşünce sistemidir. Edebi bir жанr olarak ortaya çıkan ütopya yazınları, var olan ile olmayanı ve olması tasarlanan düzeni karşılaştırmalı bir yaklaşımla ele alarak, bu unsurları eleştirel bir değerlendirmeye tabi tutan ve alternatif yapılanmaları somutlaştıran bir yapı sergiler. Bu bağlamda geliştirilen alternatifler, genellikle mevcut sistemin radikal reddine dayanarak, mekânsal örgütlenmeden hareketle yeni bir toplumsal düzen inşa etmeye yönelir. Ütopik düşüncenin bu doğrultuda şekillenen en belirgin ve sürekli tekrar eden özelliği ise, ütopyanın kendisini her yönüyle ideal yaşamın tüm olanaklarını barındıran bir kentsel tasarım olarak sunmasıyla anlam kazanmasıdır.

Ütopyanın alabileceği birçok biçim arasında sosyal adalet kavramına açıkça veya dolaylı olarak atıfta bulunduğu da görülmektedir. Ernst Bloch, ütopycılığı, “çağımızın deliliğiyle çıkırından çıkmış bir dünyada hayatta kalma ve akli başında kalabilmek için insanın ihtiyaç duyduğu ‘umut ilkesi’ olarak” adlandırır (Akt. Stites 2011, s. 19). Kavramın geneli itibarıyla ütopya, olanaksız olanı tanımladığından ideal sosyal yaşamı oluşturma amacıyla düşsel yaşam alanlarını da tanımlamak için kullanılır. Fakat daha sonraki kullanım alanlarına bakıldığında Kumar’ın da bahsettiği üzere “... Thomas More ütopya kelimesini uydurduğunda yeni bir kelime bulmaktan daha fazlasını yaptı. Yeni bir biçim icat etti... Batı dünyasının dışında gerçek anlamda bir ütopya geleneği ve ütopycı düşünce mevcut değildir” derken prototiplerine değinir “batı dışındaki toplumlar da çeşitli ideal toplum türleri... -altın çağlar ve cennetler gibi-” (Akt. Çörekçioğlu, 2015, s. 14), bunun ütopyanın belli özellikleriyle paralellik gösterse de kategori altına alınmayan öncül farklı yapılanmalar olduğunu imler.

Ütopyaya yönelik tanımlamaların, olumlama veya olumsuzlama içermesi bakımından üç kategoriye ayrıldığı söylenebilir. Bunlardan birincisi; ütopyanın ideal toplum düzeni ve kuralları ortaya koymasından dolayı tasar olarak gerçekleşmesi planlanan bir son ile nihayet bulmasa da ona yakın bir sona yaklaşması, ikincisi; tahayyül edilen ütopik tasarılar ulaşmak için çaba göstermenin gündelik hayatta -toplum yaşamında- iyileştirici ve dönüştürücü bir devinim yaratsa da ideal tasarıya ulaşmanın imkansızlığı, üçüncüsü ise; gerçekleştirilmesi ve hayata geçirilmesi söz konusu olamayacak şekilde idealleştirilmiş, gerçekdışı tasarılar olduğu yönündedir. Bu doğrultuda, ütopyanın yaşamsal düzlemde kendine yer edinmesi öncelikle siyasi, sonrasında edebi ve sanat alanlarının içine

1 Tüm yönleriyle mükemmel ve insan için ideal bir yere işaret eden ütopya kavramı, Thomas More’un kaleme aldığı Ütopya (1516) adlı eserinin ürünü olarak ortaya çıkar ve mükemmel niteliklere sahip bir adanın kurgusal yapısını açıklamaktadır.

sızması ile tarihlenir. Frederic Jameson, “Ütopya Denen Arzu” isimli kitabında, ütopyaı siyasi bir sorunsal üzerinden açımalar çünkü ütopyanın pratik-siyasal değeri ve sosyalizmle bağlantısı önemlidir. Özellikle ütopyanın siyasi bir slogan ve motivasyon kaynağı olarak yakın dönemde hâlâ güncelliğini koruyor olması, bu konuyu yeniden irdelemeyi gerekli kılar. Özellikle soğuk savaş sonrası dönemde ütopya, toplumsal düzeni ve ideal saflığı hedefleyen bir düşünce sistemi olarak öne çıkar. Bu bağlamda sol gelenek, merkezi ve otoriter yapılardan uzaklaşarak alternatif toplumsal düzen arayışlarına yönelir. Jameson’ın dikkat çektiğı nokta, ütopyanın bir taraftan özgürlükçü ve katılımcı demokrasi anlayışıyla, diğeri taraftan da bu yaklaşımı gerçekçi bulmayan geleneksel Marksist düşünceyle olan ilişkisidir. Bu farklı yaklaşımlar, ütopyanın siyasi düşüncedeki çok yönlü etkisini gösterir (2009, s. 9-10).

Ütopyanın siyasi ve ideolojik çerçevesi dışarıda bırakıldığında, söylem, anlatı ve düşünsel üretim içerisinde şekillenen savlarla, bu kavramın tarihsel sürekliliğinin belirli bir dönemle sınırlı kalmadığı; aksine, toplumsal analizin eleştirel bir boyut kazandığı her teorik bağlamda kavramsal katmanlılık yarattığı da görülmektedir. Ütopyacı düşüncenin tarihsel temelini oluşturan kavramlar, ait oldukları dönemlerin sosyo-kültürel ve entelektüel bağlamları içinde şekillenerek ütopyacı tahayyülün farklı yönlerini temsil etmektedir. Örnekle, Antik mitolojilerde yer alan *Altın Çağ*, insanlığın kusursuz ve zahmetsiz bir yaşam sürdüğü bir dönemi betimleyerek ideal bir geçmişe duyulan özlemi yansıtmaktadır. Bu dönemde ortaya çıkan ve bireyin etik mükemmeliyeti temelinde biçimlenen *Mükemmel Ahlaki Toplum*, insan doğasının yetkinleşmesi gerektiğine dair felsefi ve dini düşüncelerle şekillenmektedir. Orta Çağ anlatılarında görülen *Arkadya*, doğayla uyumlu bir yaşamı merkeze alırken, zahmetsiz bolluk ve hazza dayalı bir dünya tasvir eden *Cokaygne*, dünyevi mutluluğu farklı bir perspektiften ele almaktadır. Aynı dönemde gelişen ve eskatolojik kurtuluş inancına dayanan *Binyıl Öğretisi*, gelecekte ilahi bir düzenin hâkim olacağı düşüncesini besleyerek ütopyacı tahayyülde dinsel bir yönelim oluşturmaktadır.

Rönesans’la birlikte akılcı şehir planlaması ekseninde şekillenen *İdeal Kent*, ütopyacı düşüncenin mekânsal boyutunu öne çıkararak rasyonel bir düzen arayışını görünür kılmaktadır. Bu kavramsal çerçeve, ütopyacı anlatının tarihsel gelişimini açıklarken, ütopyaların hangi düşünsel zeminlerde biçimlendiğini ve hangi dönüşümlerden geçtiğini daha anlaşılır hale getirmektedir.

Ütopyanın, erken Modern dönemle birlikte More tarafından tanımlı bir hal almasıyla edebi, yazın ve bilimkurgu kategorilerinde toplum bilimsel kritikler içermesi bakımından tematik olarak da sık sık kullanıldığı ve bu girift biçimin açılımlarının yaygınlaştığı görülür. Bunlar ara-

sında Thomas Campanella'nın *Güneş Ülkesi* ve Francis Bacon'ın *Yeni Atlantisi* ütöpik eserlerin başında gelirken, türün devamı, modernist sürecin çatışmalı sorunsallarından ve kaostan etkilenecek ütopyanın alt türlerinin oluşumunda etkili olur. 20. yüzyıla gelindiğinde ise alt türleri ile çoklu ütopya ve ütopyanın temelsiz vaatlerinin kaosu beslediğine dair düşüncelerle filizlenen anti-ütopya/distopya kavramları ön plana çıkar. Terim olarak bazı kaynaklarda aynı olguya işaret etmeleri bakımından bu tanımlamalar çoğu zaman özdeş olarak da kullanılmaktadır. Özellikle Yevgeni Zamyatin'in *Biz [Мы]* (1920), George Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört [Nineteen Eighty-Four]* (1949) ve Aldous Huxley'in *Cesur Yeni Dünya [Brave New World]* (1931) gibi eserlerini incelerken paralel şekilde bu metinlerin geleceği umutsuz, karanlık ve baskıcı bir şekilde tasvir ettiğini vurgulamaktadır. Bu eserler, genel olarak distopya kategorisinde değerlendirilmektedir; ancak *Biz*, yalnızca totaliter bir geleceği betimlemekle kalmayıp, ütopyacı ideallerin barındırdığı çelişkileri de ele aldığı için anti-ütopya bağlamında da incelenmektedir. 1984 ve *Cesur Yeni Dünya* baskıcı ve otoriter sistemleri merkeze alarak klasik distopya anlatıları içinde konumlanırken, *Biz*, hem distopik hem de anti-ütopya unsurları içeren bir kurgu ortaya koymaktadır. Bu nedenle, eserlerin hem distopya hem de ütopyacı düşüncenin eleştirisini içeren anlatılar olarak değerlendirildiği görülmektedir.

Modern sonrası ütopyaları, düşünsel tasarıda kalmış idealleştirilen bir insan-toplum yaşantısının kurgusu olmanın ötesinde, tekil/birey üzerindeki sınırlı etkisi bakımından ele alındığında “yabancılaşma” ve “ayrışıklık” kavramları üzerine yoğunlaşır. Genelde bu kavramların tarihsel kullanım sürecinde kendinden içrek şekilde bir tür olumsuzlama içermesi ile distopyanın, ütopyanın kritiği olarak görülmesi de tesadüf değildir. Oysaki Fransız düşünür Marquis de Condorcet, daha öncesinde “İnsan türünün gelecekteki hali üzerine umutlarımız şu üç noktaya indirgenebilir: uluslararası eşitsizliğin yok edilmesi, aynı halkın içinde eşitliğin ilerlemeleri ve nihayet insanın mükemmelleştirilmesi” (Akt. Cioran, 2015, s. 87) derken genel çerçeveden, tanımlı/özel alana doğru giden bir tür kolektif mükemmelleştirme ve iyimserliği de beraberinde tariflemektedir. Burada idealin inşası, mevcut gerçeklikten hareketle kurgulanan bir düşünsel tasarı olarak şekillenmektedir. Bu bağlamda, ütopyalar, var olan düzenden kaçış arzusunu yansıtan ütopyalar ile toplumsal yapıyı dönüşüme uğratarak yeniden inşa etmeyi amaçlayan ütopyalar şeklinde iki temel kategoriye ayrılmaktadır. Kaçış ütopyasında var olan toplumsal yaşam ve getirilerini tamamen dışlayarak düşlenen yeni bir sistematik düzen içine yerleşmek, yeniden yapılandırılan da ise mevcut olan toplumsal düzene ait tüm verileri en idealize edilmiş haliyle yeniden düzenlenmiş, alternatifi olan başka bir düzen ile değiştirmek ön plandadır. İki yapılanmada da gerçeklik yerine ta-

hayyülı -başkalaşıma uğratılmış bir başka gerçekliği- koyarken, amaçları ve temelleri bakımından birbirinden ayrılır. Mevcut ve kaçınılan sistemin, bireye içinde bulunduğu toplumsal düzlemde kuralları önceden konulmuş, sınırları çizilmiş bir yaşam alanı ve yaşayış şekli sunmasına karşın, ütopik olan, aynı tahayyül içindeki bireylerle tekbirlikiliğin ve ortaklığın getirdiği direncin önemi/devingenliği üzerine temellenir. Bu bağlamda ütopya, bireyin içinde bulunduğu çağdan, mekândan, hiyerarşık tahakkümden ve sistematik yaşam formlarının tamamından sıyrılarak kendi alanını, zamanını ve düzenini oluşturabilmesi için hayal etme, arzulama ve tasarlama modellerinin birlikteliğini bir arada sunan çoklu bir kurgulamayı harekete geçirir. Kimi zaman aşırı iyimser, erişilemeyecek ölçüde kusursuz ya da gerçekliğin sınırlarını aşan bir yapı olarak görölse de, tarihsel sürekliliğini ve itici gücünü, insanın içinde bulunduğu koşullara karşı verdiği var olma mücadelesinden ve kendini aşma çabasının doğurduğu yeni düzen arayışından almaktadır.

Miguel Abensour, *Ütopya* isimli kitabında ütopyanın kalıcılığını, süreçsel ve tamamlanmamış haliyle ‘varlık’ üzerinden temellendiren Ernst Bloch’un görüşlerine yer verirken, Ütopyanın, kaynağını ‘varlık’ın tamamlanmamışlığından aldığını ve bu eksiklikten doğan ontolojik gerilimle sürekli yeniden şekillendiğini dile getirmektedir. Öyle ki ütopya, fazladan ve özsel olana yönelerek ‘varlık’ı tamamlama görevini üstlenir (2009, s. 3). Ütopyaya benzer bir varlık ancak ‘burada’ ve ‘şimdi’nin etkin gücünü ele geçirdiğinde mümkün olur; böylece umut, gerçekleşmiş gerçeklik içinde özünsenir. Bu anlamda, ütopyalar kimi zaman siyasi bir mesele, ideolojik bir yaşam formu, radikal olana uzanış, komün yapısıyla ortak direnç, kimi zaman da düşsel yapısıyla geleceği muğlak ya da imkânsız tasarılar, olasılıksız alternatifler olarak görölse de geçmişin kritiği ve geleceğin kususuz tahayyüllerinin ‘burada’ ve ‘şimdi’ üzerinden değerlendirilmesini içerir. Bu bağlamda olması düşlenen bir yaşayış ve yaşayış şekline ilişkin her türlü söylem, fikir ve tasarı bu yaşayışın konumlandırıldığı ‘yer’ olarak düşsel bir mekânın niteliklerini kurgularken, ‘burada’ ve ‘şimdi’ var olan mekânın problematiklerinin de kritik edilmesinde önemli rol oynar. Eski olana karşı ideal toplum yaşantısını her yönüyle yeni baştan kurgulayarak, geleceğe dair insan ve toplum yaşamını mekân üzerinden biçimlendiren düşsel önermeler yaratır.

Ütopyaların mekânsal kurgusu, Antik ağ’dan Sanayi Devrimi’ne kadar, ideal mekân anlayışının dönüşümünü yansıtan bir yapı sergiler; bu dönüşüm, Hristiyanlık öncesi kültürlerde yer alan cennet ve cennet adası kavramlarıyla şekillenir. İnsanlığın kötülükten arınmış, uyum ve refah içinde bir yaşam sürebileceğine dair inanç, *Land Without Evil* (*şeytansız Ülke*) gibi mitolojik anlatılarda belirginleşirken, Platon’un *Atlantis* tasviri, gelişmiş bir medeniyetin etik yozlaşma nedeniyle çöküşe sürüklenmesini

konu olarak ideal mekân düşüncesine farklı bir boyut kazandırır. Platon'un *Atlantis* anlatısı, ütopya düşüncesiyle birlikte şekillenen ve ütopyacı kuruların temel referanslarından biri hâline gelen erken bir prototip olarak değerlendirilir. Zamanla, ütopyacı yazın ve düşünsel tasarımlar, farklı bağlamlarda Atlantis anlatısına göndermelerde bulunarak onunla çeşitli açılardan ilişkilendirilir. Francis Bacon'un *Nova Atlantis*'i ve Tommaso Campanella'nın *Güneş Ülkesi* gibi eserler, Platon'un bu anlatımıyla dolaylı bağlantılar kurarak ütopya düşüncesinin gelişiminde önemli bir yer edinir. Bağlantılı ütopya tasarımlarını ele alırken, ağırlıklı olarak inanç sisteminin ve cennet anlayışının metaforik anlamlarının da sıklıkla ön plana çıkan düşünsel bir arka plan oluşturduğunu görmek mümkündür. Öyle ki Harvey'in belirttiği üzere; "Yahudi-Hristiyan geleneğinde cennet, ruhu temiz olanların acı ve sınavlarla dolu dünyadan sonra gidecekleri özel bir yer olarak tanımlanır" (2011, s. 192). Ancak bu tanımlama kökensel olarak, çok daha eski dönemlerde şekillenmiş düşünsel birikimlerin metaforik aktarımlarını da içerir. Antik Yunan-Roma'da ideal mekân arayışı, '*gökteki şehir*' gibi betimlemelerle ortaya çıkarırken, Hristiyan eskatolojisinde bu kavram, ilahi iradeyle şekillenen '*tanrı şehri*' anlayışına dönüşür. Orta Çağ'da Aziz Augustinus, bu düşüncüyü sistemleştirerek kutsal ve dünyevi düzen ayrımını netleştirir. Roma'nın sürekliliğine duyulan inanç ise, '*ebedi şehir*' metaforuyla imparatorluğu yıkılmaz bir güç olarak idealize eder. Özellikle '*gökteki şehir*' ve '*tanrı şehri*' bağlamında ele alındığında, eğer cennet "mutluluk dolu bir yer" ise "diğer" yer, yani "kötü öteki" de çok uzak olamaz. '*Gökteki şehir*' ve '*tanrı şehri*' gibi idealize edilmesinin yanı sıra şehir, toplumsal düzensizlik, ahlaki çürüme ve kötülüğün sembolü olarak kültürel evrende pek çok temsili anlam taşır. Distopyalar, örneğin Huxley'in *Cesur Yeni Dünyası* veya Orwell'in *1984*'ü gibi, genellikle kentsel formlar içinde şekillenir. Bu anlamda, Platon'un, 'açık toplumun ilk büyük düşmanı! olabileceğinden de bahseden Harvey gibi, Platon'dan esinlenen ütopyaların hem özgürleştirici cennetler hem de baskıcı, totaliter cehennemler olabileceği düşünülebilir (s.193).

Sanayileşme sonrası ütopyalarda mekân şüphesiz; insanların beraber, birlikte bir uyum içerisinde yaşaması amaçlandığı kentlerdir. İster edebi bir tür ister mimari bir terim olsun, siyasi, soysal, ekonomik yaşantının tariflendiği ütopyalarda düşsel bir ifade şekliyle, kentler tüm ayrıntılarıyla yeniden tasarlanarak biçimlendirilir. Dolayısıyla şehirci/kentsel ütopyalar, içinde bulunulan zamanın tüm olumsuz koşulları karşısında bir alternatif olarak, sisteme ve mekâna yönelik bir düzen arayışı biçiminde ortaya çıkar. Bu anlamda İsmail Coşkun, "Ütopya ve Kent" başlıklı makalesinde gerçekte var olmayan bir ülkenin, şehrin ve yönetim sisteminin arayışı olarak adlandırdığı ütopyayı toplum içerisindeki dengenin ve refah bir uygarlığın arayışı olduğundan bahseder. Bunu, mevcut mekân dışında olmayan

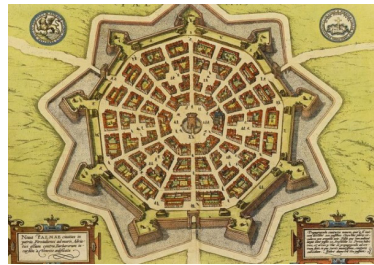
mekânın fantezisine ilişkin bir arayış olmasının yanı sıra “Bir sorgulama, bir eleştiri ve olması gerekene ilişkin bir öneridirler. Öneriye kaynaklık edense ötekinin deneyimleridir. Kurduğu düzendir. Kenttir. Yaşama biçimidir” şeklinde açıklar (2004, s.186). Bu bağlamda, ütopyanın mekânsal karşılığını arayan bu düşünceler, tarih boyunca kent imgelemleriyle iç içe geçerek şehirlerin biçimlenişinde belirleyici bir rol oynar. Nitekim Harvey’in, aktardığı üzere, ütopyalar, ortaya çıktıkları ilk dönemlerden itibaren kentsel bir forma sahip olmuş, şehir planlamacılığı da ütopyacı düşünceden etkilenmiştir. Bu bağlantının, Platon’un kapalı cumhuriyetinde kent ve yurttaş kavramlarıyla karşılıklı bir bağlılık içinde biçimlenmesinin yanı sıra Homeros’un *Odysseia*’sında betimlenen Phaeacia’ nın izdüşümlerini yansıtan ve More’un da sonradan atıfta bulunduğu bir modele işaret eden öncül yapılanmalar olduğu söylenebilir (s. 192).

Ütopyalarda ideal olan mekân tasarısı sonu olmayan bir kurgudur. İdeal olarak tahayyül edilen yaşam, mekân, her yönüyle kusursuz olan şehri ve o şehirdeki toplumsal yaşantıyı tanımlamaktadır. Ütopyaların, insan ve toplum yaşamına dair öngördüğü düzenin şekillenmesinde bu sebeple en belirleyici yapı şehirlerdir. Ütopyaların insan yaşamı için ortaya koyduğu olumlu veya olumsuz sonuçları; şehir yaşamı içerisinde var olan bireylerin, eşitlik, özgürlük, hak, adalet kavramları çerçevesinde gelişen toplumsal ilişkiler bütünü tarafından belirlenir. Bu anlamda “mekân, ütopyalarda yaşanılan gerçek mekândan izler taşımaktadır. Gerçek mekânları farklı bir boyutta ve farklı bir şekilde resmeden ütopyanın, bir tür ayna vazifesi gördüğü düşünülebilir” (Alver, 2009, s.142). Ütopya, mekânsal bir tasarım olmanın ötesinde, toplumun örgütlenme biçimini, bireyin yaşamını ve kent düzenini belirleyen bütünlüklü bir sistem olarak şekillenmektedir. Genel görü itibarıyla kurmaca bir anlatıya dayanmasına karşın, ütopya düşüncesi somut bir kent modeli içinde ifadesini bulmakta ve bu kent, yalnızca fiziksel yapıların uyumlu bir bütünlük oluşturduğu bir mekân olarak değil, insan ilişkilerinin, sosyal örgütlenmenin ve bireyin yaşam dinamiklerinin önceden belirlenmiş kurallar doğrultusunda şekillendiği bir yapı olarak kurgulanmaktadır. Bu modelde, kent planlamasının sınırları kesin çizgilerle belirlenirken, nüfusun büyüklüğü, aile yapısının düzeni, bireyin toplumsal konumu ve barınma alanları merkezi bir sistem anlayışıyla düzenlenmektedir. Ütopyanın öngördüğü şehir, fiziksel düzenlemelerin yanı sıra insan yaşamının tüm boyutlarını kapsayan kurallarla varlık kazanmaktadır. Kentin sokakları, kamusal alanları ve yapıları, işlevselliğin ve düzenin bir araya getirildiği bir çerçeve oluştururken, burada yaşayan bireylerin sayısından ailelerin büyüklüğüne kadar her ayrıntı, ütopyanın sunduğu kusursuz düzen anlayışına uygun biçimde şekillenmektedir.

Dolayısıyla ütopya, bir mekân tasarımından ibaret olmayıp, insanın yaşadığı çevreyi belirleyen, toplumsal ilişkileri düzenleyen ve bireyin ha-

reket alanını çizen kapsamlı bir sistem olarak ortaya çıkmaktadır. Kentin fiziksel boyutu, bu sistemin yalnızca görünen yüzünü oluştururken, onun iç işleyişini belirleyen toplumsal ve bireysel yapılar, ütopyacı düşüncenin özünü meydana getirmektedir.

Avrupa’da özellikle Rönesans ile ütopyalarda arzulanan şehir imgesi, belirli geometrik modellerin baskın olduğu, estetik düzen simetri, uyum vb. ilkeler üzerine temellendirilmektedir. Bu konuda dönem yapılarından İtalya Palmanova ütopyacı kent anlayışının mekânsal bir yansımasını içeren, dönemin ideal düzen kurgusunu somutlaştıran etkili bir örneklem oluşturur (Görsel 1a-Görsel 1b). Ütopyacı düşüncenin kent tasarımında öngördüğü simetri, düzen ve işlevsellik ilkelerini merkeze alan bu kent, matematiksel kesinlik temelinde şekillenir ve ideal bir kentsel model sunar. Modelin dairesel planı, Rönesans’ın kusursuz düzen arayışını yansıtan bir yapı sunarak, geometrik bütünlükle işlevselliği bir araya getirir. Antik Yunan’dan itibaren kusursuz form olarak kabul edilen daireyi esas alan bu düzen, Rönesans ütopyalarının öngördüğü simetri anlayışıyla örtüşür ve kent yaşamını dengeli bir yapıya oturtur. Kentin merkezinden yayılan ve eşit aralıklarla konumlanan sokak yapısı, hem fiziksel çevreyi belirli bir sistem içinde şekillendirir hem de bireylerin hareket alanlarını denetimli bir şekilde örgütler. Önceden belirlenmiş mekânsal ve toplumsal yapıyı esas alan ütopyacı kent modelleri, Palmanova’da katı bir planlama anlayışıyla biçimlenerek, kentin fiziksel çevresiyle birlikte sosyal organizasyonunu da yönlendirir. Kent planlamasının yalnızca fiziksel alanı düzenlemekle kalmadığını, aynı zamanda toplumsal yapıyı da belirlediğini gösteren bu model, ütopyacı düşüncenin mekâna nasıl yansıdığını ve ideal düzenin kent ölçeğinde nasıl kurgulandığını ortaya koyar.



Görsel 1a. Braun & Hegenberg, *Palmanova Udine, Friuli-Venezia Giulia Şehir Planı*, İtalya, 1593.

Görsel 1b. *Udine, Friuli-Venezia Giulia Genel Arazi Görünümü*, İtalya, 2017.

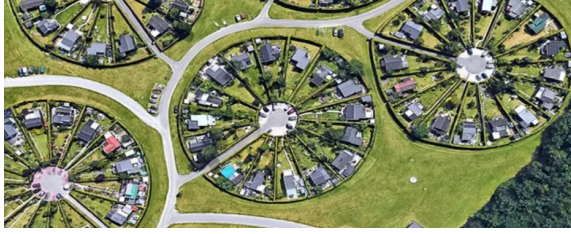
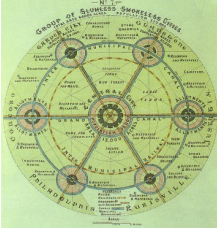
Kentsel ütopyaların kökeni Platon’dan Rönesans’a kadar uzansa da günümüzde yaygın olan gelecek imgeleri Endüstri Devrimi ile belirginleşmeye başlar. Doğa üzerinde kazanıldığı varsayılan hâkimiyet, insanın çev-

resiyle kurduğu bağı dönüştürerek, doğadan giderek kopuşun yakın tarihli temellerini bu dönemde şekillendirir.

Yeni dünyada refahın yükselmesi ve teknolojinin insan yaşamını radikal bir şekilde dönüştürmesi, yeryüzü cennetine benzer bir düzenin mümkün olabileceğine dair inancı güçlendirirken, sanayileşmenin olumsuz getirileri bu beklentiyi toplumsal bir buhrana dönüştürür. Üretim verimliliğini artıran sanayi odaklı kentleşme modeli, yalnızca ekonomik yapıyı dönüştürmekle kalmaz, bireyin toplumsal ilişkilerini ve varoluş biçimlerini de kökten değiştirir. Bu süreç, bireyi çevresiyle kurduğu organik bağlardan uzaklaştırarak, yaşam alanlarını yapay ve işlevsel formlar içinde yeniden şekillendirir. Doğayla bütünleşik bir yaşam pratiğinin yerini üretim ve tüketim odaklı mekanikleşmiş bir düzen alırken, kentlerin fiziksel yapıları bireyin hareket alanlarını önceden çizilmiş sınırlarla belirleyen bir sistem hâline gelir. Bu bağlamda sanayileşmenin kentleşme üzerindeki etkisi, insan yerleşimlerini doğadan kopararak bireyi yapay çevrelerin içinde yaşamaya mecbur bırakır. Bu dönüşüm, bireyin aidiyet hissini zayıflatırken, toplumsal organizasyonu mekanik bir yapıya dönüştürür ve ekonomik bağlamdaki ciddi eşişsizlikleri de görünür hale getirir. Bu olumsuz dönüşüme bir yanıt olarak, endüstriyel dönemde ideal ve dengeli bir yaşam arayışını şekillendiren en dikkat çekici tasarımlardan biri *Garden City* modeli olur.

“Küçük toprak bölgelerin ortasında 32.000 kişiiden oluşan “Garden City”nin, genel olarak toplum tarafından yönetilmesi ve inşa edilmesi planlanmıştır” (Beevers, 1988, s.1). More’un *topya* adlı eserindeki ideal toplum modelinden esinlenen ve Palmanova’nın *Yıldız Kalesi* modelinden dört asır sonra, 1902 yılında Ebenezer Howard tarafından planlanan *Garden City (Bahçe şehir)*, kır ile şehir yaşantısının sunduğu olanakları bir araya getirmeyi amaçlayan, dairesel yapıya sahip bir diğer ütopik mekân olarak haritalandırılır (Görsel 2a). Kent ve kırsal kesimler ayrımını ortadan kaldırmayı hedefleyen bu model, sanayileşmenin getirdiği düzensiz kentleşmeye bir alternatif sunarak, planlı ve dengeli bir yaşam alanı oluşturmayı ngren bir yaklaşım sergilemektedir. Bu model, şehrin tarımsal arazilerle çevrelendiği bir yapı oluşturarak, kentsel yayılımı sınırlandırmayı amaçlar; böylelikle kent ve kırsal alan arasında dengeli bir geçiş bölgesi oluşturulurken, düzensiz genişlemenin önüne geçilir. Endüstriyel yapılanmanın neden olduğu kirliliğin yerleşim alanlarını etkilemesini önlemek için, sanayi bölgeleri konut alanlarından uzak tutulur ve kentin dış sınırına yerleştirilir. Bu çerçevede bahçekent kavramı, hızla gelişen kentleşmenin getirisi olan sosyo-ekonomik sorunları hafifletmeyi amaçlarken, mekânsal organizasyonda merkeziyetçiliği azaltarak daha dengeli bir yerleşim düzeni oraya koyar. Bu anlamda Howard’ın kent modeli hem şehir merkezindeki yaşamı hem de kentten uzak bölgelerdeki yerleşimi kapsayacak

şekilde geniş ve açık alanlara yer vermektedir (Hall'dan, Akt. Çınar, 2000, s.28-29).



Görsel 2a. Ebenezer Howard, *Garden City (Bahçekent) Konsepti*, 1902

Görsel 2b. Brøndby Circle Garden City Bahçe Şehri, Danimarka (*Garden City Konsepti'nden esinlenen- [Google Earth](#)*), 2025

Garden City, sanayileşmenin yol açtığı göç dalgaları ve salgın hastalıkların yayılımı karşısında, nüfus dağılımı ve getirilerinin de göz önünde bulundurulduğu kentleşme sorunlarına çözüm sunan bir model olarak da idealize bir yapılanma sergiler. Stenholm'un bahsettiği üzere nüfus otuz iki bine ulaştığında, yeni bir Garden City kurulurken, Howard bu kentleri, elli iki bin nüfuslu merkez bir şehirle bağlantılı uydu yerleşimler olarak tasarlar (2014, s.97). Şehirler, kanallar, tren yolları ve kara yollarıyla birbirine bağlanarak, ulaşım ve ekonomik yapının düzenli işlemlerini sağlayacak bir sistem içinde örgütlenir Görsel 2b).

Kentsel tasarımların, bireylerin özgürlük ve eşitlik ilkeleri doğrultusunda adil yönetim sistemleri içinde yer aldığı toplumlara yönelik idealleştirilen mutluluk düşüncelerine dayalı modernist ütopyaları zamanla bireyin düşünsel ve eylemsel olarak etkisizleştirildiği, yaşam alanlarının ise tüketiş mekânlarına dönüştüğü bir yapıya evrilir. Öyle ki, “ütopyalarda sınırlı akıllar tarafından mükemmel olduğuna inanılan bir sistem inşa edilir. Bu sistemin aksamadan işlemesi için insanların düzene uyması gerekmektedir. Ütopyanın bu şekilde, insan iradesini ortadan kaldırması başlı başına bir sorundur” (Yumuşak, 2012, s.52). Kent düzenine yönelik eleştirel bir bakış açısıyla şekillenen ütopyalar, yalnızca ideal bir toplum anlayışını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda mevcut kentlerin fiziksel ve sosyal yapısına muazzam alternatiflerle çevresel kurgu oluşturma çabasına da dönüşür. Bu yaklaşım, yoğun yapılaşmanın hâkim olduğu, katı ve sınırlayıcı kent ortamlarına karşı, doğayla daha fazla bütünleşen ve kent ile kırsal unsurların dengeli birlikteliğini bir arada sunan bir yaşam modelini merkeze alır.

Sanayi toplumunun yol açtığı kentleşme sorunlarına tepki olarak gelişen şehir yaşamını terk etme düşüncesi, bireylerin gündelik söylemlerine yerleşerek kentleşmeye yönelik eleştirileri derinleştirir ve zamanla mekânsal bir yönelim kazanarak alternatif yerleşim arayışlarına dönüşür. Bu doğ-

rultuda, yerleşim modelleri üzerinden ele alınan konumlanma tasarıları, yönetim kontrolündeki kent yapılanmalarından uzaklaşarak, doğa içinde küçük ölçekli yerleşkelere yönelir. Ancak, kent yaşamına yönelik eleştiri-lerle şekillenen bu yapılanma, ilerleyen süreçte sınıfsal bir ayrıcalık hâline gelerek burjuvazinin doğayı şekillendirme ve kendi ayrıcalıklı yaşam alanlarını inşa etme sürecine dönüşür. Böylece, ütopya kavramının barındırdığı ortak katkı ve adil yaşam fikrini aşındırarak, kontrol altında tutulan seçkinci bir mekânsal yapıya evrilir. Doğayla bağı kopan, ekolojik dengeleri bozan ve kentleşmenin yol açtığı sorunları derinleştiren şehir yaşamı, yalnızca alt sınıfları değil, kenti inşa eden burjuvaziye de rahatsız eder. Diğer bir deyişle sanayileşmenin yarattığı çarpık kentleşme, üst sınıfın bile şehir dışındaki idealize edilmiş konut ve çevre düzenine yönelmesine neden olur. Böylece, şehirden uzak kırsal bölgelerde şekillenen bu model, toplumsal eşişsizlikleri yeniden üreten bir burjuvazi ütopyasına dönüşür.



Görsel 3. Tuscan Villa, San Quirico D'Orcia, İtalya (Temsili görseldir)

Ayşe Öncü'de yeni kentsel yerleşim alanlarının ortaya çıkışından, üst ve orta sınıfların dünya ölçeğindeki tüketim ağına eklenme arzusuyla kent merkezlerinden uzaklaşması bağlamında bahseder. 1980'lerdeki liberalleşmenin yarattığı etkiyle sosyo-kültürel konumu zayıflayan orta sınıfın, sembolik sermayesini koruma ve yeniden üretme çabasıyla şehir çeperlerindeki lüks konutlara yöneldiğini vurgular. Öncü, bu süreci "idealinizdeki ev mitolojisi" çerçevesinde ele alarak, söz konusu konutların yalnızca barınma ihtiyacını karşılamakla kalmayıp kimlik mücadelesinin bir parçası olduğunu belirtir. (Görsel 3). Bu yeni yerleşim bölgelerinin, güvenlik ve konfor arayışının ötesinde, sınıfsal konumlanmanın cisimleştiği bir gösterenin de yansıması olabileceğini vurgular (2005, s.94-95).

Ütopyalar, toplumsal ve mekânsal düzlemin yeniden konumlandırılmasına dair bir kritik olarak, idealize yaşam biçimini kurgulamanın yanı sıra, insan doğasının değişkenlik göstermesini, sosyokültürel dinamiklerin sürekli dönüşmesini ve özellikle çevresel sürdürülebilirlik sorunlarının giderek derinleşmesini göz ardı ettiği için çoğunlukla statik bir yapı sergiler.

Şehir ve mekân ilişkisi bağlamında ütopyaalar, alternatif mimari ve kentsel planlamalarının yanı sıra toplumsal örgütlenmenin köklü biçimde yeniden şekillendirilmesini de içeren düşünsel modeller arasında değerlendirilir. Ancak bununla birlikte, insanın doğayla kurduğu ilişkiyi belirleyen temel meseleleri çoğu zaman ihmal ettiği için ütopyaalar, doğanın tükenebilir kaynaklarını, ekosistem üzerindeki tahribatı ve insanın doğadan giderek uzaklaşmasını içeren sorunlara çözüm üretmekten uzak kalır. Zamanla modern çevresel krizlerin kaçınılmaz etkilerine karşı -doğayı merkeze alan- yeni ütopyan yaklaşımlar yaygınlaşır ve bunlar arasında ekotopya kavramı, sürdürülebilir bir gelecek inşasına alternatifler sunan radikal bir katkı sunar. Kentsel tasarım ve mekânsal düzenlemelerin yanı sıra insanın doğayla alışlageldik etkileşimini de köklü biçimde dönüştürmeyi amaçlayan bu model, geleneksel ütopyaaların değişime kapalı yapısından farklı olarak, doğa ile bütünleşik daha uyumlu bir yaşam anlayışını öne çıkararak insan merkezli düşünce biçimlerinden uzaklaşan bir yapılanma oluşturur.

“On dokuzuncu yüzyılın pastoral ütopyaaları antroposantrizmden² muzdarip olsalar da 1970’lerin ütopyaaları ekosistem karşısında, insani değerlerin herhangi bir iddiasından temkinli/kasıtlı bir şekilde uzak durmaktadır “ (Chang, 2005, s. 253). Özellikle 1970’lerden itibaren ütopyan kurgulardan türeyerek onlardan farklı olarak, insanın doğa ile daha barışık, bir bütün olarak uyum içerisinde yaşadığı mekân alternatifleri/alternatif yaşam biçimlerini tanımlayan ‘ekotopya’ terimi ortaya çıkar; Kavramsal terim temelini “‘oikos’ (ev, yuva) ve ‘topos’ (yer) sözcüklerinin birleşimiyle Grekçe’ den alır” (Callenbach, 1975/ 2010)³. Tandaçgüneş ekotopyaaların; “kırsal yaşamın öncelendiği, komün toplulukların doğayla uyumlu bir şekilde yaşadıkları, çağdaş ütopya önermeleri” olduğunu söyler. (2011, s.104). Ekotopya, sanayileşmenin sonuçlarından ciddi ölçülerde etkilenen doğaya yönelik, 1960’lı yılların sonlarında çevresel kriz söylemlerinin tüm dünyada ortak fikir haline gelmesiyle, ekolojik politikaların bir teori altında toplanması sonucu ortaya çıkan, modernist ideolojilerin baskılarıyla ilerlemesine ve sınırsız ekonomik büyümeye bağlı olarak gelişen şehir ve şehir yaşamına bir tür protesto/mezdan okuma niteliğindedir. Diğer yandan Sanayi Devrimi, sosyo-ekonomik yapılanmadaki değişkenler kadar teknolojik dönüşümler ile de dünya ekolojisinde ve doğa ile kurulan bağda köklü değişimlere yol açar. Üretim süreçlerindeki ivmelenme, doğal kaynakların hızlı ve olumsuz yönde kullanımını sistematikleştirirken insanın ekosistem üzerindeki etkisinin de ne denli ağırlaştığını gösterir. Bu dinamiğin tarıma dayalı üretim modelinden sanayi eksenli bir düzene geçişi hızlandırması ve ekolojik dengenin bozulması sebebiyle çevresel ya-

2 İnsanmerkezcilik

3 Ernest Callenbach’ın *Ekotopya adlı eserinin giriş sayfasından alıntılanmıştır.*

pının yeni koşullara uyarlanması kaçınılmaz hale getirir. Öyle ki, Sanayi Devrimi'nin üretim süreçlerini hızlandırması, paralel olarak tüketimdeki artış ve endüstriyel faaliyetlerin geniş ölçekte yayılması, bu dönüşümün temel unsurlarını oluştururken, tüm bu süreçlerle etkileşim hâlinde gelişen diğer değişkenler de doğa üzerinde geri döndürülemez sonuçlar meydana getirir. Hızlı ve kitlesel üretime olanak tanıyan fabrikalar (ekonomik büyümeyi teşvik etmesine karşı), geride bıraktıkları kirli gazlar ve endüstriyel atıklar sebebiyle hava ve su kalitesini düşürerek çevresel yıkımı hızlandırırken sanayileşmeyle birlikte değişen yaşam standartları ve tıbbi ilerlemeler (bireylerin yaşam süresini uzatarak) nüfus artışına ve yoğunluğuna neden olur. Ancak, nüfus artışı yalnızca kentleşme hızını artırmakla kalmaz, aynı zamanda şehir ve doğa arasındaki dengeyi bozarak ekolojik sorunların yayılmasını da kaçınılmaz hâle getirir. Sanayileşmenin kırsal bölgelerde ekonomik dönüşümleri tetiklemesi (iş sahalarının genişlemesi ve yeni sektörlerin doğmasıyla birlikte) yoğun göç hareketlerini beraberinde getirirken bunun sonucunda, sanayi merkezlerine yönelen nüfus dalgası, artan barınma ihtiyacı nedeniyle şehirlerin genişlemesine yol açarken doğa alanlarında da tahribatın üst seviyelere tırmanmasına sebebiyet verir. Böylelikle demografik büyümeye paralel olarak beslenme, barınma ve enerji ihtiyaçlarının artması (doğadan malzeme akışının hızlanmasına neden olarak) doğal kaynakların tükenmesini hızlandırır; bu da sanayileşmeyle bağlantılı olarak ekosistem üzerindeki yükü arttırırken çevresel krizin etkilerini daha da belirginleştirir. Zincirleme nedensellik içeren tüm değişim ve dönüşümler bağlamında, bir yanda çevresel tahribat, doğal kaynakların istismarı ve baskıcı siyasal-toplumsal sistemlerin sosyal çöküşe zemin hazırlaması gibi unsurları ele alan distopyan kurgularla, insanlığın gelecekte karşılaşabileceği felaket senaryolarını tartışmaya açar. Diğer yandan, tüm bu olumsuz tablonun karşısında alternatif bir çözüm önerisi sunan ekotopyan yaklaşımlar ise doğayla uyum içinde yaşamının gerekliliğine vurgu yaparak, insanın ekosistem üzerindeki tahribatını, kötüye kullanımını en aza indirmeyi hedefler. Çevresel sürdürülebilirliği merkeze alan bu perspektif, tekno-şehirlerin doğa üzerindeki yıkıcı etkisine protesto olarak, insanın doğa ile ilişkisinin yeniden tanımlanmasını amaçlar.

Dünyanın, insan ve toplum yaşamının bu olumsuz gidişatlarına karşı, evrensel görüş düzleminde 1970'lerin başından itibaren yayılmaya ve yaygınlaşmaya başlayan 'çevreci hareket'ler eşliğinde, Edward Goldsmith'in *A Blueprint for Survival* / *Hayatta Kalma Planı* (1972) adlı manifestosu ve Ernest Callenbach'ın *Ecotopia* / *Ekotopya* (1975) adlı ütopyan eseri, ekolojik dönüşümün kuramsal ve kurgusal boyutlarını sıradışı bir yaklaşımla sunan etkileyici çalışmalar olarak ön plana çıkar. *A Blueprint for Survival*, ekolojik yıkımın önlenmesine yönelik bilimsel ve sistematik öneriler geliştirirken, *Ecotopia*, doğayla bütünleşik sürdürülebilir yaşam

biçimlerini ütopyan bir çerçevede ele alır. Callenbach'ın ekolojinin baş-
kın bir tema olduğu ilk ütopya örneği Ekotopya; tekno-endüstriyel hege-
monyanın yarattığı ekolojik krizin karşısında, doğanın ritmiyle uyumlu bir
varoluşun koordinatlarını çizer. Burada “ekotopyacı anlatım, ütopyanın
nasıl bir yer olduğu sorusuna cevap aramakla kalmaz, ayrıca retorik açı-
dan daha önemli bir soruyu; oraya nasıl ulaşabileceğimizi cevaplamaya
çalışan bir anlatımdır” (Leonard, 1993, s.5). Ütopya hem dilbilimsel hem
de yazınsal biçimiyle olmayan bir mekânı, sistemi tanımlarken ve “ütopya
anlatıcısı ütopya toplumuna bir şekilde ulaşmış yabancı bir yolcunun hi-
kayeleri” (Bellamy'den⁴ akt. Lipschutz, 2018, s. 3) şeklinde mekânı aktar-
ırken; Callenbach'ın çalışması var olan mekânın nasıl olumlu bir yönde
dönüştürülebileceğini irdeleyerek doğa ile tümleşik bir biçimde kırsal ya-
şamı, doğanın ve dolayısıyla insanoğlunun geleceği için idealleştirir.

Ekotopya ve ekolojik hareketler, doğanın insan merkezli bir nes-
ne olarak konumlandırılmasına ve sömürülmesine karşı çıkarak, çevre-
cilik ve eleştirel teorilerin sanatsal üretimle kesişmesine zemin hazırlar.
Postmodern süreçte çevre bilinci ve eleştirel yaklaşımların ortak etkisi,
yalnızca toplumların doğaya bakışını değil, sanatsal pratiklerin içeriğini
ve yöntemlerini de dönüştürür. Ekotopyan düşünceler ve çevresel krizlere
karşı gelişen hareketler, çağdaş sanatçıların doğa kavrayışını değiştirerek,
sömürülen ve yok edilen ekosistemleri sanatın merkezine taşımalarına
neden olur. Böylece sanat, doğayı yalnızca temsili bir öge olarak değil,
ekolojik farkındalığın ve sürdürülebilirliğin bir parçası hâline getirerek
yeni ifade biçimleri geliştirir.

Sanatın, toplumsal ve ekolojik meselelerle kurduğu ilişkiyi genişleten
çağdaş yaklaşımlar, doğayla etkileşimi dönüştüren projeleri öne çıkarır ve
bu doğrultuda yeni mekânsal düzenlemeler önerir. Fritz Haeg'in *Edible
Estates* projesi, kent peyzajını yeniden şekillendirerek ekosisteme katkıda
bulunmayı amaçlayan ve ütopyik bir geleceği bugünün pratikleriyle inşa
etmeye çalışan sanat pratiğini temsil eder (Görsel 4). Gıda üretimi, kamu-
sal mekân kullanımı ve topluluk katılımını birleştiren bu girişim, doğayla
kurulan ilişkiyi yeniden tanımlayan yeni bir perspektif sunar.

4 *İlgili eser: Edward Bellamy, Looking Backward/ Geçmişe
Bakış (1887)*



Görsel 4. Fritz Haeg, *Edible Estate Regional Prototype Garden#12*, Budapeşte, 2012.

Haeg'in *Edible Estates* (Yenilebilir Arsalar) projesi, kentlerde doğaya yer açarak insanın yaşadığı çevreyle kurduğu ilişkiyi dönüştürmeyi amaçlayan bir girişimdir (Görsel 5a-5b). Modern şehir planlamalarının doğayı belirli alanlarla sınırlandıran anlayışına karşı, kullanılmayan toprakları üretken ekosistemlere dönüştürerek, kent peyzajını görsel bir düzenleme olmaktan çıkarıp, işlevsel bir mekân olarak yeniden ele alır.

Endüstriyel tarımın giderek homojenleşen yapısına karşı, kentlerde besin üretiminin uygulanabilir olduğunu ortaya koyan bu proje, ailelerin ve toplulukların kendi gıdalarını yetiştirebileceği alanlar oluşturarak, gıda üretimini merkezi sistemlerden uzaklaştırır. İklim krizinin etkilerini derinleştirdiği çağımızda, bu proje, kentsel peyzajın yapılaşma süreçleriyle, doğayla bütünleşmeye dayalı sistematikleşmenin gerekliliğini savunur.

Çağdaş kentleşmede kentlerin yaşamsal bağlamda nasıl daha kaliteli, verimli ve sürdürülebilir kılınabileceğini sorgulayan *Edible Estates* aynı zamanda bireyleri dönüştürücü bir rol üstlenmeye teşvik ederek ekolojik farkındalığın bireysel ve kolektif eylemlerle güçlenebileceğini ortaya koyan geleceğin kentlerine yönelik yeni bir çerçeve sunar.

Diğer yandan Basia İrland'ın sanatsal pratiği, ekolojik krizin hissedilir ağırlığına karşı sanatın dönüştürücü gücünü ve iyileştirici potansiyelini ortaya koyarken, doğanın kendini yenileme kapasitesine de odaklanır. Sanatçının materyal kullanımında su ekseninde şekillenen çalışmaları, doğanın döngüsel yapısını kullanarak, insan müdahalesiyle bozulmuş ekosistemleri

onarmayı hedefler ve bu süreçte sanatın ekolojik restorasyona nasıl aracılık edebileceğini gösterir. Özellikle buzdan kitapları, küresel ısınmanın yarattığı tahribata karşı poetik bir yanıt niteliği taşıırken, doğaya bıraktığı organik içerikle ekolojik restorasyonun görünür bir parçasına dönüşür.

Bu bağlamda sanatçının *Receding/Reseeding* projesi, iklim krizinin yarattığı yıkıma karşı benzersiz bir müdahale sunarken, sanatın doğanın döngüsel sistemine entegre olarak sürdürülebilir süreçlere nasıl katkı sağlayabileceğini de görünür kılar. Buzdan yapılmış kitapların içine yerleştirilen yerel tohumlar iklim krizini imleyen eriyen buzulların dramatik gerçekliğini hatırlatırken, yeni bir başlangıcın olası imkânlarını da açığa çıkarır. Bilimsel bilgiyi yerel ekolojik bilgelikle harmanlayan bu yaklaşım, sürdürülebilir bir geleceğin inşasına katkıda bulunarak sanatın ekolojik bilinç oluşturma gücünü güçlü bir şekilde ortaya koyar.



Görsel 5a. Basia Irland, *Tome II-Ice Receding/Books Reseeding*, Rio Grande, New Mexico, 2009.

Görsel 5b. Basia Irland, *Book XVI: French Lavender- Ice Receding/Books Reseeding*, Arles, 2008.

Irland'ın buz kitapları, tohumların suya karışması ve nehir kıyılarında yeni yaşam alanlarının oluşmasıyla, doğanın kendi kendini yenileme kapasitesini harekete geçirirken, sanatı ekolojik süreçlerin bir parçası hâline getirir. Su ekseninde şekillenen projeleri, katılımcıları kolektif bir amaç etrafında toplayarak ekolojik bilincin güçlenmesine katkıda bulunur ve sanatın kolektif farkındalık yaratma işlevini de pekiştirir.

Kitaplarda tohumlarla yazılan canlı metinler bir taraftan yerel ekosistemin dilini konuşarak doğanın anlatısını yeniden görünür kılarırken diğer taraftan insan merkezli algının ötesinde, ekolojik sistemlerin kendi döngülerine vurgu yapar. Sanatçının yarattığı bu ekolojik dil, küresel iklim krizine karşı geliştirilen yerel direniş stratejilerinin önemini vurgulayan ve sürdürülebilirliğin ancak çevreyle dengeli ve bütünleşik bir yaşam anlayışının benimsenerek mümkün olabileceğini ortaya koyar.



Görsel 6. Vaughn Bell, *Green Village*, Enstalasyon, Massachusetts Museum of Contemporary Art, ABD, 2008.

Sanatın ekolojiyle kurduğu ilişki, temsil biçimlerinin ötesine geçerek doğrudan deneyim ve farkındalık yaratma sürecine dönüşebilir. Vaughn Bell'in *Green Village* (Yeşil Köy) adlı çalışması, pastoral arayışları ve gündelik ütopya arzularını mekânsal karşılıklarla şekillendirirken, ekosistemlerin algılanma biçimlerini dönüştüren bir yaklaşım geliştirir (Görsel 6).

İçine girilebilen cam yapılar içinde farklı mikro-ekosistemler barındıran bu yerleştirme, doğayla kurulan ilişkinin yalnızca geniş ölçekli manzaralar üzerinden şekillenmediğini, aynı zamanda bireysel deneyimler aracılığıyla da biçimlendiğini gösterir. İnsan merkezli çevre tasarımlarında sıklıkla gözlemlenen doğayı çerçeveleme ve belirli sınırlar içinde yeniden üretme eğilimi, bu çalışmada belirgin bir form kazanır. Kentsel yaşamın içinde yer alan birey, bu yapılar aracılığıyla doğanın bir parçası haline gelirken, onu sınırlı bir alan içinde kişisel biyosferler aracılığıyla deneyimler. Çalışma, ekosistemlere doğrudan fiziksel bir müdahalede bulunmaktan çok, ekolojik duyarlılığı artıran ve çevresel bilinç oluşturmadaki rolüne dair alışılmışın dışında bir değerlendirme sunar.

Sanatçıya göre biyosferler, içlerinde hayli suni bir yaşamın oluşturulduğu “yoğun bakım ünitelerine” benzer bir his yaratmaktadır ve yine kendi tanımına göre “orijinal ekolojik sistemin kaba bir benzeri”dirler: “Doğayla kurduğumuz ilişkiyi nasıl anladığımıza dair tüm birbirinden farklı, problemlili ve umut verici yöntemler ve doğadan kopup kendimize ayrı bir gerçeklik inşa ettiğimiz bu fütüristik ve distopik imgelem beni büyölüyor.” (Brown, 2014, s. 203)

Doğa, yalnızca bir gözlem nesnesi değil, içinde bulunulan, duyumsanan ve etkileşim kurulan bir varlık olarak ele alınır. Bireyin pastoral arayışlarına hitap eden bir mekân yaratırken, ekosistemlerin insan algısında nasıl şekillendiğine dair bir sorgulama alanı da açar. Modern kent yaşamının doğadan kopuk yapısını kırarak bireyin doğayla etkileşimini fiziksel bir deneyime dönüştürür. Ekolojik sanatın sunduğu olanakları genişleten bu çalışma, doğayı tasarlanmış ve çerçevelenmiş bir unsurun ötesinde, zamanın ve mekânın sabit sınırlarını aşan birer ekotopya ve düşsel bir sığınak olarak yeniden inşa eder.

Özetle Fritz Haeg'in kent peyzajını dönüştüren yenilebilir bahçeleri, Basia Irland'ın suyun hareketiyle şekillenen ekolojik yenileme projeleri ve Vaughn Bell'in mikro-ekosistemleri, sanatın doğayla kurulan bağı yeniden tanımlama gücünü açığa çıkarır. Doğayı edilgen bir tema ya da görsel bir referans noktası olarak ele almak yerine, ekolojik süreçleri sanatın yapısal bir unsuru hâline getiren bu çalışmalar, çevresel gerçekliği yeniden biçimlendiren radikal müdahaleler olarak öne çıkar.

Sonuç olarak ütopya kavramı tarih boyunca farklı toplumsal ve ideolojik bağlamlarda dönüşüme uğrar ve modern dönemde sanayileşme sonrası ortaya çıkan çevresel krizlerin etkisiyle ekotopyan düşüncenin gelişimine zemin hazırlayan yeni bir boyut kazanır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ekolojik kaygılar, ütopyacı tahayyülleri dönüştürerek sürdürülebilir yaşam biçimlerine odaklanan alternatif modellerin ortaya çıkmasına neden olur. İnsanın doğa üzerindeki tahakkümüne ve kentleşmenin yol açtığı ekolojik tahribata karşı şekillenen bu yaklaşım, yalnızca kuramsal bir söylem üretmekle sınırlı kalmaz; aynı zamanda çağdaş sanat pratiklerinin merkezinde konumlanarak ekolojik duyarlılığı estetik ve maddesel bir ifade alanına taşır. Sanatçılar, ekolojik krize yönelik geliştirdikleri yenilikçi yaklaşımlarla, farkındalık yaratmanın ötesine geçerek doğanın kendini yeniden üretme gücünü harekete geçiren sürdürülebilir projeler geliştirir ve böylece sanatın toplumsal işlevini yeni bir düzleme taşır.

Bu bağlamda çağdaş sanat, ekolojik krizin yol açtığı yıkıma karşı alternatif yapılar inşa ederek geleceğin sürdürülebilir dünyasının oluşumunda belirleyici bir rol üstlenir. Ütopyan düşüncenin başlangıçtaki ideal toplum ve mekân arayışı, günümüzde ekolojik dengenin korunmasına ve doğayla uyumlu yaşam biçimlerinin geliştirilmesine yönelik gerçekleşen girişimlere evrilirken, sanatçılar bu dönüşüm sürecine dışarıdan tanıklık eden pasif özneler olmaktan çıkarak, süreci etkileyen ve yön veren etken özneler hâline gelir. Ekotopyan düşüncenin kuramsal sınırlarını aşan bu sanatsal müdahaleler, sürdürülebilir bir geleceğin uygulanabilir koşullarını görünür kılarken, çevresel yaklaşımları maddi gerçekliğe dönüştürecek düşünsel ve mekânsal açılımların da önünü açar.

KAYNAKÇA

- Abensour, M. (2009). Ütopya Thomas More'dan Walter Benjamin'e (A. U. Kılıç, Çev.). Versus Kitap.
- Alver, K. (2012). Ütopya: Mekân ve Kentin İdeal Formu. İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi, 3(18), 139-153.
- Beevers, R. (1988). The garden city utopia: A critical biography of Ebenezer Howard. St. Martin's Press.
- Brown, A. (2014). Güncel sanat ve ekoloji (E. Gözğü & Y. Adam, Çev.). Lal Yayınları.
- Callenbach, E. (2010). Ekotopya (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Calvino, I. (2016). Görünmez kentler (I. Saatçioğlu, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Chang, H. (2005). Ecological utopia: A study of three literary utopias in the 1970s. Journal of Literature, History and Philosophy of NTU, 63, 251-269. <https://doi.org/10.6258/bcla.2005.63.09>
- Cioran, E. M. (2015). Tarih ve ütopya (H. Bayrı, Çev.). Metis Yayıncılık.
- Coşkun, İ. (2004). Ütopya ve kent. İÜ Sosyoloji Dergisi, 3(9), 186.
- Çınar, T. (2015). Bahçekent modelinin düşünsel kökenleri ve kent bilimine katkıları. AÜ SBF Dergisi, 55(1), 27-51.
- Çörekçioğlu, H. (2015). Modernite ve ütopya. Sentez Yayıncılık.
- Harvey, D. (2011). Umut mekanları (Z. Gambetti, Çev.). Metis Yayınları.
- Jameson, F. (2009). Ütopya denen arzu (F. B. Aydar, Çev.). Metis Yayıncılık.
- Leonard, A. R. (1993). The rhetoric of ecotopia: A narrative analysis of the ecology movement [Yayımlanmış yüksek lisans tezi]. University of Colorado.
- Lipschutz, R. D. (2018). Utopia or catastrophe? Reflections on the 40th anniversary of ecotopia's publication ecological science fiction and sustainability transitions [Konferans sunumu]. Annual Conference of the Association for Environmental Studies and Sciences, San Diego, CA, United States.
- Öncü, A. (2013). Mekân, kültür, iktidar küreselleşen kentlerde yeni kimlikler. İletişim Yayınları.
- Stenholm, P. (2014). City village of to-morrow: Can cities become sustainable. Kulturdoktorn AB.
- Stites, R. (2011). Devrimci hayaller, Rus devriminde deneysel yaşam ve ütopyacı vizyon (S. Gürses, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Tandaçğüneş, N. (2012). Pazarlama iletişimde sürdürülebilir tüketim olgusuna farklı bir bakış: Ernest Callenbach ve Ekotopya yapıtı üzerine hermeneutik okuma çalışması. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 41, 103-124. <https://doi.org/10.17064/iüifhd.32647>

Yumuşak, F. C. (2012). Ütopya, karşı-ütopya ve Türk edebiyatında ütopya geleneği. Bilig, 61, 47-70.

Görsel Kaynakça

Görsel 1a. Braun & Hegenberg, Palmanova Udine, Friuli-Venezia Giulia Şehir Planı, İtalya, 1593.

Görsel 1b. Udine, Friuli-Venezia Giulia Genel Arazi Görünümü, İtalya, 2017. Erişim Tarihi: 18.02. 2025. <https://www.thevintagenews.com/2016/12/26/fortress-town-of-palmanova-is-the-most-perfect-shaped-town-in-the-world/>.

Görsel 2a. Ebenezer Howard, Garden City (Bahçekent) Konsepti, 1902. Erişim Tarihi: 19.02. 2025. https://www.designingbuildings.co.uk/wiki/Radial_city_plan

Görsel 2 b. Brøndby Circle Garden City Bahçe Şehri, 2025, Danimarka. Erişim Tarihi: 16.02. 2025. (Garden City Konsepti'nden esinlenen). Erişim Tarihi: 19.02. 2025. <https://bit.ly/4gLGktZ>

Görsel 3. Tuscan Villa, San Quirico D'Orcia, İtalya. Erişim Tarihi: 16.02. 2025. <https://bit.ly/4hXbWht>

Görsel 4. Fritz Haeg, Edible Estate Regional Prototype Garden#12, Budapeşte, 2012. Erişim Tarihi: 17.02. 2025. <https://walkerart.org/magazine/gardening-halfway-between-hope-and-doom-fritz>

Görsel 5a. Basia Irland, Tome II-Ice Receding/Books Reseeding, Rio Grande,- New Mexico, 2009.

Görsel 5b. Basia Irland, Book XVI: French Lavender- Ice Receding/Books Reseeding, Arles, 2008. Erişim Tarihi: 16.02. 2025. <https://mymodernmet.com/basia-irland-ice-books/>

Görsel 6. Vaughn Bell, Green Village, Enstalasyon, Massachusetts Museum of Contemporary Art, ABD, 2008. Erişim Tarihi: 18.02. 2025. <https://artarchitectureproject.blogspot.com/2012/01/vaughn-bell.html>

BÖLÜM 2

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA FARKLI BİR SÖYLEM OLARAK TOSHIYA MASUDA'NIN PİKSEL HEYKELLERİ

Seda ÖZCAN ÖZDEN¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi Seda Özcan Özden, Kapadokya Üniversitesi, Mimarlık Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü. ORCID ID: 0000-0001-9181-9326

Giriş

En genel anlamıyla piksel, dijital görüntüde insan gözünün ayırt edebileceği en küçük birimdir. Bu birimi boyutsal olarak düşündüğümüzde renk içeren kare biçiminde blokların tekrarlı dizilimi olarak ifade etmek mümkündür. Hızla ilerleyen teknolojik gelişmeler ile dijital dünyanın bir unsuru olarak kalmayıp sanatta ifade biçimi olarak karşımıza çıkan piksel kavramı bu araştırmada Toshiya Masuda'nın yaklaşımıyla ele alınmaktadır. Dijital dünya ve sanat dünyası arasında bir köprü kuran Masuda, pikseli seramikleri ile özgün üretim bağlamında adından söz ettirmektedir. Dijital bir kavram olarak piksel, Masuda'nın eserlerinde seramik blok parçalardan bütünü oluşturan yapısı ile günlük kullanım nesneleri ve insan duyguları odağında inşa edilmektedir. Kili kullanarak dijital imgeler üreten sanatçı, izleyicide merak duygusu uyandıran nesne ve eylem ilişkisi kurguları ile sanatta farklı bir söyleme işaret etmektedir.

Piksel sanat olarak tanımlanabilen üretimleri, sanatçının geleneksel seramik sanatına bakışı, izleyicide şaşkınlık uyandıran kurguları, plastik sanat ile dijital dünya arasında kurduğu ilişki bağlamları bu çalışma kapsamında ele alınarak Masuda'nın eserleri özelinde sanatçı okumaları yapılmıştır.

1.Çağdaş Seramik Sanatında Farklı Arayışlar

İnsanlık tarihi açısından prehistorik dönemden günümüze kadar kilin şekillendirilmesi ve kullanımı sosyal, sanatsal ve bilimsel çok sayıda disiplin alanı için önemlidir. Doğada kolayca bulunabilmesi ve şekillendirilebilir yapısıyla kil, insanlığın günlük ihtiyaçlarını karşılamada ve kültürel aktarımında önemli bir rol oynamıştır (Çevik, 2023:116). Sanatsal açıdan ele alındığında ise Uğur'a (2020:46) göre, seramik malzemenin kendine özgü özellikleri ve kültürel değerleri, onu kullanan sanatçılara çeşitli ifade olanakları sunmaktadır. Her bir sanatçı kendi kültürü, öznel yaşantısı ve malzeme ile kurduğu diyalog sonucunda onun farklı niteliklerinden faydalanan kişisel üsluplarını geliştirmişlerdir.

Bu bağlamda, seramiğin çağdaş sanatta bir ifade biçimi olarak kullanımına zemin hazırlayan değişen dünya dinamikleri doğrultusunda kısa bir tarihi bakış sunmak yerinde olacaktır. Seramiğin yaşamın içindeki yeri ve kullanımı, her çağın getirdiği değişim ve gelişim ile şekillenmiştir. Seramik üretiminde geleneksel zanaatkarlık, Sanayi Devrimi ile seri üretim yöntemlerinin gerisinde kalmıştır. Yeni bir dünya düzeninin ortaya çıkmasına yol açan Endüstri Devrimi ile sosyo-ekonomik düzendeki değişimler ve bilimsel gelişmeler ile kendini göstermiştir. Yerini seri üretime bırakmış olan geleneksek seramik, 20. yüzyıla gelindiğinde tanımını genişletmiştir. Sanatçılar; soyut dışavurumcu etkileri, heykel özgürlüğü, form zenginliği,

yenilikçi sır denemeleri sunarak geleneksel seramik formlarının sınırlarını zorlamışlardır. 20. yüzyılın sonlarına doğru Seramik sanatının gelişimi sanatçıların kavramsal yaklaşımları, yeni teknik denemeleri, farklı malzemelerin kullanımı ve çeşitli form keşifleri ile devam eder. Sanatçıların bu yaklaşımı, geleneksel sanatın keskin sınırlarının dışına çıkmasına olanak sağlamakla birlikte sanat pratiklerinin muğlaklaşması kavramını hayata dahil etmiştir. 20. yüzyılda çağdaş sanat akımlarının etkisi ve plastik sanatlardaki yeni yaklaşımların benimsenmesiyle birlikte, sanatçılar geleneksel malzemelerin yanı sıra hazır yapım ürünler, organik ve teknolojik nesneler, tekstil lifleri gibi sanatla ilişkilendirilmesi alışılmadık malzemeleri de kullanmaya başlamıştır. Sanatsal ifadeyi zenginleştirmek amacıyla, tasarım nesnelerini günlük hayattaki anlamlarından uzaklaştırarak onlara yeni anlamlar kazandırmışlardır (Erim, 2019:264). Mevcut anlamından koparılıp yeni bağlamlar kurulan nesnelerin sanat eserinde kullanımı sanatta ifade yöntemlerine kavramsal bir bakış getirmiştir. Buna ek olarak 20. yüzyıl sanatı tam da bu noktada modernite kavramının pek çok alanda etken olduğu aktif bir yaşam formunda kendisini belirginleştiren özgün bir biçime de sahip olurken bu bağlamda pek çok sanat akımında yeni ve farklı bir dil biçimi üzerinden gelişim göstermiştir (Kırmızıgül, 2019: 26-27). Bu durumda, sanatçının anonim kimliğinden bağımsız, güçlü ve sanatı şekillendiren bir figür olarak algılanmasına yönelik evrimin, günümüzde de sanatçının merkezde olduğu bir biçimde devam ettiği söylenebilir (Özkul ve Küçükşen Öner, 2022: 227).

Çağdaş seramik sanatı, farklı yaklaşımlar ve üsluplarla zenginleşen bir karaktere sahiptir. Sanatçılar, geleneksel teknikleri yeni malzemeler, teknolojiler ve kavramsal perspektiflerle harmanlayarak geliştirmektedir. Bu doğrultuda, birçok seramik sanatçısı seramiği heykel, enstalasyon ve performans sanatı gibi farklı sanat formlarıyla birleştirerek disiplinlerarası bir ifade biçimi oluşturur. Bu kaynaşma sanatsal ifade olanaklarını genişletmektedir. Aynı şekilde, pek çok farklı sanat disiplini açısından bakıldığında, sanatçıların kendi disiplin alanlarını seramik malzeme ile zenginleştirerek eser ürettikleri görülmektedir. Bu yaklaşım biçimi disiplinler arası etkileşimin bir yansıması veya sonucu olarak, sanat dalları arasındaki kalıplaşmış sınırların giderek ortadan kalkmasını sağlayan bir durum olmuştur (Yıldırım, 2021: 373).

2. Piksel Sanatı Üzerine

Sanatın dâhil olduğu tüm disiplinlerin iç içe geçtiği bütüncül bir kavramsallaşma süreci, sanat yapıtının eser, metin ve anlatı bağlamında ele alınmasını mümkün kılmıştır. Edebi metinlerde ve plastik sanatların her alanında, sanatın tüm malzeme ve göstergeleri birbirinin yerine kullanılabilir hale gelmiştir. Örneğin, bir ressam yalnızca tuval ve boya ile değil,

aynı zamanda atık malzemeler, heykel malzemeleri veya yazı gibi unsurları da sanat pratiğine dâhil etmeye başlamıştır (Özkul ve Küçükşen Öner, 2021: 452). Bu doğrultuda, seramik sanatında farklı bağlamlar kurulmasına örnek olarak piksel kavramının seramik formlara yansımalarını incelemek mümkündür.

Piksel kelimesine terimsel bir bakış getirdiğimizde; piksel, dijital görüntüleme yaygın olarak kullanılan ve bir görüntünün en küçük bireysel ögesini temsil eden temel yapı taşlarıdır. Dijital görüntünün çözünürlüğü ve netliği üzerinde belirleyici bir rol oynayan piksel, kelime anlamı olarak “Picture element” yani “resim parçası” ifadesinden türetilmiştir. “Picture” kelimesinin “pix” ve “element” kelimesinin “el” harflerinden oluşan birleşimle “pixel” terimi ortaya çıkmıştır (Parmak, 2018:31). Binlerce ışık ve renk noktasından oluşan pikseller, grafik tasarım ve dijital fotoğrafçılıkta belirli parlaklık ve renk bilgilerini içeren bir ızgara deseninde düzenlenir. Bu yapıya bağlı olarak, net bir görüntünün temel kriterlerinden biri, birim yüzeyde daha fazla piksel bulunmasıdır (Parmak, 2018:V).

Bir görüntünün netliği, sahip olduğu piksel sayısına bağlıdır; daha fazla piksel genellikle daha keskin ve daha ayrıntılı görsellerle sonuçlanır. Günümüz teknolojik gelişmeleri, görüntü ve video kalitesini artıran daha yüksek piksel yoğunluklarına sahip yüksek çözünürlüklü ve ultra yüksek çözünürlüklü ekranları ortaya koymuştur. Piksellerin özelliklerini kavramak, grafik tasarım, dijital görüntü işleme ve fotoğrafçılık gibi çeşitli alanların öncelikli konusudur.

Bu bağlamda, piksel kavramının sanatta bir ifade yöntemi olarak kullanımı; hayal gücünün sınırlarını zorlayan piksel sanat şeklinde nitelendirilmekle beraber, teknoloji ve geleneksel sanatın harmanlanmasıyla dijital sanatın bir türü olarak ortaya çıkmasının yanı sıra dönemin teknik yetersizliklerinden doğmuştur (Okan, 2021: 180).

Piksel sanatı, dijital sanatın temsilinde önemli bir dönüm noktasıdır. 20. yüzyılın sonlarında erken bilgisayarların ve oyun konsollarının teknolojik kısıtlamalarından doğan bu sanat, başlangıçta sınırlı grafik işleme gücü ve belleğe pratik bir çözüm olarak hizmet etmiştir. Bir zorunluluk olarak başlayan şey, kısa sürede düşük çözünürlüklü, ızgara tabanlı görüntülerle tanımlanan belirgin bir sanat biçimine dönüşür. Sanatçılar piksellerin sadeliğini benimseyerek teknik sınırlamaları yaratıcı bir avantaja dönüştürmüşler, nostaljiyi uyandırmak, duyguları ifade etmek ve karmaşık sahneler oluşturmak için minimalist görseller kullanmışlardır. Zamanla piksel sanatı, video oyunları ve bilgisayarlardaki kökenlerinin ötesine geçerek dijital illüstrasyon, animasyon ve güzel sanatlarda yer bulur. Retro oyunlara artan hayranlık ve sanat dağıtımı için dijital platformların yükselişi, yenilenen ilgiyi körüklemiş ve yaratıcı sınırlarını zorlamaya devam

eden dinamik bir yaratıcı topluluğu oluşturmuştur. Piksel sanatının gelişimi, teknolojik sınırlamaları kalıcı sanatsal ifadeye dđnüştürmede insan yaratıcılığının bir kanıtı olarak durmaktadır.

Piksel sanatı, 1982 yılında Amerikalı bilgisayar bilimcisi Adele Goldberg ve Robert Flegal tarafından, minimalist tarzı tanımlamak için ortaya atıkları bir terim olarak ortaya çıkmıştır ve bu tanımın temelinde az miktarda resim öğesinden ayurt edilebilir şekiller oluşturmakla kendisini sınırlaması yatmaktadır (Okan, 2021: 183).

Doğuşunda minimalist yaklaşımın etkili olduğu piksel sanatının tarihi evrimi göz önünde bulundurulduğunda, yaratıcı bir sanat dili olarak gelişiminin devamlılığı izlenmektedir. Piksel tasarımın doğuşu teknolojik kısıtlamalarla başlamakla birlikte, sanatçıların yaratıcı ifade güçlerini yansıtmak ve nostaljik duygular uyandırmak istemeleri doğrultusunda kasıtlı bir stilistik seğeneğe dđnüşmüřtür. Sanat severler için saygı duyulan bir dijital ifade biçimi olarak sanat dünyasında yer alan piksel sanatı; grafik tasarımcıları, yazılım mühendisleri ve oyun geliştiricileri tarafından yaygın şekilde kullanılmaya ve benimsenmeye devam etmektedir.

Piksel sanatının bazı geleneksel sanat dallarından esinlendiğini söylemek mümkündür. Küçük renkli noktalarla görüntü oluşturma tekniğini kullanan mozaik, kanaviğe ve boncuk içi gibi sanatlar, fiziksel ortamda uygulanmalarına rağmen piksel sanatıyla birçok ortak teknik özelliğe sahiptir (Kuo, 2015'ten akt. Ünlüer, 2017: 219). Ayrıca piksel sanatının ironik bir etkisinin olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, piksel sanatının günümüz yüksek çözünürlüklü görüntülerinin aksine, düşük çözünürlüklü veya mizahi bir estetik sunan grafiklerle oluşturulması, söz konusu ironik etkiyi ortaya koymaktadır. Tasarım açısından biraz kaba ve çirkin görünebilen bu türde pikselli resimler aynı zamanda dijital estetiğe göndermede bulunarak ve geğmişteki güçlü ikonaların desteğiyle, grafik bir estetik ve mizahi bir etki yaratma potansiyeline sahiptir (Atasoy, 2023: 159).

Bu bilgilerin ışığında, dijital dünyanın bir parçası olan piksel kavramının aynı zamanda heykel, resim, seramik, mimari, endüstri ürünleri gibi birçok tasarım ve sanat alanında yapılan üretimler bağlamında etkili olduğu görülmektedir (Ok, 2020: 1383).

3. Toshiya Masuda'nın Piksel Heykelleri

Sosyal dđnüşümler, 19. yüzyıl ve sonrasındaki önemli endüstriyel ilerlemelere yanıt olarak ortaya çıkmıştır. Teknolojik ilerleme ve genişleyen iletişim kanalları yalnızca toplumu yeniden şekillendirmekle kalmamış, aynı zamanda sanatsal üretimi, malzeme seğimlerini ve sergi uygulamalarını da etkilemiştir. Bu değişim dalgası, sanat ve bilimin giderek daha fazla

iç içe geçtiği ve bazen birleştiği 20. yüzyılda dinamik bir alışverişi teşvik eder. Kültürel koruyucular olarak sanatçılar, bu gelişen manzarada gezinerek çağdaş yaşamın zorluklarına dair içgörüler sunarlar. Aynı zamanda, yeni teknolojileri ve malzemeleri benimseyerek geleneksel sanatsal ifadenin sınırlarını yeniden tanımlarlar ve yenilikçi yaratıcı olasılıkları ortaya çıkarırlar.



Görsel 1: Toshiya Masuda, Low Pixel CG 'Recollection Playlist 2./ Düşük Pikselli CG Hatırlama Çalma listesi 2, Seramik Heykel.

Sanatçılar, çağın teknolojik olanaklarını izleyerek değişken imgeler üzerinden çalışmalarını şekillendirirken, üretim süreçlerinde sınırsız bir imge üretimi devam etmektedir. Bu imge üretimi, kolaj ve asamblaj gibi geleneksel tekniklerin ötesine geçerek, anlamsal açıdan yeni yorum ve anlayışlara ulaşan bir boyut kazanmıştır (Döl, Bingöl ve Çevik, 2021: 1204). Sanatçılar, çağdaş teknolojilerin sunduğu imkânları kullanarak ve bilimsel bakış açılarını göz önünde bulundurarak, bazen toplumsal sorunlara dair eleştirilerde bulunmakta, bazen de bireysel duygu ve düşüncelerini ifade etmektedirler. Sanatçıların seçtikleri malzeme ve teknikler, özgün ve yenilikçi biçimlerde kendini göstermektedir. İçeriğin büyük bir öneme sahip olduğu günümüz sanat anlayışlarında, eserin anlaşılabilirliği ve sanattaki rolünün belirlenebilmesi için içerik analizi, önemli bir değerlendirme aracı haline gelmiştir (Pazarlıoğlu Bingöl ve Keskin, 2023: 140).

Günümüz sanatı, kavramsal süreçte herhangi bir konu, malzeme, teknik, mekân gibi unsurları sınırlamadan her alandan üretime olanak tanımaktadır. Bu bağlam ile sanatçının doğrudan etkileşimde

bulunacağı sanat alanı ve malzeme, onun üretim şekli ve tarzını belirlemede önemli bir rol oynayabilir. Bu çeşitlilik, sanatçının farklı üretimlerle kendi alternatif evrenini yaratma sürecinde ve sonrasında, olumlu anlamda sonsuz bir kaynak olarak değerlendirilebilir (Kayanhan ve Çevik, 2020: 536). Aynı zamanda günümüz sanatı sayısal kodlu bileşenlerin aktif olarak kullanıldığı etken bir form üzerinden yeniden biçimlenen bir saha uzamı şeklinde de tanımlanırken teknolojinin öncül bir form olarak tanımlanmaya başlamıştır (Kırmızıgül, 2021: 534).



Görsel 2: Toshiya Masuda, Low Pixel CG 'Memory Container 2./Düşük Pikselli CG 'Bellek Kabı 2, Seramik Heykel.

Görsel 3: Toshiya Masuda, Low Pixel CG Super Idol/Düşük pikselli CG Süper İdol, Seramik Heykel.

Bu araştırma, sanatçıların seramik sanatında farklı bir söylemi üretimlerinde dile getirme bağlamında Toshiya Masuda'nın piksel seramikleri özelinde değerlendirilmiştir. Gündelik nesneleri düşük çözünürlüklü bilgisayar görüntülerine benzeyen pikselli seramiklere dönüştüren Masuda, izleyicide mizahi ve beklenmedik bir şaşkınlık uyandırmaktadır. Tercih ettiği gündelik nesnelerin fiziksel bağlamını piksel görüntüsüyle sunmakla birlikte eserlerinde kurguladığı hikayeleri izleyicide izdüşümünü oluşturmaktadır. Seramik bünyede parlak sırdan uzak duran tutumu düşük pikselli seramik görüntüsünü vurgulamaktadır. Masuda'nın pratikleri değerlendirildiğinde, izleyicide seramikle ilgili düşüncelerin özgün bir gözden geçirme duygusu uyandırılmasına işaret etmektedir. Günlük kullanım nesnelerinin pikselli görünüm ile seramik bünyede oluşumu dijital dünyanın insan yaşamındaki yerine ve bireysel hikayelerin çağrışımlarına kapı açmakla birlikte Masuda, seramik sanatında farklı bir dil kullanımının özgünlüğünü göstermektedir.

Öncü olan yenilikçi söylemler bu anlamda toplumsal bir eleştiri niteliği taşıırken bir diğer anlamda da topluma öncülük edebilecek bakış açıları ortaya koymaktadırlar (Bingöl ve Çevik, 2020: 312). Bu bağlamda değer-

lendirildiğinde, Japon sanatçı Toshiya Masuda, piksel temalı seramik heykellerinde retro dijital estetiği geleneksel analog yöntemlerle birleştirmektedir. Eserleri, erken sanal ortamları anımsatan bloklu, düşük çözünürlüklü görselleri popüler kültürün aynı döneminden tanıdık nesnelerle harmanlar. Masuda, tenis ayakkabıları, kızarmış yumurtalar ve beyzbol topları gibi doğrudan bir video oyunundan alınmış gibi görünen öğeleri şekillendirerek piksellerden esinlenen kil heykeller üretir. Dijital tarzdaki görüntülere elle tutulur bir form vererek, bilgisayar veya televizyon ekranlarında tipik olarak görülen görsellere fiziksel bir boyut getirmiştir. Seramikleri pikseli tasarımlarla birleştirmesi, fiziksel ve sanal dünyalar arasındaki sınırı zorlamakta ve izleyiciyi farklı perspektiflere yönlendirmektedir.



Görsel 4: Toshiya Masuda, Low pixel CG 'All Star', Seramik Heykel.

Görsel 5: Toshiya Masuda, Low pixel CG 'Recollection Playlist, Seramik Heykel.

Çağdaş sanat anlayışı ile birlikte yoğunluk kazanan disiplinlerarası ilişki, çağdaş seramik sanatının oluşumunda da kendini etkili bir şekilde göstermiştir. Sanatın farklı alanlarından pek çok sanatçı, seramiği bir ifade aracı olarak benimsemiş ve uygulamalarında ana ya da yardımcı malzeme olarak kullanmışlardır. Bu seramik kullanımları sayesinde, çağdaş sanatın önemli isimleri, seramik sanatını disiplinlerarası bir perspektiften etkileyerek bu alana yeni bir değer ve anlam katmışlardır (Çevik, 2018: 113).

Seramik sanatında disiplinlerarası bir yaklaşım benimseyen Masuda, dijital temalı çalışmalarını elle şekillendirme yöntemiyle gerçekleştirmektedir. Eskiz kağıtlarına ana hatlarını çizdiği tasarımın ardından bunları keserek her bir kil katmanı için desen görevi gören tırtıklı modeller inşa etmektedir. Kesitlerini kil bazlı bir çözelti ile birleştiren sanatçı, kilin doğal yapısına sadık kalarak parlak bir sır uygulamaktan kaçınmaktadır. Sır altı boyalar ile kazandırdığı mat görünüm dijital temayı vurgulamaktadır. (Nippon, 2017). Bu yaklaşım, süreç boyunca sadece pratik olarak değil, aynı zamanda kavramsal açıdan da disiplinlerin zenginleşmesine önemli ölçüde katkıda bulunmuştur (Özkul, 2020: 1905).



Görsel 6: Toshiya Masuda, *Off-Site*, 2012, Seramik.

Görsel 7: Toshiya Masuda, *The Desire is Entrusted*, 2008, 10 x 85 x 55 cm. Seramik.

Masuda'nın tasarım tarzı disiplinlerin zenginleşmesine katkıda bulunmakla birlikte, yaşamdaki algıları ayrı olan, seramik ve piksel kavramına izleyicinin farklı bir bütünleşik bakış getirmesini sağlamıştır. Seramik çoğu insana kil ve sıı, sofra kaplarını, vazoları anımsatırken; bilgisayar grafikleri ve dijital kavramı bir medya alanına işaret eder. Bu iki farklı alanu bir araya getiren sanatçı Toshiya Masuda eserlerini “imge boşluğu” olarak nitelendirmektedir. Masuda'nın çalışmaları ilk bakışta top, çiçek, ayakkabı, teyp gibi sıradan nesnelerin pikselleştirilmiş halleri gibi görünmektedir. Daha yakından incelendiğinde bu nesnelerin seramik renk bloklarının özenle birleştirilmesiyle oluşturulduğu izlenmektedir. Masuda, sanal gerçekliğin gerçek ve gerçek olmayan arasındaki sınırları muğlaklaştırmaktadır (Spoon-tamago, 2016).

Masuda, sınırları muğlaklaştırdığı tasarımlarını sergileme yöntemiyle de etkili hale getirmiştir. Bir nesnenin sergilenme fikrinin ortaya çıkması bir durumdur, ancak bir eserin nasıl sergilenmesi gerektiği ayrı bir konudur. Günümüzde, sergileme biçiminin nasıl olması gerektiği, sergi tasarımı kavramı ile açıklanmaktadır (Kayahan, 2024: 2).

Masuda'nın “Off-Site” isimli eseri (Görsel 6), ilk bakışta bir top görüntüsüne sahiptir. Pikselleştirilmiş seramik top cam kırıklarıyla sergilenecek izleyicinin topun cama çarpıp kırıdığı anı zihninde tasarlamasına kapı açmaktadır. Bu sergileme biçimi sanatçının kurguladığı hikâyenin yanı sıra izleyicide de benzer anıları uyandırma potansiyeli hissettirmektedir. Benzer şekilde; “The Desire is Entrusted” isimli eser (Görsel 7), yaprakları koparılmış bir çiçeğin tohum ve dalı ile birlikte çiçeklerin görüntüsü dijital dünyanın seramikte bünye bulmuş hali gibidir. Form olarak seramik blokların düzenleme biçimi izleyicide merak uyandırmakla birlikte eserin koparılmış çiçek yaprakları hikayeleşen yönüne vurgu yapmaktadır. İzleyici belki kendi kopardığı bir çiçek yaprağını anımsayabilir belki de başka başka anıları canlandırıcı bir nesne-imge-zihin ilişkisi kurulabilir.



Görsel 8: Fire Extinguisher? from the series Low Pixel CG. / Düşük Piksel CG serisinden Yangın Söndürücü.

Görsel 9: Narumi from the Pop Icon series is based on handled pottery in the Narumi-oribe style. / Pop Icon serisinden Narumi, Narumi-oribe tarzında işlenmiş çömleklere dayanmaktadır.

Toshiya Masuda, eserlerini bir hikâye anlatıcılığı olarak kurgulamanın yanı sıra; nesne seçimini izleyicinin dikkatini çekecek şekilde adeta gizemli bir merak uyandıran yönde yapmaktadır. Görsel 8’de izlenebilen eserde nesne bir yangın söndürme tüpü olmakla birlikte sanatçı formu yatay olarak konumlandırmasını şu şekilde açıklamaktadır: Koridorlarda duran yangın söndürücüler ile karşılaştığımızda gözümüzü bile kırpamayız fakat; yan yatmış bir yangın söndürücü fark ettiğimizde ne olduğuna, neden ve nasıl yan döndüğüne dair sorular uyandırarak bir anlatı sunar. Sanatçı, Low Piksel serisi ile şaşırtıcı duyguları tetikleyebilen bir izleyici deneyimi kurgulamaktadır (Nippon, 2017).

İzleyicide şaşırtıcı bir etki uyandıran sanatçı, aynı zamanda tasarımlarında geçmiş ile şimdi arasında köprü kurma eğilimini geleneksel sanata bakışı ile de yansıtmaktadır. Geleneksel seramik sanatlarına derin bir saygı duyan Masuda, çömlekçiliğin görsel olarak nasıl temsil edildiğini araştırmaktadır. Sanatçı, Pop Icon serisi için Nara-sansai ve Shinoyaki gibi ünlü çömlek tarzlarını motif olarak kullanarak seramik sanatına yeni bir bağlam getirmeyi amaçladığını ifade etmektedir. Çömlekçiliğin yaygın olarak kabul gören bir imaja ve kültüre sahip olmasıyla birlikte sanatın hiyerarşilere meydan okumakla ilgili olduğunu düşünen Masuda; eserlerinde geleneksel anlayışın sanat üretiminde alternatif bir temaya olanak

sağladığını vurgulamaktadır. Kùltür varlıklarının kalın ve koruyucu bir cam-mekân içinde sergilenmesine yönelik bir eleştiri tavrını; mutfak eşyası olarak üretilmiş çömlekleri yüceltmek eğilimiyle oluşturduğu Pop Icon serisindeki her bir parçayı cam bir tabakanın içerisinde sunarak göstermektedir (Nippon, 2017).

Gündelik, sıradan eşyaları nesne olarak tercih eden Masuda, seçtiği nesneleri dijital bir dokunuşla yeniden yorumlamaktadır. Sanatçı, izleyicinin neyin dokunulabilir neyin dokunulamaz olduğuna dair bakış açısını sorgulamayı amaçladığını ifade etmektedir. İzleyicide oluşturduğu bu kafa karışıklığını imaj boşluğu olarak isimlendiren Masuda, dijital dünyanın görüntüsünü dokunsal seramik formlarına uygulayarak çağın gerçekliğine dair tuhaf duyguları izleyicinin hissedebileceğini belirtmektedir (Cfileonline, 2016).

4. Sonuç ve Değerlendirmeler

Dijital bir görüntünün en küçük değeri olan piksel kavramının varlığının teknolojik dünyadaki yeri ile sınırlı kalmamış olmasından söz etmek mümkündür. Bu kavramın sanatta bir ifade biçimi olarak kullanımına ve uygulama biçiminin seramik diliyle yön bulmasına örnek olarak Masuda Toshiya gösterilebilmektedir. Dijital dünyadan ilham alan Masuda Toshiya, ekran imgelerini seramik ile elle tutulur hale getirerek bu tavrını günlük kullanım nesneleri tercihiyle gerçekleştirmiştir. Masuda'nın piksellik seramikleri izleyicide şaşırtıcı bir etkiye sahiptir. Çarpıcı nesne kullanımı yaklaşımıyla aynı zamanda eserini hikayeleştirme tavrı sergileyen Masuda, kil malzemenin sunduğu imkânı piksellik görünümüne uyarlamıştır. İzleyici ile kurmak istediği bağlantıyı görsel teknolojinin piksel kavramını geleneksel el yapımı seramik ifadeyle birleştirerek çok yönlü bir nostalji duygusu ile oluşturmaktadır. Yaygın kullanılan nesne seçimleriyle, dijital ve gerçek alanların etkileşimine vurgu yapmaktadır. Dokunulabilir gerçeklik ile sunduğu piksellik görüntüleri hem dijital hem de seramik sanatına farklı bir bakış açısı getirmektedir. Bu değerlendirmeler sonucunda; piksel kavramı ile parçalanmış ve sonrasında bir araya getirilerek bütönsellik oluşturulmuş eserler seramik sanatı bağlamında sanatçı ve izleyici açısından özğün bir deneyim alanı oluşturmaktadır.

Kaynakça

- Atasoy, S. N., (2023). Erken Dönem Dijital Çağdan Günümüze Üslupsal Bir Fikir Olarak Pikselleştirme, *İdil*, 102, s. 153-166.
- Bingöl, M., ve Çevik, N. (2020). Çağdaş Sanatta Öznel Bir Deneyim; Ütopyaların Bireysel Yansımaları. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*(26), s. 309-328.
- Ebert, G. (2022). Wooden Pixels Dissipate from Han Hsu-Tung's Fragmented Figurative Sculptures. <https://www.thisiscolossal.com/2022/11/han-hsu-tung-pixelated-sculptures/> (Erişim tarihi: 29.01.2024).
- Erim, U. Ö. (2019). Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Tekstil, *İdil Dergisi*, 8, 54, s.263-273.
- Çevik, N. (2018). Disiplinler Arası Etkileşimler Kapsamında Alternatif Malzemeler ve Seramik-Baskı Resim Yakınlaşmaları Üzerine Bireysel Uygulamalar. *Sanat ve Tasarım Dergisi* (22), s. 111-133.
- Çevik, N. (2023). Çağdaş Sanatta Bir Tema Olarak “Merdiven” Kavramı Üzerine Bireysel Söylemler, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 32, s.105-123.
- Döl, A., Bingöl, M. ve Çevik, N. (2021). Çağdaş Sanatta Bir Görme/Düşünme Biçimi Olarak Kolajın Görsel Sanatlar Eğitiminde Kullanılması ve Deneysel Süreç. *Atlas Journal*, Cilt 7, Sayı: 37, s. 1201-1214.
- Kayahan, Z., ve Çevik, N. (2020). Disiplinlerarası atölye çalışmalarına bir örnek: Baskıresim-seramik yakınlaşmaları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), s. 535-545.
- Kayahan, Z. (2024). Günümüz Sergileme Pratikleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 1(33), 1-16. <https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.1388679>
- Kırmızıgül, F. (2019). Moderniteye Bağlı Değişen Doğu - Batı İkileminde Düşünsel Bir Film Örneği: İki Yabancı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. Cilt:8/ 53, s.25 -39.
- Kırmızıgül, F. (2021). Sosyal Bir Kimlik Arketipi Olarak KKTC - Kapalı Maraş Bölgesinin Mekânsal Yalnızlığı Üzerine Kurgusal Denemeler. *Tarih ve Gelecek Dergisi* 7, sy. 2 (Haziran 2021): 520-44. <https://doi.org/10.21551/jhf.934277>.
- Kuo, M., Lin, Y., Chu, H., Lee, R. and Yang, Y., Pixel2brick: Constructing Brick Sculptures from Pixel Art, *Computer Graphics Forum*, 34, 7, 339-348, 2015.
- Ok, M., (2020). Piksel Sanatının Giyim Modasına Yansıması, *İdil*, 73, s.1370-1386.
- Okan, O. (2021). Retro Kavramı Bağlamında İki Boyutlu Piksel Sanatta Estetik Algısı, *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 7, 14, s. 179-187.

- Özkul, D. T., ve Küçükşen Öner, F. (2021). Sanatçı Örnekleriyle Giyilebilir Heykel. *Premium E-Journal of Social Sciences (PEJOSS)*, 5(16), s. 449-463.
- Özkul, D. T., ve Küçükşen Öner, F. (2022). Ben Aslında Yoktum: Sanatçının Tarihsel Serüveni. *Current Perspectives in Social Sciences*, 26 (2), s. 223-228.
- Özkul, D. T. (2020). Heykel Sanatına Disiplinler Arası Bir Yaklaşım. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 24(4), s. 1905-1919.
- Parmak, P., (2018).Piksel Sanat Kavramı ve Yeşilçam Filmlerine Uyarlanması, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Pazarlıoğlu Bingöl, M. ve Keskin, B. (2023). Sanattan Temel Tasarıma Nesne-Anlam Üzerine Yorumlamalar. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Akademik Sanat Dergisi, Sayı 19, s.140-156.
- Sierzputowski, K. (2018). Pixelated Ceramics by Toshiya Masuda Bring a Tactile Experience to Digital Images. <https://www.thisiscolossal.com/2018/08/pixelated-ceramics-bytoshiya-masuda/> (Erişim tarihi: 29.01.2024).
- Uğur, A. (2020).Sanatta İfade Aracı Olarak Seramik Malzeme, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul,
- Ünlüer, A. A. (2017). Bir Sanat Dalı Olarak Piksel Sanatının Kimlik ve Temsil Sorunları, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 7, 15, s. 211-223.
- Yıldırım, B. (2021). Çağdaş Seramik Sanatında Farklı Malzeme Kullanımı, Erciyes Akademi, 35, 1, s.371-385.

İnternet Kaynakçası

- (Cfileonline, 2016). Art | Pixelated Sculptures by Toshiya Masuda Connect Digital and “Real” Life, <https://cfileonline.org/art-pixelated-sculptures-by-toshiya-masuda-connect-digital-and-real-life-contemporary-ceramic-art/> (Erişim Tarihi: 22.01.2025)
- (Nippon, 2017). Digitally Mastered: The Ceramic Artwork of Masuda Toshiya, <https://www.nippon.com/en/views/b02319/> Erişim Tarihi: 22.01.2025
- (Spoon-tamago, 2016). Low Pixel CG: the playful ceramic artwork of Toshiya Masuda, <https://www.spoon-tamago.com/low-pixel-cg-the-playful-ceramic-artwork-of-toshiya-masuda/> (Erişim Tarihi:23.01.2025).

Görsel Kaynakçası

Görsel 1-2-3-4-5: <https://www.thisiscolossal.com/2023/10/toshiya-masuda-pixelated-ceramics/>, Erişim Tarihi: 21.01.2025.

Görsel 6-7: <https://cfileonline.org/art-pixelated-sculptures-by-toshiya-masuda-connect-digital-and-real-life-contemporary-ceramic-art/>, Erişim Tarihi: 22.01.2025

Görsel 8-9: (Nippon, 2017). Digitally Mastered: The Ceramic Artwork of Masuda Toshiya, <https://www.nippon.com/en/views/b02319/> Erişim Tarihi: 22.01.2025

BÖLÜM 3

KOLAJ VE ASAMBLAJIN GÜNÜMÜZ SANATINDA YERİ¹

Ayşe KARATAŞ KARAÇAM²

¹ Bu makale, danışmanlığını Prof. Dr. Naile Çevik tarafından yapılan “2000 Yılı Sonrası Kolaj/Asamblajın Heykel Sanatına Yansımaları Bağlamında Bir Sergi Önerisi” başlıklı Sanatta Yeterlik Tez çalışmasından üretilmiştir.

² MEB Görsel Sanatlar Öğretmeni, <https://orcid.org/0000-0002-3587-4037>

GİRİŞ

Geçmişten günümüze değişen ve gelişen duygu ve düşüncelerle birlikte yaşam biçimleri de değişikliğe uğramış ve bu durum da sanatın tanımında ve konumunda değişikliğe ve çeşitliliğe sebep olmuştur. Bu durumda sanat, yaşanan çağın mevcut haline göre şekil almıştır (Öztekin, 2020: 2). “20. yüzyılla birlikte birçok modern yapı kendisini sürekli yenileyen bir noktadadır. Sanat alanında da bu durum nesneden kavrama geçiş yapmış ve dinsel dogmalara bağlı sanat anlayışını sorgulanabilir bir biçime dönüştürmüştür” (Kırmızıgül, 2019:26). 20.yüzyıl başlarında sanatta arayışların yoğun olduğu dönemde, İspanyol ressam Pablo Picasso ve Fransız ressam Georges Braque öncülüğünde gelişen Kübizm, döneminde önemli bir sanat akımı olarak yer edinmiştir. Picasso, resim yüzeyine kağıtlar, baskılı kumaşlar ve her türlü atık malzeme kullanarak kolaj tekniğini oluşturmaya ve resim yüzeyine üçüncü bir boyut kazandırmaya başlamıştır. Picasso’nun bu tekniği asamblajın da ilk örnekleri olarak görülebilir (Antmen, 2017: 45-48). Zamanla birlikte sanatçılar bilimsel ve teknolojik olarak değişen durumlarla birlikte üretim pratiklerinde değişikliklere gitmiş ve bu kapsamda yeni varlık alanları oluşturmuşlardır (Özkul, 2019:72). Günümüzde sanatçılar duygusunu, düşüncesini ve izini bir eserle ortaya çıkarmak adına çeşitli nesne ve materyalleri bir araya getirmektedir. Nesnelerin ve materyallerin sanat adına kullanılmasıyla birlikte var olan anlamları dışında bir anlam yüklenmesiyle, sanatçının iletmek istediği düşünceye bağlı bir sanat nesnesi haline dönüşmektedirler. Hazır nesnelerin kullanımı, kolaj/asamblaj tekniği aracılığıyla da sanatın ve sanatçıların ifade gücüne katkı sağlamaktadır (Pazarlıoğlu Bingöl ve Çevik, 2020: 611). 21. yüzyıl başlarından itibaren, kolaj/asamblaj tekniğinin çağdaş sanatta aktif ve yaygın olarak kullanılmaya başlanmasıyla beraber, bu dönemden itibaren kolaj/asamblaj tekniği ve bu tekniğin uygulama biçimlerinin etkisi günümüzde de devam etmektedir.

2.1. Çağdaş Sanatta Kolaj ve Asamblaj Kavramı

Endüstri devrimi ile beraber farklılaşan ekonomik ve sosyal koşullarla birlikte teknoloji de gelişerek yeni bir hayat anlayışının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. “20. yüzyılın savaşlarla belirlenen betimsel çizgisi içinde yeniden şekil alan sanat alanı bağlı bulunduğu dönemdeki teknolojik gelişmelerin de etkisiyle birlikte modernitenin yarattığı negatif etkilerinin eylemsel sanat enstalasyonları ile kavram odaklı bir sürecin de başlangıcını oluşturmaya başlamıştır” (Kırmızıgül, 2020a: 217).

Kentler, özellikle 20. yüzyılın ilerleyen dönemlerinde sanayi ve teknolojideki ilerlemelere paralel olarak dönüşen bir hareket sahasına dönüşmüş ve sosyal açıdan toplumsal belleğin doğrudan etkileşim alanına da

girmiştir. Bu nedenle, günümüz kent dokümantasyonunun temelleri bu dönemden itibaren farklılaşmaya başlamış ve kent formunu distopik bir yöne doğru iten bir yapıya geçiş sağlamıştır (Kırmızıgül, 2020: 174). Bu durumun bir sonucu olarak, artan nüfusun etkisiyle ortaya çıkan kentleşme kavramı, fotoğrafın yaygın kullanımı ve seri üretim mantığının birleşimi, yaşamı kolaylaştırmış olmanın yanı sıra sanatsal anlayışlarda da çeşitliliklere neden olmuştur. Bu gelişmeler, sanat ve tasarım alanlarındaki uygulama biçimlerini değiştirmiş ve sanatçılar ile tasarımcılar, yeni ve farklı ifade arayışına yönelmişlerdir. Bu süreçte her malzeme, kendine özgü bir anlam kazanarak sanatta can bulmuştur. Sanat, yeni anlamlar ile yeniden anlamlandırma sürecine girmiştir. Özellikle 1940'lı yılların sonrasında yaşanan sanatsal üretim pratikleri, sanat anlayışlarında ve hareketlerinde önemli değişimlere yol açmıştır. Hem sanatın kullanılan malzemesi hem de teknikler ve sergileme biçimleri, bu dönemde belirgin bir evrim geçirmiştir.

Fransızca kökenli olarak kullanılan ‘‘kolaj’’ kelimesi, resim sanatı dışında roman, tiyatro, şiir ve sinema gibi çeşitli disiplinlerde de anlam bulmuştur. Ancak, tüm bu disiplinler arasında resim sanatı, kolajın en belirgin şekilde kullanıldığı bir alan olmuştur. Resim sanatına yardımcı bir teknik olarak ortaya çıkan kolaj, zaman içinde kendine has bir ifade biçimi geliştirmiş ve bir sanat pratiği olarak da kendi kimliğini oluşturmuştur. Kolaj tekniği ile iki boyutlu kâğıt düzlemine gerçek gündelik malzemeler eklenmiş, ardından hazır nesnelerin birleştirilerek oluşturulan asamblajlar, sonrasında dijital kolajlar ve kavramsal üretimler ağdaş sanatın yönünü günden güne değiştirmekte ve güncellemektedir. Günümüzde sanatçılar, fikirlerini ifade edebilecekleri geniş alanlarda, her türlü teknik ve malzemeyi kullanarak özgün anlatım biçimlerine ulaşmışlar/ulaşmaktadırlar (D l, Bingöl ve evik, 2021: 1210). Ayrıca kolaj, görsel alıntının temel anlayışını oluşturan bir sanat pratiğidir. Kolajın belirleyici tanımı, yapıtı oluşturan malzemelerin orijinal bağlamlarından koparılarak, yeni bir düzenleme içinde bir araya getirilmesidir (Dayı Tirek, 2011: 9). Kübist sanatçılar, sanatlarını icra ederken akılcı bir yaklaşımla, içsel deneyimlerinden ziyade maddenin yapısına odaklanarak çözümlleme yapmışlardır. Kübist sanatçılar için kritik olan kısım, formları ve maddeleri sağlam bir şekilde analiz edebilmektir. Yapısalcı bir eğilimle gerçekleştirdikleri üretimler, güçlü kompozisyon anlayışları içermektedir. Picasso'nun gündelik nesneleri üretimlerine dahil etmesi sayesinde, günümüze kadar gelen sanat anlayışı değişime uğramıştır. Sanatçı, atık kumaş veya gazete parçaları tarzı nesneleri tuval yüzeyine dahil ederek kolaj ve sonrasında gelen asamblaj çalışmalarını gerçekleştirmiştir (Aydın, 2020: 11).



Görsel 1. Pablo Picasso, gitar, renkli kağıt üzerine gazete, duvar kağıdı, kağıt, mürekkep, tebeşir, karakalem ve kurşun kalem, 66,4 x 49,6 cm, 1913.



Görsel 2. Pablo Picasso, bottle of vieux marc, cam, gitar ve gazete, basılı kağıtlar ve kağıt üzerine mürekkep, 46,7 x 62,5 cm., 1913.

Özellikle Kübizm akımı, kolajın sanat tarihinde önemli bir yer edinmesinde etkili olmuştur. Kübist tutum, sıradan nesneleri sadece görüldüğü gibi değil, tersine görünenin ötesinde betimlemeyi amaçlamıştır. Geometrik ve parçalı formları içeren yüzey, bu isteği gerçekleştirmek için kolajın kullanımını kaçınılmaz hale getirmiştir. Kübistler, resimde sabit olan bakış açısından kaçınmalarının yanı sıra nesnelerin yapısını bozmuş ve onu parçalara ayırarak odak noktasını sorgulamışlardır. Bu anlayışı ilk olarak yansıtan sanatçı Paul Cezanne'dir. Sanatçının çalışmaları, doğrudan Kübizm çerçevesinde değilse de bu akıma önemli bir ivme kazandırmıştır (Öztekin, 2020: 3).

Günümüz sanatçılarının en büyük çabalarından bir tanesi de, anlatmak istediği duygu/düşünce problemleri yansıtan en uygun teknik ve malzeme-yi elde edebilme ve üretimi sürdürebilme durumudur. Çünkü sanatçının en büyük itkilerinden biri de özgün bir üsluba ulaşarak kalıcı izler bırakabilmektir (Kayahan, 2019: 1140). “Kolajın 20. yüzyılda önde gelen sanat tekniklerinden biri haline gelmesi, gazete, afiş, kartpostal gibi kitle kültürüne özgü basılı materyalin bu dönemde yaygınlaşmasıyla yakından ilişkilidir. Picasso ve Braque gibi sanatçılar, erken dönem çalışmalarında zamanlarının siyasi ve kültürel olaylarına dair ipuçları sunan gazete kesimlerini ve reklam görüntülerini kullanarak, ilgilerinin sadece biçimsel kaygılardan ibaret olmadığını da göstermişlerdir (Antmen, 2008: 48).

Kolaj tekniği, özellikle kübizmle birlikte sanat dünyasına adım atmış ve çeşitli alanlarda yeni bir ifade biçimi ortaya koymuştur. Kolajın rastlantısallık ve doğaçlamanın önemli unsurları barındırdığı bu tekniği, Dada akımı sanatçıları için de uygun bir anlatım biçimi olmuştur. Dadaistler, estetik unsurları göz ardı ederek kolaj tekniğini kullanmışlardır. Fransız

sanatçı Jean (Hans) Arp'ın "Rastlantısallık Yasalarına Göre Düzenlemiş Dikdörtgenler" adlı eseri, özellikle tesadüfi öğelerin ön plana çıktığı ve yaratıcı ifadelerin de ön planda olduğu bir çalışma olarak öne çıkmaktadır. Jean Arp'ın eserlerinde, kesilmiş renkli kâğıtları rastlantısal bir şekilde yere atarak oluşturduğu bilinmektedir. Aynı zamanda Henri Matisse, 1938-1953 yılları arasında guaj boya ile boyadığı parlak veya zıt renklerden oluşan kâğıtları kesip yapıştırarak özgün kompozisyonlara ulaşan bir sanatçı olarak bilinmektedir (Türk Kaya ve Yavuz, 2020: 95). Sanatçı, duygularını renklerle ifade ederek konunun etkisini arttırmaktadır. Renklerin duygu ve düşünceleri aktarmasına ve izleyicilerin de algısı üzerinde pozitif veya negatif etkilerine sebep olmaktadır (Silav, 2014: 31).



Görsel 3. Jean Arp, isimsiz, renkli kâğıt üzerine yırtılmış ve yapıştırılmış, 48,5 x 34,6 cm., 1916-1917.



Görsel 4. Henri Matisse, sebzeler, 81 x 17,5 cm, kâğıt üzerine guaj, kesilmiş ve yapıştırılmış, 1951.

Türk resminde kolajın gelişim tarihine bakıldığında, Batıda 1910'lu yıllarda ortaya çıkan tekniğin ülkemizde 1950'li yıllarda görülmeye başladığı görülmektedir. Ülkemizde kolaj tekniğini uygulayan sanatçılar, soyut sanatın da ilk temsilcileri olarak Türk sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Sabri Berkel, Zeki Faik İzer ve Lütfü Günay, soyut kolajlarıyla Türk resim sanatında bu tekniğin ilk örneklerini sunan sanatçılar arasında yer almaktadır. 1960'lı yıllarda ise Burhan Doğançay, Altan Gürman, Özdemir Altan gibi sanatçılar, gündelik malzemelere kolaj tekniğini entegre ederek Türk sanatında önemli bir etki bırakmışlardır. Çağdaş Türk sanatında kolaj tekniğini kullanarak eserler üreten Gülsüm Karamustafa, İrfan Önürmen,

Bedri Baykam, Erol Akyavaş, Ergin İnan, İnci Eviner ve Bubi kolaj alanındaki öncü sanatçılardan bazılarıdır (Kılınç, 2019: 94).

Altan Gürman, Türk sanatında önemli bir figür olarak, 1965 yılında ilk kolajlarını oluşturarak sanatına yön vermiştir. Kolajların yanı sıra montaj, rölyefler ve üç boyutlu nesne montajları gibi teknikleri de kullanmış, özellikle kavramsal sanat alanında kendini göstermiştir. Gürman'ın çalışmalarında genellikle dikenli teller, tahta barikatlar gibi askeri nesneleri tercih ettiği görülmektedir. Bu anlatımı, sadece kolajlarında değil, aynı zamanda montajlarında da görmek mümkündür. Dikenli teller, dikkat geçirilmez anlamına gelen kırmızı-beyaz alarm çizgileri, kamuflaj desenleri, tankları ve silahları anımsatan çelik levhalar, Gürman'ın eserlerinde sıkça karşılaşılan unsurlardır. Gürman'ın sanatında kolaj ve montaj, geleneksel resim gereçlerini rafa kaldırarak farklı bir dil oluşturmada önemli bir role sahiptir. Fırça yerine püskürtme aleti, boya yerine farklı materyaller kullanarak, izleyiciye yanılsama izlenimi verme amacını taşımış ve resim düzlemini farklı boyutlara taşıyarak rölyef etkisi yaratmıştır (Öztürk, 2011: 64-65).



Görsel 5. Altan Gürman, montaj 5, tahta üzerine selülozik boya ve dikenli tel, 140 x 140x9 cm., 1967.

Pop-Art, popüler kültürde fazlasıyla çok rastlanan nesnelerden etkilenecek bilindik imgeler kullanmaktadır. Bu akımda öne çıkan medyanın egemenliği ve magazin dergileridir. Tüketim kültürü sonucunda insanlar ihtiyaçları haricinde bir alışveriş işlemi içinde bulunmaktadır. Bu anlamda sanata popüler kültürünün yansması sebebiyle hem tüketim kültürüne yönelik bir eleştiri olarak hem de tüketim kültürü eksenindeki hazır nesnenin sanatın içerisinde yer alması sonucu ortaya çıkmıştır. Sanatçılar bu sayede

tüketim ekonomisine dayalı reklam imgelerini üretimlerinde kullanmaya başlamışlardır (Bülbül, 2014: 116).

Richard Hamilton, otomobiller, kadınlar ve tüketim nesneleri gibi unsurları, kolaj ve fotomontaj çalışmalarında sıkça konu edinmiştir. Bu bağlamda, “İşte Yarın” adlı serginin afişı için ürettiği “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” isimli kolaj eseri dikkat çekicidir. Sanatçı, bu iç mekân çalışması tarzındaki kolajında, televizyon, elektrikli süpürge, kasetçalar, film afişı gibi günlük hayata ait nesneleri, dergilerden keserek oluşturmuştur. Bu kolaj, materyalist bir dünyanın aktarımını sunmaktadır. Hamilton, kolaj ve asamblaj tekniklerini sıklıkla kullanmasıyla bilinen bir sanatçıdır ve İngiliz pop sanatçılarını büyük ölçüde etkilemiştir. Eserleri, çağdaş toplumun tüketim kültürüne, cinsellik algısına ve medya tarafından şekillendirilen imgelere eleştirel bir bakış sunar (Güneş, 2013: 55-56; Aslan Yavaşca, 2017: 77).



Görsel 6. Richard Hamilton, *Günümüzün evlerini bu kadar farklı, bu kadar çekici kılan şey nedir?*, Kağıt Üzerine Kolaj, 26x25 cm., 1956.

2.2. Heykel Sanatında Kolaj/Asamblaj Kavramları

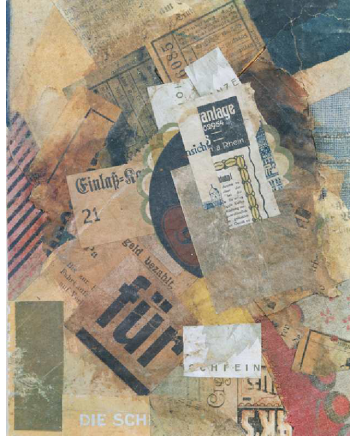
Heykel sanatı, 20. yüzyıla kadar genellikle üç boyutlu, çevresinde dönülebilir bir form olarak tanımlanıyordu. Ancak bu yüzyıl ile birlikte üretim, çalışma, yerleştirme ve düzenleme gibi terimler daha yaygın hale geldi ve heykel sanatı daha geniş bir anlamda ele alınmaya başlandı. Sanatta teknolojinin kullanımının artmasıyla birlikte çeşitlilik de kaçınılmaz bir şekilde artmıştır. Kübistler, hayatın parçalanmış doğasını yansıtarak nesneleri parçalayarak sanatta yeni bir yaklaşım benimsemişlerdir. Bu durum, aynı zamanda sıradan malzemelerin kullanımını da öne çıkarmıştır. Duchamp,

sanat eserinin gerçekliğini sorgulamak amacıyla seri olarak üretilmiş bir nesneyi, özellikle bir pisuvar, sergiye göndererek sanat dünyasında çığır açan bir adım atmıştır. Moholy-Nagy ise ışık ve motorlu araçları kullanarak çalışmalarında Video sanatının gelişimine katkıda bulunmuştur. Bunlar, sanatın çeşitli alanlarında ortaya çıkan yenilikçi yaklaşımlardan sadece birkaçıdır. Konstrüktivistlerin heykellerinde mekân etkisini hesaba katmaları, Minimalist sanatçıları ise mekânı bütünsel olarak ele alan heykellere yönlendirmiştir. Minimalist heykeller, yeryüzünün tümünü kullanan Land-Art sanatçıları için önemli bir çıkış yolu oluşturmıştır (Bitmez, 2008: 78). Bu dönem sanatı ile birlikte disiplinler arası bir sanat alanı yeni ve modern bir görünüşle birlikte çağı yakalayan farklı malzeme teknikleri ile birlikte bütünsel bir biçimde de ele alınmaktadır (Özkul, 2020:1906). 1960'larda, bir grup yazar, düşünür, besteci ve mimar, insanın her türden etkinliğini bir araya getirebileceği ve farklı uzmanlık alanlarından kişilerin bir araya gelerek çok yönlü sanat eserleri üretebileceği düşüncesini geliştirmişlerdir. Bu düşünce, sanat, tasarım, teknoloji, reklamcılık ve politika gibi farklı disiplinlerin entegrasyonunu teşvik ederek, kapsamlı ve etkileyici eserlerin ortaya çıkmasını da amaçlamıştır (Özpınar, 2009: 11-12). Farklı alanların birleşiminden kaynaklanan güç, daha deneysel ve cesur adımların atılmasına olanak tanımıştır. Bu etkileşim, sadece sanat ve bilim alanında değil, aynı zamanda kültürler arasında da bir kaynaşmaya da neden olmaktadır. Bu dönüşümün taşıyıcısı, kübizmin, deneysel sanat uygulamaları aracılığıyla ortaya çıkması söz konusu olmuştur. Kolaj aracılığı ile farklı disiplinlerin ve evren kavrayışlarının bir araya getirilmesi sonucu sanatın sınırları genişlemiş ve disiplinler arası etkileşimler de teşvik edilmiştir (Yeşilçimen, 2019:1). Asamblaj ise 20. yüzyıl sanatında ortaya çıkan bir sanatsal üretim şeklidir. Bu yaklaşım, sanat yapıtını boyama, çizme, resimleme veya yontma gibi geleneksel eylemlerle oluşturmanın ötesine geçerek, sanatsal amaçlarla ortaya konmamış doğal ya da endüstriyel nesnelerin veya parçaların yeni bir düzen içinde bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Fotomontaj ve kolaj, aslında birer asamblaj türüdür, ancak asamblaj terimi genellikle çeşitli malzemelerin ya da farklı türden nesnelerin üç boyutlu bir yapıt olarak bir araya getirilmesini tanımlar (Dinçer Kırca, 2012: 29).

Asamblajın temelinde bulunan kolaj etkisinin kaynağında iki ana hedef bulunmaktadır. Birincisi, gerçeği sanat eserine doğrudan katma amacını içerir ve bu, örneğin Edgar Degas'ın uyguladığı yöntemle benzer şekilde gerçekliği sanat ürünüyle birleştirmeyi amaçlar. Diğer hedef ise geleneksel olmayan zengin malzeme türlerini değerlendirmektir. Picaso ve onun takipçileri, 1912'den itibaren çeşitli malzemelerden yapılmış konstrüksiyonlarla bu amaçlara yönelmişlerdir. Asamblajın plastik değeri, konstrüktivizm ve soyut heykelcilik gibi bazı akımlar tarafından incelenirse de asıl anlam zenginliği, asamblajı oluşturan öğeler arasındaki yeni ilişki-

lerin doğurduğu etkileşimde bulunmaktadır. Bu etkileşim, hazır nesnelerde özellikle Duchamp'ın kullandığı ready-made'lerde, Schwitters'in asamb-lajlarında, Dadacı fotomontajlarda ve gerçeküstücü nesnelerde net bir ře-kilde ortaya çıkmaktadır (Dinçer Kırca, 2012: 38).

Kurt Schwitters, Britanya'da yaşadığı dönemde deneysel kolajlarla ilgilenmiştir. Sanatçı, çevresini dikkatlice gözlemleme fırsatı bulmasının yanı sıra ustalıkla kolaj ve karma teknik üretimlerine devam etmiştir. Gün-lük hayatta sürekli karşımıza çıkan ve genellikle dikkatimizi çekmeyen atık nesneler, ilk defa yüzey üzerinde bir araya gelerek bütünlüklü bir an-latı oluşturmuştur. Bu, ilk olarak Kübizm akımında ortaya çıkan ve Kurt Schwitters'in ellerinde yeni anlamlar kazanan günlük hayattaki nesnelerin kolajı ile görünür olmuştur (ztekin, 2020: 8).



Görsel 7 .Kurt Schwitters, MERZ 94 Grunflec, 1920

Schwitters Merzbaularını da tıpkı Merzleri gibi, atıklardan, hurdalar-dan, etiketlerden, kırık tahta parçalarından, metallerden, kağıtlardan, ağaç-lardan, oyuncaklardan, biletlerden, tel parçaları ve döküntüler gibi buluntu malzemelerden oluşturmuştur. Günlük yaşamdan kullandığı materyaller ile nesneleri ve doğayı soyutlayarak, geometrik normlarla ilkel formlara dnştrmştir. Aşk, şiddet, kayıp, korku, yalnızlık gibi duyguların dışa-vurumunu yansıttığı sanatında, çöpten bulduğu atıklar ile kendi yklediğı anlamları ilişkilendirmiştir. Kurt Schwitters'in da sonu olmayan hayal ale-mine baktığımızda Rönesans dönemi müzeleri gibi Nadire Kabineleri'nde-ki **sınırsızlığın ve buluntuların etkileri gzlemelenmektedir**. Kurt Schwit-ters'in Merzbau eserleri de sevdiği kişilere ait olan sa, sakal, izmarit, kalem, idrar, diş protezi gibi nadir parçalarla donatılmıştır. Ahşap, demir gibi hurda materyalleri, günlük yaşamdan sıradan nesneler ile birleştirerek, canlı-cansız, doğal-yapay malzemeleri harmanlayarak melezleştirdiğı uy-gulamalarıyla da *kabine* rneklemine benzerlik göstermektedir. Merzbau

sadece bir resim, bir heykel, bir sütun, bir assemblaj değil bütün bir ortamı kaplayan ve yenilik içinde olan bir yapı olmuştur. Sanatçı mekân içinde sürekli olarak duygularını yansıtmış ve yaşam alanında somutlaştırmıştır. Yaşamında kendisine iz bırakan tüm unsurları; okuduğu, düşündüğü, sevdiği, etkilendiği düşüncelerden oluşturmuş sürekli geliştirmiş, genişletmiş ve büyütmüştür (Gürel Bayman ve Şenol, 2021: 1320-1323).

“First Landing Jump/İlk İniş Atlaması” adlı eserde Robert Rauschenberg, otomobil lastiği ve ahşap tahta ile kompozisyon tahtası üzerinde kumaş, metal, deri, elektrik donanımı, kablo ve yağlı boya kullanmıştır. Rauschenberg’in ifadesine göre, bu eser paslanmış bir plakadan, emaye bir ışık reflektöründen, bir sokak bariyerinin sapladığı bir lastikten, bir erkek gömleğinden, kutudaki mavi bir ampulden ve siyah bir brandadan, ayrıca boya ve tuvalden oluşturulmuştur. <https://gaylealstrom.wordpress.com/2011/11/28/robert-rauschenberg-in-moma/> (Erişim Tarihi: 19.09.2023).



Görsel 8. Robert Rauschenberg, *First Landing Jump/ilk iniş atlaması*, 1961.

2.3. Kolaj/Asamblaj ile Oluşturulan Sanatsal Pratikler ve Sanatçı Okumaları (2000 Yılı Sonrası)

Çağdaş sanat sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde devam etmektedir. Toplumsal gelişmelere paralel olarak sanat pratikleri, uygulama teknikleri ve malzemeler de değişmektedir (Kayahan ve Çevik, 2021: 1244). 19. yüzyılın başından günümüze kadar, plastik sanatlardaki tasvir sanatının sona erışı ve nesnenin kendi görüntüsünün öne çıkması dikkat çekicidir. Bu özellikle resim ve heykelde, nesnenin görüntüsünün kaybolması ve soyut unsurların, sadece nesnenin geometrik altyapısını ortaya çıkaran unsurların belirgin hale gelmesiyle kendini gösterir. Sanatçı-

nın nesneye farklı bir perspektiften yaklaştığı ve görme biçimini değiştirdiği söylenebilir. Bu bakış açısı, sanata yeni bir anlayış getirmiştir. Bu yeni anlayış, başlangıçta Sürrealizm’deki ilişkisiz unsurların kompozisyonunda görülen; daha sonra bir şeyin tasvir edilmesi yerine o nesnenin sanat eserinde doğrudan yer almasıyla ilgili; eşit birimler halinde düzenlenen üç boyutlu nesnelerin yan yana ya da üst üste yerleştirilmesine dayanan anlatım biçimlerinde gözlemlenebilir. Bu tür düzenlemelere çağdaş sanatta ikinci boyutta kolaj, fotomontaj ve üç boyutta montaj (kurgu), asamblaj ve mixed-media gibi adlarla anılan karışık tekniklerde sıkça rastlanmaktadır (Dinçer Kırca, 2012: 29).

Burhan Doğançay

Kolaj tekniğinin önde gelen sanatçılarında olan Burhan Doğançay, grafiti tekniği paralelinde, espas arayışına ilişkin yarattığı yapıtları ile soyut-kavramsal sanat anlayışını yansıtmaktadır. Son resimlerindeki renksel oluşumlar, kolaj tekniğinin doğal ifade olanaklarıyla bütünleşmektedir (Günler, 2019: 23). Doğançay, 50 yılı aşkın sanat kariyeri boyunca birçok ülkeyi ziyaret edip bu ülkelerin duvarlarına ait 30 binin üzerinde fotoğraf çekmiştir. Bu üretim pratiği ve araştırmacı kimliği, Doğançay’ı bir fotoğraf sanatçısı olarak da geliştirmiştir. Sanatçı 2000’lerin başlarında, kendi sanat eserlerinden elde ettiği gelirlerle Türkiye’nin ilk çağdaş sanat müzesi olan Doğançay Müzesi’ni kurmuştur. Bu önemli adımıyla, sanat piyasasındaki konumunu kalıcı olarak sağlamlaştırmıştır. Tüm dünyada ve Türkiye’de sayısız sergi ve etkinliğe imza atan Burhan Doğançay, ölümünden bir yıl önce 2012 yılında 1960’lardan günümüze kadar uzanan çalışmalarını “Kent Duvarlarının Yarım Yüzyılı: Burhan Doğançay Retrospektifi” adıyla İstanbul Modern’de sergilemiştir. Retrospektif mantığıyla hazırlanan sergi, Burhan Doğançay’ın kent duvarlarıyla ilişkisini geniş bir perspektifte izleyiciye sunmuştur. Doğançay, duvarların en etkili iletişim aracı olduğunu düşünmüş ve bu fikri, küçük çocukların duvar boyama eylemleri üzerinden açıklamıştır.

Çoğunlukla büyük boyutlu yüzeyle sahip duvarların insanlarda içlerindeki dökme isteği uyandırdığından, özgürlük ve rahatlık gibi duyguları tetiklediğini düşünölmektedir. Bu nedenle duvarlar, insanların hisleri, duyguları, düşönceleri ve reflekslerinden kaynaklanan üretimlerdir. Doğançay’ın sanatındaki en ön plandaki olgu haline gelen duvarlar, aynı zamanda sanatçının en özel ilham kaynağıdır. Sanatçı, çoğunlukla duvarları fotoğraflayarak, bu duvarları detaylı bir şekilde incelemeyi tercih eder. Ona göre, duvarlar sanat pratiğinde bir başlangıç noktası oluşturur. Doğançay, gerçekliği olduğu gibi yansıtmak için eserlerini belgesel bir nitelik taşıyan gözlemler olarak tanımlar (Öztekin, 2020: 32-35).



Görsel 9. Burhan Doğançay, *Esprit For Sale*, Karışık Teknik/ Enstalasyon, 2009

Doğançay için duvarların; zamanın akışının belgeleri olması açısından özel bir anlamı vardır. Duvarlar, toplumsal, siyasal ve ekonomik değişimi yansıtma ve yanıtma yanı sıra, doğa olaylarının etkilerine ve insan faaliyetlerinin izlerine de şahitlik ederler. Doğançay’a göre, şehir duvarları insan deneyiminin anıtsal birer temsilcisi haline gelir ve kendi eserleri zamanımızın bir tür arşivi niteliğini de taşımaktadır (Demir, 2011: 20).

Christine Kim

Koreli-Kanadalı kâğıt sanatçısı Christine Kim, Toronto’nun kuzeyinde bir sanatçı ve sanat eğitimcisi olarak yaşamını sürdürmektedir. Kim, çizim ve boyamayı özenle kesilmiş ve katmanlı kâğıtla birleştirerek portreyi keşfetmektedir. Sanatçı, konularını özenli bir şekilde seçmekte ve çoğunlukla kâğıt kullandığı sanat eserleri ortaya koyan üretimler gerçekleştirmektedir. Kim, illüstrasyon, kâğıt sanatı, kolaj ve enstalasyon türlerinde eserler üretmektedir ve kâğıda duyduğu sevgiyi sanatının temelinde açıkça göstermektedir (<https://www.designandpaper.com/paper-artist-christine-kim-carves-away-the-boundaries-between-illustration-and-sculpture/>, (Erişim Tarihi: 19.09.2023)).



Görsel 10-11. Christine Kim, kolaj ve kağıt kesme portreler

Christine Kim, genel olarak kolaj tekniği ile çalışmalarını gerçekleştirirken eserini ortaya çıkaracak çeşitli teknolojilerden de faydalanmakta ve böylelikle illüstrasyon, heykel, baskı ve enstalasyon gibi farklı alanlarda eserler üretebilmektedir. Çaędař sanatın odağında yer alan ve kolaj/asamblaj ile oluşturulan bu yeni sanatsal dil, Christine Kim'in özgün üretimlerinde de dikkat çekmektedir. Bu durum sanatçının yeni, farklı ve özgün bakış açısı ile ortaya koyduğu iki ve üç boyutlu çalışmalarında da gözlemlenmektedir. Sanatçının katman katman oluşturduğu kolaj çalışmaları onun duygu ve dūřüncelerini ifade edebilmek için tercih ettiği yeni bir sanatsal dil oluşturmasına da olanak tanımaktadır (Kayahan ve evik, 2023: 330-331).

Nick Cave

Nick Cave, 1959 yılında ABD'nin Missouri eyaletindeki Fulton řh-
rinde doğmuştur. Tekstil odaklı görsel sanatlar eğitimi almıştır ve aynı za-
manda koreograf ve aktivist olan Alvin Ailey'den dans dersleri de almıştır.
Heykel, dans ve performans sanatçısı olarak üretimlerini gerçekleştirmiş-
tir. Özellikle “Soundsuit /Sesgiysi” olarak adlandırılan melez nitelikteki
yaratıcı uygulamalarıyla sanat dūnyasında tanınmıştır. alışmalarının
temelini ırk, cinsiyet ve kimlik gibi kavramlar oluşturur. Nick Cave'in
kimlik konusuna odaklanan bu yapıtları, önyargıya karşı insanı koruma-
yı amaçlamaktadır. Bu eserler, çeşitli malzemelerin duyumsal, dokulu ve
karmaşık montajlarıyla oluşturulmuş, insanı dış etkenlere karşı koruyan
bir tür zırh görevi görmektedirler. Sanatçının “tam vücut elbisesi” olarak
tanımlayabileceğimiz bu yapıtları, hareketle birlikte ses çıkaran nesnelerle
donatılmıştır ve adeta bir ritüel/karnaval atmosferi yaratmaktadır (Değir-
menci Aydın, 2021: 296). Sanatçı ayrıca, sanat için geleneksel olmayan

mekânlarda, topluluk kutlamaları yapmak için koreograflar ile birlikte çalışmıştır. Göz kamaştıran heykel çalışmalarında boncuklar, rafya, düğmeler, payetler, ince dallar, kürk ve kumaştan oluşan materyaller kullanmıştır. Yapmış olduğu heykeller aynı zamanda duvardan çıkıntı yapan nesnelerin karmaşık birikimleri ve tüm odayı saran birleştirmeler de içermektedir (Aktaran; Balık, 2019: 117).

Yaptığı bir röportajda, Soundsuit’leri “performans-heykel” olarak adlandıran Cave, eserlerinin eğlenceli bir görüntüsü olduğu düşüncesine karşı çıkar ve çalışmalarını öyle görmediğini ifade eder. Sanatçı, izleyenlere eğlenceli gelen şeyin aslında nostaljik bir kaynaktan geldiğine inanır. Ona göre, bu, izleyicileri Soundsuit’lerin içine çekmek için geliştirdiği bir stratejidir. Dış görünüşün rahatlatıcı ve erişilebilir olması, içerideki derin ve radikal anlamları izleyicilere hissettirebilmenin bir anlamda yolunu açar. Cave’e göre, insanlar zorluklardan kaçma eğilimindedir ve bu nedenle çalışmalarının dış yüzeyiyle ilgi çekmeyi tercih eder. Son derece renkli yüzeyiyle izleyiciyi içine çeken Nick Cave’in eserleri, aslında izleyiciyi karanlık ve politik bir süreci deneyimlemek zorunda bırakır. Sanatçı, atölye çalışmalarını grup çalışması şeklinde yürütür ve Soundsuit’lerin yüzeylerinde birçok çalışanın emeği bulunur. Cave çalışmasını oluştururken, herkesin tanıdık olduğu çeşitli malzemelerin değerlerinin değiştirilmesinin yanı sıra aynı zamanda sanat ve zanaat konularının tartışıldığı alanlar oluşturmayı da hedeflemektedir. Sanatçının performansları incelendiğinde, Soundsuit’lerin Afrika ritüellerinde kullanılan kostümlerle benzerlik taşıdığı da gözlemlenmektedir.

Afrika geleneksel ritüellerinde dans, bireysel katılımdan ziyade toplu bir şekilde gerçekleşir. Sanatçı, bu kolektif yapıdan büyük ölçüde etkilenmiş ve kendi performanslarında birleştirici bir yapıyı kullanmıştır. Ayrıca, verdiği röportajlarda da bu fikri sıklıkla dile getirmiştir. Sanatın topluluklar oluşturmak ve insanlara yeni platformlar sağlamakla ilgili olduğu düşüncesini de savunmaktadır (Değirmenci Aydın, 2021: 297-298 ve 300).



Görsel 12. Nick Cave,
Soundsuit, 2008-2010



Görsel 13. Nick Cave,
Soundsuit, 2010.



Görsel 14. Nick Cave,
Soundsuit, 2014.

2008 yılında yapılmış olan Görsel 12’de yer alan heykel, kostüm kumaş üzerine yapılmış nakışlardan ve eski oyuncakların birleşiminden oluşan bir asamblaj örneğidir. 2010 yılında hazırlanmış Görsel 13’de yer alan tasarım, döşeme kumaş üzerine kızcık dallarının applike edilmesiyle ve tel ve sepetten oluşmaktadır. Nick Cave’in bu tasarımı tekstil dışı materyallerin kullanımı ile asamblaj niteliğindedir. Nick Cave’in 2014 yılında tasarlamış olduğu Görsel 14’de yer alan eserin yüzeyi işlev dışı kullanılmış düğmelerle kaplanmış olup antika bir elek ve tel dahil olmak üzere karışık medya unsurları içermektedir (Balık, 2019: 118-119).

3. SONUÇ VE DEĞERLENDIRMELER

20. yüzyılın başlarında, sanat alanında yoğun arayışların yaşandığı bir dönemde, Kübizm adını alan önemli bir sanat akımı, İspanyol ressam Pablo Picasso ve Fransız ressam Georges Braque önderliğinde gelişmiştir. Kübizm, 20. yüzyılın etkili sanat hareketlerinden biri olarak kabul edilir. Kübizmin öncülerinden Picasso, resimlerine gazete kâğıtları, afişler gibi farklı materyaller ekleyerek yeni bir yaratıcı biçim oluşturmuştur. Picasso, resim yüzeyine kâğıtlar, baskılı kumaşlar ve çeşitli atık malzemeleri ekleyerek kolaj tekniğini kullanmaya başlamış ve resim yüzeyine üçüncü bir boyut kazandırmıştır. Bu teknik, aynı zamanda asamblajın ilk örnekleri olarak da değerlendirilebilir. Picasso’nun bu yenilikçi yaklaşımı, sanat dünyasında çağdaş bir dönüşümün de habercisi olmuştur. Zaman içinde

sanat pratiklerinde giderek yaygınlaşan kolaj, 1940'ların sonrasında Soyut Ekspresyonizm'in etkisiyle gelişerek kendine özgü bir dil oluşturmuştur. Başlangıçta yüzey resimlerine yardımcı bir teknik olarak kullanılan kolaj, soyut sanatın yaygınlaşmasıyla birlikte kendi başına bir sanat formuna dönüşmüştür. Daha sonraki dönemlerde, dünyanın farklı bölgelerinden gelen sanatçıların özgün yorumlarıyla kolajın sanat tarihindeki konumu daha da sağlamlaşmıştır. Günümüzde ise kolaj/asamblaj, güncel olayların kaydını tutan ve sürekli değişen bir kavram haline gelmiştir. Dünya genelinde üreten sanatçılar, kolaj/asamblajı kendi düşünce tarzlarına uyarlamış ve bu bağlamda özgün üsluplar geliştirmiştir. Günümüzde, kavramsal sanat ve güncel konulara odaklanan kolaj/asamblaj, görsel ve kavramsal altyapısının birleşimiyle melez bir yapıya evrilmiştir. Sanatçılar, kolaj/asamblaj tekniğini kullanarak klasik resim veya heykel sanatının sınırlarını aşar ve izleyiciye daha zengin, çok katmanlı bir deneyim sunar. Aynı zamanda, kolaj/asamblaj sanatı, günlük hayattan alınan nesnelerin sanatsal bir bağlamda kullanılması yoluyla sosyal ve kültürel eleştirilere de olanak tanır. Bu nedenle, plastik sanatlarda kolaj/asamblaj, sanatçıların yaratıcılıklarını sergilemeleri ve izleyicilere derinlemesine düşündüren, çok boyutlu eserler ortaya koymaları için etkili bir araç olarak kabul edilir.

KAYNAKLAR

- Antmen, Ahu. (2008). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul. Sel Yayıncılık.
- Antmen, Ahu. (2017). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. 8. Baskı. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Aslan Yavaşca, Şerife. (2017). 1960-1980 Yılları Arası Amerika’da Grafik Bir Dil Olarak Kolaj, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Aydın, Nuran. (2020). Güncel Sanatta Atık Nesne ve Kavramsal Çözümlemeler. Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Kastamonu.
- Balık, Merve. (2019). Tekstil Yüzey Üretiminde Sanatsal Yaklaşımlar; Kolaj ve Asamblaj, Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Bülbül, Müberra. (2014). Sanat Akımlarında Portrenin Yeri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dayı Tirek, M. Didem. (2011). Basılı Grafik Ürünlerde Bilinen Görseller Üzerinden Yeni Anlamlar Kurmak, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.
- Değirmenci Aydın, Mine. (2021). Afrika Sanatının Koruyucu İşlevi Ekseninde Nick Cave’in Sanat Pratiği, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 27(46), s. 294-301.
- Demir, Rabia. (2011). Burhan Doğançay ve Serileri, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Sivas
- Dinçer Kırca, Aygün. (2012). Endüstriyel Sofra Seramiğinin Sanat Nesnesi Olarak Yeniden Değerlendirilmesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.
- Döl, A., Bingöl, M., ve Çevik, N. (2021). Çağdaş Sanatta Bir Görme/Düşünme Biçimi Olarak Kolajın Görsel Sanatlar Eğitiminde Kullanılması ve Deneysel Süreç. Atlas Journal, 7(37), 1201–1214.
- Güneş, Nurhayat. (2013). Resim Sanatında Kolaj, Asamblaj ve Türk Resmine Yansımaları, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Günler, Canay. (2019). Boya Kolajları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Gürel Bayman, Aylin ve Şenol, Tolga. (2021). Kurt Schwitters Merzlerinin *Yüzeyden Taşması*: Merzbau, İdil, 85 (2021 Eylül), Doi: 10.7816/idil-10-85-04, s. 1319–1328.

- Kayahan, Zeliha.(2019). “Disiplinlerarası **Süreçte “Resim-Baskı**resim Yakınlaşmaları” Üzerine Bireysel Söylemler”. idil, 61. s. 1133-1147. doi: 10.7816/idil-08-61-07
- Kayahan, Zeliha ve Çevik, Naile. (2021). Bağlama Sorunsalı Üzerine Alternatif Bir Malzeme Olarak “İp””, International Academic Social Resources Journal, 6 (28), s.1237-1246
- Kayahan, Zeliha ve Çevik, Naile. (2023). Kolaj Tekniğine Çağdaş Bir Yaklaşım **İle** Christine Kim Örneği, Uluslararası Topkapı Kongresi, Editörler: Prof. Dr. Emine Küçükler ve Gulnaz Gafurova, www.izdas.org/topkapi, Issued: 22.3.2023, ISBN: 978-625-367-016-0, İstanbul, s. 323-332.
- Kırmızıgül, Fırat Çağrı. (2019). Moderniteye Bağlı Değişen Doğu – Batı İkilisinde **Düşünsel Bir Film Örneği: İki Yabancı. İdil Sanat ve Dil Dergisi Cilt:8, Sayı:53. s.25-39.**
- Kırmızıgül, Fırat Çağrı. (2020)a. Eko-Dijital Uzamda “Tüketim” Odaklı Sanatçı Okumaları. Sanat ve Tasarım Dergisi (25), s. 215-235.
- Kırmızıgül, Fırat Çağrı. (2020). Bir Bilinç alanı Olarak Trabzon Kent Merkezinin Güncel ve Bireysel İfadeler Üzerinden Yorumlanması, Fine Arts (NWSA-FA), 15(3), s.172-185.
- Özkul, Tülay. (2019). Disiplinlerarası Süreç Bağlamında Çağdaş Heykel Sanatının Plastik Dil Olarak Kullanılması Ve Bireysel Söylemler. Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi 6/2 Aralık, 73-84.
- Özkul, Tülay. (2020). Heykel Sanatına Disiplinler Arası Bir Yaklaşım. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 24(4), 1905-1919.
- Özpınar, Ceren. (2009). Lif Sanatında Kavram, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Öztekin, Furkan. (2020). Güncel Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Kolaj, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Tekirdağ.
- Öztürk, Suzan. (2011). Resimsel Öge Olarak Parçalılık, Biçim ve Kolaj İlişkisi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.**
- Pazarlıoğlu Bingöl, Mehtap ve Çevik, Naile. (2020). Çağdaş Sanatta Bir İfade unsuru Olarak Kolaj Üzerine Bireysel Söylemler. Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (36) , s.599-637.
- Silav, Muna. (2014). Mimari Eskizlerde Suluboya. Pelikan Yayıncılık, Ankara.
- Türk Kaya, Sezin ve Yavuz, Kardelen. (2020). 2000’li Yıllarda Türkiye’de Kolaj, Görünüm Dergisi, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat, Tasarım ve Sosyal Bilimler Dergisi Bahar, Cilt/Sayı 8, s. 91-108.
- Yeşilçimen, Zeynep. (2019). Sanatsal İfade Şekli Olarak Dikme Eylemi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

İTERNET KAYNAKLARI

<https://gaylealstrom.wordpress.com/2011/11/28/robert-rauschenberg-in-moma/>
(Erişim Tarihi: 19.09.2023).

(<https://www.designandpaper.com/paper-artist-christine-kim-car-yes-away-the-boundaries-between-illustration-and-sculpture/>, (Erişim Tarihi: 19.09.2023).

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 2.1: <https://artetglam.blogspot.com/2013/11/lart-du-collage-avec-pablo-picasso.html>, (Erişim Tarihi: 20. 06.2023).

Görsel 2.2: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-bottle-of-vieux-marc-glass-guitar-and-newspaper-t00414>, (Erişim Tarihi: 20. 06.2023).

Görsel 2.3: <https://www.parkwestgallery.com/tag/jean-hans-arp/>, (Erişim Tarihi: 20. 06.2023).

Görsel 2.4 : <https://shop.tate.org.uk/matisse-vegetables/matisse1418.html>, (Erişim Tarihi: 20. 06.2023).

Görsel 2.5: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/202023>, (Erişim Tarihi: 20. 06.2023).

Görsel 2.6: <https://www.artforum.com/print/201201/just-what-was-it-the-art-of-richard-hamilton-29817>, (Erişim Tarihi: 20. 06.2023).

Görsel 2.7: <https://www.art-prints-on-demand.com/a/schwitters-kurt/merz-94-grunfleck.html>, (Erişim Tarihi: 19.09.2023).

Görsel 2.8: <https://gaylealstrom.wordpress.com/2011/11/28/robert-rauschenberg-in-moma/>, (Erişim Tarihi: 19.09.2023).

Görsel 2.9: <https://www.wikiart.org/en/burhan-dogancay/esprit-for-sale-2009>, (Erişim Tarihi: 19.09.2023).

Görsel 2.10, 2.11: <https://www.christinekim.ca/paper-thin>, (Erişim Tarihi: 19.09.2023).

Görsel 2.12: <https://contemporaryart106.wordpress.com/2015/12/15/nick-cave-and-contemporary-art-soundsuits/>, Erişim Tarihi: 29.09.2023.

Görsel 2.13: https://www.artspace.com/nick_cave/soundsuit_4, Erişim Tarihi: 29.09.2023.

Görsel 2.14: <https://alchetron.com/Nick-Cave-%28performance-artist%29>, Erişim Tarihi: 29.09.2023.

BÖLÜM 4

SANATSAL ÜRETİME YANSIYAN PSİKOLOJİ VE YAYOI KUSAMA ÖRNEĞİ

Rasim BAĞIRLI¹

Furkan Mert KAYA²

1 Öğr. Gör. Dr. Rasim Bağırılı, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, <https://orcid.org/0000-0003-0881-1193>

2 Sanatta Yeterlik Öğrencisi Furkan Mert Kaya, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, <https://orcid.org/0000-0002-6256-6646>

Giriş

Disiplinler arası bir bilim dalı olan sanat psikolojisi, 19. yüzyıl sonlarında sanatçıyı ve sanat eserini açıklama amacıyla ortaya çıkmıştır. Esere ve sanatçıya objektif bir şekilde yaklaşan sanat psikolojisinde, psikoloji biliminden yararlanılarak yorumlarda bulunmaktadır. Bu yorumlarda, çalışma üzerindeki sembollerden sanatçı hakkında ya da sanatçının geçmişiinden/hayatından yola çıkılarak eserler açıklanmaktadır. Yapılan yorumlar eserin ve sanatçının değerine etki etmemekte sadece bilimsel perspektif bağlamında bir bakış açısı sunmaktadır. Bu çalışmada, sanat psikolojisinin ne olduğuna, nasıl işlediğine değinilmiş, eserlerinde psikolojik yansımalarını gördüğümüz sanatçıların okumaları yapılmıştır. Bu sanatçılardan Francisco Goya'nın gelenekleri bozan gerçekçi ve eleştirel üretimlerinin yanı sıra Vincent Van Gogh'un psikolojik rahatsızlıklarının eserleri üzerindeki etkisi üzerinden Yayoi Kusama'nın puantiye hakkındaki obsesifliğinin çalışmalarının temelini oluşturması odağında değerlendirmelerde bulunulmuştur.

Bu değerlendirmeler bağlamında, bir sanatçının psikolojisi, doğrudan temalarını, tekniklerini ve sanatsal ifadesini etkilediği için üretimlerini şekillendirmede önemli bir rol oynar. Sanatçının duyguları, deneyimleri ve bilişsel süreçleri iç dünyalarına açılan bir pencere görevi görür. Motivasyon, algı ve hafıza gibi psikolojik faktörler, benzersiz sanatsal stillerin geliştirilmesine ve konu seçimine katkıda bulunur. Bunun ötesinde psikanaliz gibi psikolojik teoriler, bilinçaltı arzuların ve çözülmemiş çatışmaların sanatta sembolik olarak ortaya çıkabilme durumunu hem sanatçıya hem de izleyiciye bir keşif ve arınma aracı sağlayabileceğini öne sürmektedir. Dolayısıyla, bir sanatçının psikolojik durumunu anlamak, çalışmalarının daha derin bir şekilde yorumlanmasına olanak tanır ve kişisel anlatılarına ve yarattıklarına ilişkin daha geniş kültürel ve tarihsel bağlamlara ilişkin içgörüler sunabilmektedir.

Bu kapsamda değerlendirilen araştırmada; farklı yüzyıllarda yaşamış ve farklı sanatsal üsluplara sahip olan sanatçıların eserlerinin incelenmesi özelinde değerlendirilmektedir. Araştırmada; Romantizm akımının önde gelen temsilcilerinden İspanyol sanatçı Francisco Goya (1746-1828) ve İzlenimci akıma mensup Hollandalı sanatçı Vincent van Gogh'un (1853-1890) eserleri incelenmiş ve zamansal ya da üslupsal farklılıklar gözetmeksizin salt psikolojik özelliklerin esere yansımaları değerlendirilmiştir. Tarihsel bir sıralama gözeterek sonrasında Çağdaş bir sanatçı olarak Yayoi Kusama'nın eserleri günümüz sanat anlayışı ve bugüne dair sanatçının duygusal süreçlerinin eserlerine yansımaları biçimleri üzerine değerlendirmelerde de bulunulmuştur.

Sanat Psikolojisine Genel Bir Bakış

20. yüzyıla birlikte değişen ve gelişen pek çok yapı sanat alanında da yeni ve köklü değişimlere fırsat verirken aynı zamanda bu durum sanat tanımının da varlık alanında çeşitli sorgulamalara neden olmuştur (Kırmızıgül, 2019). Sanatçının anonim varlığından sıyrılarak, özerk ve sanatı biçimlendiren güçlü bir figür olarak görülmesine doğru evrilen sürecin, bugün de sanatçının odağında olduğu bir şekilde devam ettiği söylenebilir (zkul ve Küçükşen ner, 2022). Bu genel yaklaşımla, sanat bilimleri içinde yer alan sanat psikolojisi 19. yüzyıl sonlarında başlayarak günümüze kadar ulaşan bir bilim dalıdır. Sanatçıyı ya da sanat eserini psikoloji kuramlarından yola çıkarak açıklamaya çalışan bu alan, sanatı süreç ya da ürün olarak alan sanat sosyolojisi ya da sanat felsefesi gibi sanat bilimlerinden ayrışmaktadır. Mimesis ve katarsis kavramları Antik Dönem'den itibaren sanat psikolojisinde kullanılmakta ve önemli bir yere sahip olmaktadır. Mimesis, yansıtma kavramına dayanırken; katarsis, duyguların arınması ve boşalımlı anlayışına dayanmaktadır. Sanat eseri, sanatçı ve alıcıda oluşan duyguların, düşüncelerin ve düşlerin yansımasıyla duygusal bir tatmin sağlamaktadır. Sanat psikolojisi eserleri açıklamak için sanatçının öz hayat hikyesinden ya da çalışmasındaki sembollerden yararlanmaktadır. Sanat bilimi ve psikoloji bilimlerinin keşiştiği bir konumda yer alan sanat psikolojisi disiplinlerarası bir bilim dalı olarak konumlandırılabilir (Okvuran, 2023).

Sanatın ve sanatçının psikolojik bağlamda incelenmesi, sanatçı ve sanatçının üretimi arasındaki ilişkiyi anlama amacıyla başlamaktadır. Diğer birçok disipline kıyasla daha detaylı bir şekilde çalışan sanat psikolojisi, izleyicinin eserden aldığı ya da alması gereken mesajları ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Bu anlamlandırma aşamasında psikolojik araçlardan yardım alınarak sanatçının oluşturduğu çalışmasında hangi rengi, malzemeyi ve tekniği vb. neden kullandığı ile ilgili çözümlmeye gidilmektedir. Bu sebepten dolayı öznel eleştiri ya da salt estetik kaygılardan bağımsız daha tutarlı ve daha objektif sonuçlar elde edilmektedir (Kargın, 2017).

Sanat eseri, sanat psikolojisinde estetik değer olarak çok da önem arz etmemektedir. Çünkü bir eseri sanat eseri olarak belirlemek sanat psikolojisinin fonksiyonları arasında yer almaz. Sanatçı, sanat eseri ve sanat izleyicisi ğeni sanat psikolojisinin temelini oluşurmaktadır. İzleyiciden sanatçıya, sanatçıdan sanat eserine, sanat eserinden izleyiciye ya da esere gidip gelir. Sanat akımları tarihi içinde yer alan ve bu yönteme yatkın olan anlatımcı sanat kuramı Ekspresyonizm ve Sürrealizm sanat akımları, sanat psikolojisinde incelenebilecek en uygun akımlar gibi görünmektedir. Sanatçının dilini, bakış açısını ve anlatımını Ekspresyonizm, sanatçının rüyalarını, düşlerini ve bastırılmış duygularını ise Sürrealizmin içerdiği var sayılır. Sanat psikolojisinden bağımsız olarak güncel sanat akımları, türleri

ve etkinliklerini incelemek çok da mümkün değildir. Performans sanatçısı Marina Abramovich'in, sokak sanatçısı Bansky'nin ve disiplinlerarası üretimde bulunan Yayoi Kusama'nın puantiyelerinde psikolojik unsurlar yoğunudur (Okvuran, 2023).

Sanatçılar farklı özelliklere sahip olmalarına rağmen birer insan oldukları için bir psikolojiye sahiptirler. Bilinçli ya da bilinçsiz olmak üzere bu psikoloji sanatçının eserine yansımaktadır. Sanat eserinde genelde ilk dikkat çeken psikoloji olmasa da eserin üzerindeki az ya da çok etkisi inkâr edilemez. Resim bir sanat eseri türü olarak görsel öğeler içermektedir, resim algısının mantığını belirli bir düzen içinde bulunan bu öğeler oluşturmaktadır. Renklerin çeşitli kullanımı, perspektifin ayarlanması, ışık ve gölgenin düzenlenmesi ile derinlik algısı oluşturulmaya çalışılır. Manzara veya tarih konulu bir resimde çalışmanın yapıldığı anı hissettirebilecek mevsim veya gece-gündüz etkisi ile anlatılmaya çalışılır. Ancak resmin türünden bağımsız olarak sanatçının ürettiği resimler onun içinde bulunduğu duygusal durumunu da yansıtmaktadır. Sanatçının farkında olmadan üretimi aracılığıyla aktardığı ruhsal durumu eseri de izleyicileri de ve farklı alan uzmanlarını da etkileyebilmektedir (Ayaydın, 2020).

Freud uyguladığı psikanalizler sırasında, serbest çağrışıma yönlendirdiği hastalarının, gizledikleri, bastırdıkları içsel yapılarını açığa çıkardıklarını ve bir sanatçının eserini serbest çağrışımları analiz etmek amacı ile incelediğimizde de onun iç dünyasına ulaşan bir yola ulaşacağımızı ifade etmektedir. Sanat eserleri, sanatçıların içsel dünyalarının bir dışa vurumu ve yansıması olarak görülmektedir (Sarı, 2008).

Sanat akılla fikirle yönetilen zekâ ürünü bir kavram gibi görünse de hitap ettiği son nokta ruhtur. Bir resimde belirli bir düzen içinde bulunan görsel öğeler, renk değeri, perspektif, derinlik algısı gibi unsurlar, esas olarak sanatçının ruhunu yansıtmaktadır. Bu nedenle sanat esas olarak ancak insan eliyle oluşturulabilir ve insana hitap etmektedir. Sanatçı yine bir insan olan izleyiciden de farklıdır. Çünkü eseri yönlendiren yaratan kişidir (Vize, 2021). Sanatçılar, çağın teknolojik olanaklarını izleyerek değişken imgeler üzerinden çalışmalarını şekillendirirken, üretim süreçlerinde sınırsız bir imge üretimi devam etmektedir. Bu imge üretimi, kolaj ve asamblaj gibi geleneksel tekniklerin ötesine geçerek, anlamsal açıdan yeni yorum ve anlayışlara ulaşan bir boyut kazanmıştır (Döl, Bingöl ve Çevik, 2021). Bu sebepten dolayı sanatçılar dünyada oluşan kaos, anarşi, savaş vb. olumsuz olaylardan etkilenmişlerdir. Sanatçı eserlerini, unutmak istediklerinden, gerçeklerden, hayal dünyasına bir kaçış yolu bir yolculuk olarak görmeye başlamıştır (Irwin, 1991).

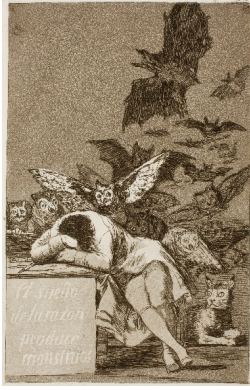
Sanatta Psikolojik Yansımalar Örnek: Goya ve Van Gogh

Sanat, toplumun karmaşıklıklarını, özlemlerini ve çelişkilerini yansıtan, insanlığın kolektif bilincine kısa bakışlar sunan bir aynadır. Bu ayna aynı zamanda geçmişi koruyan, bugünü aydınlatan ve geleceği tasavvur eden bir hafıza aracıdır (Kayahan ve Arslan, 2024). İnsanlık tarihi boyunca meydana gelmiş olan siyasi ve sosyal problemler, toplumun çoğunu etkileyen bunalım dönemleri ve savaşlarla birlikte büyük kayıplara neden olmuştur. Bu dönemlerde yaşamış olan sanatçılar toplumun bir parçası oldukları için hem toplumsal hem de bireysel problemlerinin sebep olduğu üzüntü ve endişeyle üretimde bulunarak sanat tarihinde derin izler bırakmışlardır. İşpanyol asıllı Francisco Goya bu sanatçılardan biridir, resim ve gravür çalışmalarıyla Romantizmin önde gelen isimleri arasında yer almaktadır (Batur ay, 2017). Savaşların çok yoğun ve sıklıkla gerçekleştiği bir dönemde yaşamış olan Goya, üretimlerinin çoğunda savaş temasını işlemiştir. Bu çalışmalarında savaşı eleştiren kompozisyonlar oluşturmuş, yaşanan savaşların birey üzerindeki etkilerini resmetmiştir. Savaşlara şahit olmuş bir sanatçı olması sebebiyle, savaşa “hayır” diyen serzenişini yaptığı resimlerle zamansızlaştırmıştır. Bu alışmalar sanatçının yaşadığı umutsuzluk, kaygı ve acıyla başa çıkmasına yardımcı olmuştur (Schultz ve Wilkins, 1990). Goya başta savaş kavramı olmak üzerine, şiddetin farklı versiyonlarını izleyiciye göstererek; insanlığı şiddetin temeli hakkında düşünmesi için teşvik etmiştir (Ateş, 2021).

Sanatçının ruh sağlığı 1792’de sağır olmasıyla beraber ciddi miktarda bozulmuştur. Bu durum sanatçının resimlerine de yansımış, o denem içerisinde yaptığı çalışmaların çoğunun sert ve saldırgan nitelikte olmasına sebep olmuştur. 1808 yılında Goya’yı derinden etkileyen İşpanyol İç Savaşı yaşanmıştır. Sanatçı bu dönemde ise resimlerinde savaşın karanlık ve korkunç yüzünü işlemiştir (şahin, 2014). Fransız Devrimi’ne kadar uzanan 30 yıl boyunca, trajedi ve ıstırabı, diktatörlüğün zaferini ve liberalizmin ezilmesini görmüştür. İnsanlığa olan inancını yitirmeye başlayan sanatçı, insanın doğası gereği kötü ve yıkıcı olduğuna, hayatın saçma ve her şeyin aptalca olduğuna inanmaya başlar. Kendi dünyasının başarısızlıklarını protesto etmek isteyen ressam, i karartıcı, inançsız ve varoluşsal bir dizi eser yaratmaya yönlendirilir (Aslan ve Kayahan, 2022).

Goya’nın Görsel 2’de yer alan ve yaşanmış bir olaydan ilham alınarak yapılmış olan *3 Mayıs 1808* adlı çalışması, sanatçının savaşa dair duruşunun görüldüğü en önemli tablolarından birisidir. Madrid’in 1808 yılında gerçekleşen işgali sırasında, İşpanyolların Napolyon’un orduları tarafından kurşuna dizilmesini betimleyen bu resim, savaşın içerdiği vahşeti de gözler önüne sermektedir. Adeta bir cehennem tasviri gibi olan bu resmin odak noktasında Fransız askerlerinin namlularını doğrulttuğu ölümün kıyısında olan çaresiz ve dehşet içinde bir grup insan görülmektedir. Arka

planda yer alan bir grup öldürülecekleri yere gönderilmektedir. Sanatçı bu resminde merkezde konumlanmış, üstüne ışık vuran ve kollarını çaresizce açmış duran figüre odaklanmıştır. Bu figür aracılığıyla yaklaşmakta olan ölümün trajedisini anlatmak istemiştir (Venturi, 1954).



GörSEL 1. Francisco Goya, *Kapriçyolar Serisi*, No:43, *Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır*, Gravür Baskı, 21.5x15 cm, Özel Koleksiyon, Brooklyn Müzesi, 1797.

GörSEL 2. Francisco Goya, 3 Mayıs 1808, *Yağlı Boya*, 2,68 m x 3,47 m, Prado Müzesi, 1814.

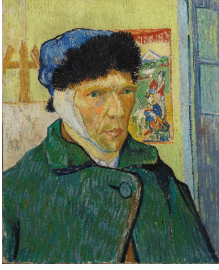
Sanatçının savaş temalı çalışmaları geçmiş dönemlerde üretilmiş savaş temasını işlemiş resimlerin aksine, iktidarı yüceltmemiş, savaşı zaferin ve kahramanlığın bir sembolü olarak göstermemiş ve çıplak gerçekliğiyle belgelemiştir. Goya'nın Savaşın Felaketleri dizisiyle ile yüceltilen savaş geleneği sona eriyordu. Goya, olaylara otoritenin değil, kurbanların gözünden bakarak onlara duyduğu sempatiyi gizleyemez; masumiyetlerini ön plana çıkarır. Savaşı güç ve zaferin simgesi olarak görenleri ise barbarlık ve acımasızlıkla suçlar. Masumiyetin acımasızlıkla cezalandırılması, olayın etkisini daha da derinleştirir (Esmer, 2009).

GörSEL 1'deki *Kapriçyolar Serisi*'ne ait *Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır* isimli bu eser sanatçının baskı resim alanındaki en önemli çalışmalarının ilki olmaktadır. Sanatçı bu çalışmasında topluma ve yönetime dair eleştirel yorumunu gözler önüne sermiştir. Goya, 1799 yılında yaşanan bazı siyasi sebeplerden dolayı bu çalışmasının da içinde bulunduğu seriyi geri çekmek zorunda kalmıştır. Bu seride gravür baskı tekniği kullanılmış ve 80 plakadan oluşan toplam 300 baskı yer almaktadır. Sanatçının yaşamı boyunca sergilenen tek eseri bu çalışmasıdır. İspanya dışında da büyük şöhret kazanan *Kapriçyolar*, "Goyaesk" üslubun ve gerçekliğe yeni bir yaklaşımın ilk simgesi olmuştur. Bu baskılardaki gerçeği yakından ve etkileyici bir şekilde sunan yenilikçi ve cüretkâr dil 19. yüzyıl ressamı tarafından benimsenmiştir (Şahin, 2014).

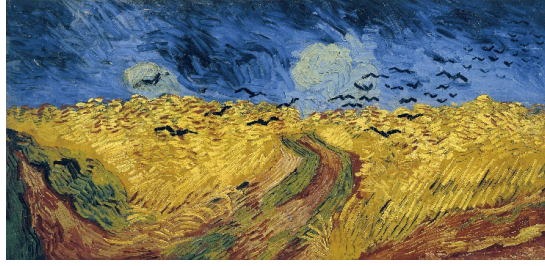
Goya, etkileyici metaforik imgelerin yer aldığı Görsel 1’deki çalışmasında hem kendini hem de insan zihnini sembolize etmek için en öndeki figürü kullanmıştır. Sanatçı, ellerini ve başını masaya koymuş uyuya kalmış figür aracılığıyla kendini simgelemiştir. Bu figürün farkında olmadan açtığı karanlığın temsili kapılarından içeriye cadılar, şeytanlar, cinler ve canavarlar fırlamaktadır. Resimdeki figürün uyuyakaldığı masa üzerinde “Us’un Uykusu Canavarlar Yaratır” yazmaktadır. Uyuyan bir aklın arkasında, karanlıktan çıkan onlarca sembolik yaratık izleyiciyi tedirgin ederek rahatsız etmektedir. Bu yaratıkların yüz kısımları ayrıntılı olarak betimlenmiştir. Karanlıktan çıkan bu varlıklar şeytanlıkla bağlantılı olan ve hilenin sembolü yarasalar, gece avcısı olması ile tanınan bilgeliliğin, karanlığın ve ölümün sembolü baykuşlar, hızın sembolü vaşaklar ve tuhaf yaratıklardan oluşmaktadır (Wilkinson, 2011). Tüm bu imgeler aslında insanoğlunun karanlık yönlerinin sembolleştirilmiş halidir. Sanatçı cehalet ve kötülükleri temsil eden bu imgeleri ifade etmektedir. Bu imgeler aynı zamanda aklın devre dışı kaldığı bir dünyada meydana gelecek olan felaketlerin ön gösterimidir. Bu resimdeki uyuma durumu hem düş/hayal görmeyi hem de gerçekten uyumayı ifade etmektedir. Sanatçı, burada düş/hayal ile olasılıklara karşı duyarsızlığı ve “körlüğü” simgeleyen uyku kavramları arasında bir karşıtlık kurarak, yaratıcılığın başlangıcı ve kaynağına dair ikili bir anlam vurgusu yaratmıştır (Esmer, 2009).

Toplumun bilinçlenmesini, dayanışmayı ve direnişini simgeleyen baskı üretimlerinde bulunan Goya, bu temada çalışan sanatçıların öncülerinden olmuştur. Sanatçı, kişilere ve kitlelere yönelik işkenceleri, en çarpıcı şekilde levhaya aktarmış, duygu ve ifadeciliği bu baskılarla derinleştirmiştir (Can, 2008). Goya, bu baskılarının tümünde baskıcı yönetimi, akıl dışı gelenekler ile angaje olmuş topluma karşı özgürlükçü bir tutum benimsemiştir. Sanatçı, baskılarında toplumun içinde olduğu bunalımlardan, umutsuzluktan, çaresizlikten ve gelenek sarmalından kurtulabilmesinin imkânlarını araştırmaktadır. Bu sebeplerden dolayı içinde yaşadığı toplumun gerçeklerini göz önüne çıkararak onun sorgulanabilir olduğunu göstermektedir. Eserlerini toplumun içinde bulunduğu çelişkilerin ve çıkmazların yansımasına dönüştürür (Esmer, 2009).

Çalışmalarında toplumdaki çelişkiler yerine iç dünyasındaki çelişkileri, bunalımlarını ve çaresizliklerini resmeden Vincent Van Gogh 30 Mart 1853 yılında dünyaya gelmiştir. Otoriter ve saygınlığa fazlası ile önem veren bir ailede büyümüştür. Bazı resim ve eskizleri dünyanın en tanınan ve en pahalı eserleri arasında yerini almıştır. İlk çizimlerini Zundert kentinde yaşarken dokuz yaşında yapmaya başlamıştır (Erden, 2016).



Görsel 3. Vincent van Gogh, *Bandajlanmış Kulaklı Otoportre*, Yağlı Boya, The Courtauld Gallery, London, 1889.



Görsel 4. Vincent van Gogh, *Kargalarla Buğday Tarlası*, Yağlı Boya, Van Gogh Museum, Amsterdam, 1890.

Sanatçıların doğaları gereği sanatlarını meydana getirirken kültürel miraslarından ve kendi psikolojilerini de barındıran iç etkenler ile birlikte etraflarındaki kişilerin karakterleri ve yaşamışlıklarını kapsayan dış etkenlerden bağımsız olarak ele almak mümkün değildir (Spence, 2012). Vincent van Gogh, hayatı sürekli mücadeleler ve kayıplarla geçmiştir. Bu olaylardan etkilenen sanatçı huzuru resim yaparak bulmuştur. Vincent Van Gogh'un sanatı, coğrafyanın ve zamanın sınırlarını aşmış, gençlik, yaşlılık, ırk sınıf ve cinsiyet kavramlarının ötesine geçmiştir. Resimleri ve desenleri dışavurumcudur. Kullanılan doku, renk, çizgi ve konu aracılığıyla insanın dünyaya olan tepkisini yansıtmıştır (Howard, 2021). Van Gogh dış dünyaya dair izlenimlerini kendi göz-gönül süzgecinden geçirerek, kendi ruh dünyasını yansıtarak tamamen kendine ait fırça vuruşları ile o güne kadar hiç görülmemiş yeni bir anlatım tekniği ile biçimlendirmiştir (Bingöl, 2023).

Vincent Van Gogh'un hayatını derinden etkileyen hastalıkları hem eserlerinin yaratıcısı hem de hayatını alt üst eden katil olmuştur. Van Gogh'un kulağını kesmesi olayı sonrasında çizdiği Görsel 3'teki *Bandajlanmış Kulaklı Otoportre*'si isimli çalışmada, sanatçı kesilen sağ kulağının mavi beresinin altındaki bandajlı şekilde resmetmiştir. Sanatçının yaşanan zihinsel ve fiziksel değişimin bir ifadesi olarak karşımıza çıkan bu otoportrede yaşadığı travmatik olayı paylaşmak ve kendisiyle yüzleşmek istemiş olabilir. Dramatik sarı tonları, renkler arası kontrast ve kompozisyon kullanımıyla bu otoportrede her şeye rağmen iyileşmeye çalışan bir adam resmetmiştir. Bu eser, sanatçının ruhsal dünyasının derin açmazları ile gerçek dünyanın ikilemleri arasındaki yaşamını tasvir etmektedir. Van Gogh'un sanatı yalnızca onun mücadelelerini yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda hastalığından uzaklaşmasına da yardımcı olmuş ama intihar etmesine engel olamamıştır. Sanatçının intihara meyilli düşünceleri son çalışmalarına yansımıştır. Bu çalışmalardan olan Görsel 4'teki *Kargalarla Buğday Tar-*

lası'nda yalnızlığını, mutsuzluğunu; kargaların uçtuğu, karanlık ve fırtınalı bir hava ile resmettiği buğday tarlası ile aktarmıştır. Sanatçının bu çalışmasının merkezinde yer alan patikanın tarlanın başlangıcında sağa ve sola ayrıldığı görülmektedir. Bu patikaların nereye gittiği ve ne amaca hizmet ettiği bilinmemektedir ancak sanatçının kendi hayatının geleceği için gördüğü yollar olduğu şeklinde yorumlanabilmektedir (Hallaç, 2023).

Sanata Yansıyan Psikoloji ve Yayoi Kusama Örneği

İçinde bulunduğumuz 21. yüzyıl, kalıpların dışına çıkmanın yanı sıra keskin ayrımların ortadan kalktığı, bütüncül fakat bireysel bir yaklaşımın benimsendiği bir dönemdir. Belki de bu nedenle artık bir sanat akımından söz edemiyor; bunun yerine, arayışlar ve yönelimler gibi daha küçük grupları çağrıştıran kavramları kullanıyoruz. Sanatçı, bir üreticidir ve üretim süreci içsel ve dışsal birikimi gerektirir. Bu nedenle, sanatçının öncelikle kendi bedeni içinde hapsolmuş düşünce yapısını ve duygularını tanıması gerekir (Çevik, 2018a). Sanatsal anlamda yaratma doğanın gereçlerinden yararlanarak özgün bir biçim oluşturmaktır. Yaratıcılığa giden yol bir bilinç dolgunluğundan, onun sağladığı keskin görüşten, yetkin düzeyde bileşimler ve çok ince ayrıştırmalar yapabilme yatkınlığından geçer (Timuçin, 2003). Bir psikiyatr ve aynı zamanda ressam olan Süleyman Velioğlu'nun belirttiği gibi: biyolojik kapalılık içindeki insanın dinamik dengesindeki kararsızlıklar, yeni denge araştırmasında ve bütünleşmesinde, yaratma sürecini aktive eder ve böylelikle yaratma süreci, çelişkiler alanı olan insan varlığını uyumlu bir bütünleşmeye götürür (Velioğlu, 1978).

Bu bütünleşme bağlamında, 1929 yılında doğan Japon sanatçı Yayoi Kusama'nın çalışmaları dikkat çekmektedir. Obsesif olarak polka desenleri ile üretimde bulunan sanatçı, desenleri hayatına dâhil ederek kıyafetlerinde bile kullanmaya başlamıştır. Bu tür obsesiflik durumu, aksiyete nevrozu olarak da adlandırılmakta olup, sanatçı 2002 yılında yazdığı otobiyografisinin başlığında bu durumu panik atak olarak ifade etmiştir (Kusama, 2013). Kusama'nın sanatsal kariyerinin neredeyse her aşamasında “öncü” olması durumu onu çağımızın avangardist sanatçıları arasında yer almasını sağlamıştır. Sanatçının yaşamış olduğu duygusal sancılar ve bunun bir sonucu olan obsesif tutumlarını sanatsal üretimlerinde görmek mümkündür (Kayahan ve Çevik, 2023).

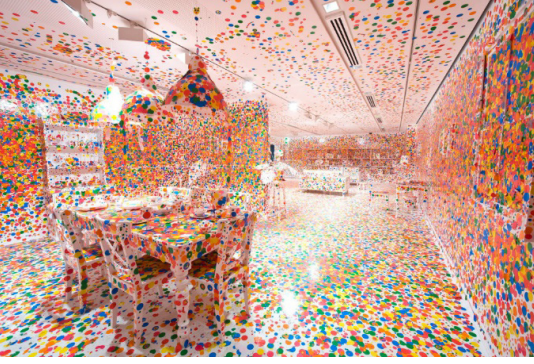
Sanatçının çocuk olduğu dönemlerde başlayan mental problemleri onun her yerde halüsinasyon olarak çiçekler, ağlar ve çoğunlukla noktalar görmesine neden olmuştur. Bu sorunu ile başa çıkmak için yaptıkları onu sanata yönlendirmiştir. Sanatçı uzun yıllar ABD'de yaşamını sürdürdükten sonra kendi rızasıyla ülkesi Japonya'ya dönerek akıl hastanesine yatmaya karar vermiştir. Çalışmalarını “Minimalizm, Sürrealizm, Pop-Art, Soyut

Ekspresyonizm” çatısı altında toplayan Kusama kendisini “obsesif sanatçı” olarak nitelendirmektedir (Koçak ve Ataseven, 2021).

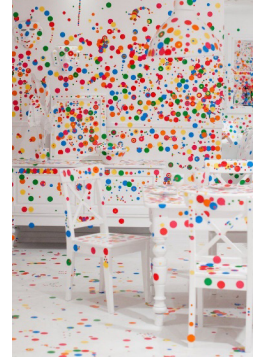
Tarih boyunca, hedef kitleleri ve kamuyu etkilemek amacıyla aralıksız eserler üreten sanatçıların çalışmaları, birer halkla ilişkiler faaliyeti olarak da değerlendirilebilir. Bu eserler, ait oldukları dönemin koşullarına göre şekillenmiş ve etik değerler çerçevesinde izleyiciye sunulmuştur (Yaban, 2022). II. Dünya savaşıdan sonra Japonya’nın içinde bulunduğu travmatik hayat Kusama’yı derinden etkilemiştir. Sanatçı, hem kendi hastalığını hem de ülkesinin içinde bulunduğu ekonomik sıkıntıları sanatsal üretimlerine yansıtarak, sürekli bir kurtuluş arayışına girmiştir. Kusama, eserlerinde yaygın bir şekilde kullandığı puantiye ve nokta desenlerini her disiplinde uygulamış, halüsinasyonlarını ve düşüncelerini tablolarında, duvarlarında, heykellerinde ve daha sonra çeşitli objelerde yaşamaya devam etmiştir. Dönemin içinde bulunduğu ruhsal durumuna göre çeşitli disiplinler aracılığıyla üretimde bulunmasına ve hepsinde başarılı olmasına rağmen boya ile resim yapmayı hiçbir zaman bırakmamıştır (Kıran, 2013).

Kusama, sanat alanında özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan bütün sanatsal gelişmeleri takip etmiş ve faydalanmıştır. Sanatçının bu dönemde oluşturduğu Pop-Art, Minimalizm ve Feminist sanat ile ilgili olan çalışmaları dikkat çekmiştir. 1957 yılında ABD’ye giden sanatçı orada çalışmalarına devam etmiş ve soyut dışavurumcu tarzda resimler üretmiştir. Kusama, ilk ciddi çalışması olan Görsel 5’teki *Silinmişlik Odası* isimli eserini çocuklar için oluşturmuştur. Bu odadaki her şey beyaz renkte olup, katılımcılara verilen farklı renklerden oluşan puantiyeleri oda içerisinde istedikleri yerlere yapıştırmaları istenmiştir. Sanatçı bu çalışması aracılığıyla çocukluğunda yaşadığı travmalara karşı ebeveynlerine karşı itaatsiz davranışlarda bulunmayı sembolize ederek intikam almaktadır. Yayoi Kusama, birim tekrarı şeklinde çalışmaktadır, sanatçı farklı büyüklükte ağ ve puantiyeleri bu teknikle birleştirerek kendi tarzını oluşturmuştur. Kusama farklı büyüklükte ve renkte olan puantiyeleri resimlerinde, heykellerinde, kıyafetlerinde ve galeri duvarları bile olmak üzere kısacası her yerde kullanmıştır (Koçak ve Ataseven, 2021).

Yaşayan en önemli öncü/avant-garde sanatçılardan biri olan Kusama, seramik, heykel, resim ve baskı gibi birçok teknik kullanarak kendini ifade edebilmektedir. Sanatçı aynı zamanda yazar, şair, sinema sanatçısı olarak hem minimalist hem de performans olmak üzere sürrealist ve soyut ekspresyonist alanlarda çeşitli üretimlerde bulunmuştur (Uz, 2017).



Görsel 5. Yayoi Kusama, *Silinmişlik Odası, Mobilya, Beyaz Boya ve Puantiye Etiket*, 2002.



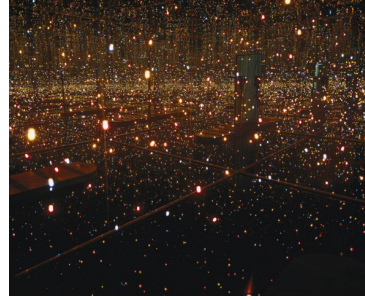
Görsel 6. Yayoi Kusama, *Silinmişlik Odası, Detay*, 2002

Yayoi Kusama, günümüzde yaşayan en önemli avangard sanatçılardandır. Kendi tarzını bulma amacıyla sanatçı tekrar eden aynı ya da farklı büyüklükte ağ ve puantiyeler ile çalışmaktadır (Bulut, 2019). Sanatçı küçük yaşlardan itibaren sanata ilgi duymuştur. Yaşı ilerledikçe sanatsal faaliyetlerini arttırmış ve çocukluk yıllarına göndermeler yaparak kendisiyle yüzleşmiştir. Sıklıkla öz eleştiri yapan Kusama, hayatının belirli dönemlerinde şüpheli olmuş, kimseye güvenmeyerek dışarıdaki hayatı korkunç bulmuştur. Bu durumdan bir kaçış olarak sürekli üretimde bulunarak huzur aramıştır (Kıran, 2013).

Sanatçı, gördüğü puantiyeleri ayna, pleksiglas, ışık ve su kullanarak yaptığı Görsel 7'deki *Su Üzerindeki Ateş Böcekleri* isimli çalışmasında izleyicilerin de deneyim etmesini sağlamıştır. Kusama bu çalışmasının ilk gösterimini 2002 yılında yapmıştır, bu üretiminde de görülebileceği üzere sınırsız alan tasvirleri sanatçının kariyerinin odak noktasını oluşturmaktadır. İzleyiciyi kendi benliğini aşmaya davet eden bu eser 81,9×367×367cm. alanı kaplamaktadır (Uz, 2017).

Sanatçıların yeni malzeme arayışlarının mekâna özgü yapısal çözümleri sayesinde veya aracılığı ile oluşturulan yeni mekânlar bir anlamda tekrarlanamaz biçimde kurgusalığa yaklaşır. Mekânın değişen boyutu, sanatçının üretimlerinde izleyiciyi doğrudan ya da dolaylı olarak kurgusal düzenlemelere dahil etmiştir. Bu süreç, izleyicinin mekânla daha güçlü bir bağ kurmasını sağlarken, sanatçı-mekân-izleyici arasındaki dinamik etkileşim zihinsel, duygusal ve fiziksel sınırları aşabilmektedir (Çevik, 2018b). Sanatın dahil olduğu tüm disiplinlerin iç içe geçtiği bütünlüklü bir kavramsallaşma süreci, sanat yapısının eser, metin ve anlatı bağlamında değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır. Edebi metinlerde ve plastik sanatların her dalında, sanatın tüm malzeme ve göstergeleri birbirlerinin

yerine kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin bir ressam, tuval ve boyaların yanı sıra atık malzemeler, heykel malzemeleri ya da yazıyı da kullanmaya başlamıştır (Özkul ve Küçükşen Öner, 2021).



Görsel 7: Yayoi Kusama, *Su Üzerindeki Ateş Böcekleri*, 2002.

Görsel 8: Yayoi Kusama, *Su Üzerindeki Ateş Böcekleri*, Detay, 2002.

Bu bağlamda sanatçılar geleneksel sanat malzemelerinin yanı sıra çağdaş sanatta sonsuz olasılıkların olduğu bir dünyada yeni özgürlük alanları ve özgün ifade biçimleri ile eserlerini üretmektedirler. İçinde bulunulan çağın dinamikleri, yapay zekâ ile gerçekleştirilen hareketli ve var olmayan yenedünyaları tanımlayabilmektedir. Bu izdüşümler sanatın yorumunu ve algısını bambaşka bir boyuta taşımaktadır (Bingöl, 2022). Bu yaklaşım, süreç içinde hem pratik hem de kavramsal açıdan disiplinlerin zenginleşmesine katkı sağlamıştır (Özkul, 2020).

Görsel 7’de yer alan *Su Üzerindeki Ateş Böcekleri* isimli çalışmayı aynı anda sadece bir kişi deneyimleyebilmektedir. Her tarafı aynalarla kaplanmış, karanlık bir odadan oluşmaktadır. Bu oda içerisine bir platformla girilmekte ve odanın ortasında yer alan su birikintisi üzerinde havada asılı gibi duran 150 küçük ışık yer almaktadır. Aynaların, suyun ve ışıkların oluşturduğu bu harmoni göz kamaştırıcı bir etki ile izleyici üzerinde sonsuzluğa bakıyormuş hissi uyandırmaktadır. İçine girildiğinde dışarıdan gözüktüğünden daha büyük gözüken oda sanki sonsuz bir alana sahip gibidir. İzleyici oda içerisine girdiğinde dış dünyada deneyimleyemeyeceği bir ortamda bulur kendini ve adeta uzay boşluğunda hissetmektedir. Sınırlı bir alan içerisinde sınırsız alan duygusunu yoğun bir şekilde yaşanmasını sağlayan bu çalışma, farklı zamanlarda farklı mekânlarda da sergilenmiştir (Uz, 2017). Sanatçılar, çağdaş teknolojilerin sunduğu imkânları kullanarak ve bilimsel bakış açılarını göz önünde bulundurarak, bazen toplumsal sorunlara dair eleştirilerde bulunmakta, bazen de bireysel duygu ve düşüncelerini ifade etmektedirler. Sanatçıların seçtikleri malzeme ve teknikler, özgün ve yenilikçi biçimlerde kendini göstermektedir. İçeriğin büyük bir öneme sahip olduğu günümüz sanat anlayışlarında, eserin anlaşılabilirliği ve sanattaki rolünün belirlenebilmesi için içerik analizi, önemli bir değer-

lendirme aracı haline gelmiştir (Bingöl ve Keskin, 2023). 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra yeniden şekillenen sanat alanı melez bir yapısallıkta yeniden değerlendirilmeye başlarken bu durum aynı zamanda sanat eserinin disiplinlerarası bir yaklaşım ile değerlendirilen bir olumsuzluğa da geçiş yapmıştır (Kırmızıgül, 2020).

Kusama'nın sanatının güçlü olmasını sağlayan onun obsesif tarafıdır. Sanatçının komplike, derin psikolojik problemleri ve obsesyonları ile bu özellikleri üzerinde oluşturabildiği estetik kontrol arasındaki anlamlı denge aslında sanatçının çalışmalarını özünü oluşturmaktadır (Serin, 2021). Sanatçının takıntılı durumu aynı zamanda onun hızlı üretiminin de kaynağı olmaktadır. Yani, çalışmalarını yapmak fazla zamanını almamakta ve kısa sürede tamamlamaktadır. Resim sanatının kendisi için en büyük iyileştirici yöntem olduğunu sürekli vurgulayan sanatçı, 2000'li yılların başından itibaren dünyaca ünlü bir isim haline gelmiştir (Öz Çelikbaş, 2020).

Kusama'ya göre sanat ile uğraşmak onun için bir çeşit iyileşme, terapi ve yaşama sevincidir. Aynı zamanda evreni, dünyayı ve yaşamı anlamak için bir araçtır, hayatta karşımıza çıkan olumsuzluklardan kurtulmak için yapılabilecek en uygun araçtır. Kusama için özellikle resim yapmak kabuslardan ve korkulardan kurtulup huzura erişmenin en verimli yoludur. Sanatçı bu yüzden gittiği her yere yanında boya, kağıt ve tuval götürmektedir. Puantiyelerini de ilk başta tuvalde deneyen sanatçı daha sonra disiplinlerarası da kullanmaya başlamıştır. Kusama'nın çalışmalarında kullandığı puantiyeler sadece sanatçının gördüğü halüsinasyonlarla bağlantılı değildir. Puantiyeleri bulundukları konuma ve onları uyguladığı disipline göre farklı anlamlar yüklemektedir. Sanatçıya göre puantiyeler günler ilerledikçe felsefi olarak zenginleşen bir simgeye dönüşmektedir. Kusama, hayatı boyunca gördüğü, yaşadığı ve düşündüğü her şeyi genellikle kırmızı tonunu uygun bulduğu her yerde kullanmıştır. Kimi zaman dışavurumcu bir anlatım kullanmış, kimi zaman da eleştirel yaklamıştır. Sanatçı akla tuvale, sergi salonlarına, kamusal alanlara, ağaçlara vb. Akla gelebilecek uygun gördüğü her yere puantiyelerini uygulamıştır (Matsumoto, 2012).

Puantiyeler denilince akla ilk gelen sanatçı olma durumu onun bu obsesif tavrının bir sonucudur. Kişilik özelliğini sanatına yansıtmaya başarısı onu günümüz sanat dünyası içerisinde ayrıcalıklı bir yere oturtur. Çalışma azmi ve her üretiminde daha ileriye taşınan tasarım dili ile sanatçıyı çok farklı alanlarda görmek mümkün hale gelmiştir (Kayahan ve Çevik, 2023).

Sonuç ve Değerlendirmeler

Sanat psikolojisi açasından bir eseri incelemek o eserin değerini etkilememektedir. Üretilmiş olan eser tüm eleştiri ve incelemelerden bağımsız olarak bir bütündür. Sanat psikolojisi sadece eserden yola çıkarak sanatçı-

yı ya da tam tersi sanatçıdan yola çıkarak eseri açıklamaya çalışmaktadır. Sanat tarihindeki önemli sanatçılardan Francisco Goya ve Vincent Van Gogh, sanat psikolojisi için en iyi örnekler arasında yer almaktadır. Goya, yaşadığı dönemdeki savaşımlardan, sosyolojik olaylardan ve kişisel sağlık problemlerinden direkt olarak etkilenerek çalışmalar üretmiştir. Vincent van Gogh ise 37 yıllık kısa hayatı boyunca yaşadığı problemlerden derinden etkilenerek psikolojik rahatsızlıklar geliştirmiş ve bu durum çalışmaları üzerinde büyük etkisi olmuştur. Bu sebepten dolayı bu iki sanatçının eserleri ve psikolojileri arasında direkt bir bağlantı yer almaktadır.

Çağdaş sanatçılardan biri olan Yayoi Kusama, farkında olduğu psikolojik rahatsızlık olan obsesifliği sanatını merkezine yerleştirerek üretimler gerçekleştirmektedir. Puantiyeler denilince akla ilk gelen sanatçı olma durumu onun bu obsesif tavrının bir sonucudur. Kusama, çocukluk yaşlarından beri gördüğü halüsinasyonlarını, puantiyeler ya da ağ motifleri ile iki veya üç boyutlu çalışmalar üreterek onları gerçekliğe dökmüştür. Kişilik özelliğini sanatına yansıtma başarısı onu günümüz sanat dünyası içerisinde ayrıcalıklı bir yere oturtur. Sanatçının çalışmalarında kullandığı puantiye takıntısı aslında psikolojik sorunlarından, kabuslarından ve korkularından kaçmanın bir yolu olarak kullanmıştır. Kusama'ya göre sanatını icra etmek bir terapi, iyileşme ve yaşam enerjisi kazanma anlamına gelmektedir. Çalışma azmi ve her üretiminde daha ileriye taşınan tasarım dili ile sanatçıyı çok farklı alanlarda görmek mümkün hale gelmiştir.

Kaynakça

- Aslan, M., & Kayahan, Z. (2022). Bir öykünmenin hikâyesi; Goya'nın baskire-simleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(60), 223-236.
- Ayaydın, A. (2020). Psikoloji ve sanat etkileşimi üzerine. *Bilim Eğitim, Sanat ve Teknoloji Dergisi (BEST Dergi)*, 4(1), 8-12.
- Batur Çay, M. (2017). Francisco Goya'nın kâbus resimleri üzerine bir inceleme. *Yıldız Journal of Art and Design*, 4(2), 88-103.
- Bingöl, M., Çevik, N., & Kayahan, Z. (2020). Çağdaş sanatta değişen mekân algı-sı ve sanatçı-izleyici etkileşimleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(108), 379-393.
- Bulut, Ş. (2019). Camille Claudel ve Yayoi Kusama. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 5(2), 25-30.
- Çevik, N. (2018a). Savaşlardan sonra çağdaş sanattan bize kalan duygu. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(47), 837-840.
- Çevik, N. (2018b). Çağdaş sanatlarda mekânsal sınırları-sınırlılıkları aşan kurgusal düzenlemeler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(78), 49-60.
- Döl, A., Bingöl, M., & Çevik, N. (2021). Çağdaş sanatta bir görme/düşünme biçi-mi olarak kolajın görsel sanatlar eğitiminde kullanılması ve deneysel süreç. *Atlas Journal*, 7(37), 1201-1214.
- Erden, O. E. (2016).** *Modern sanatın kısa tarihi. Hayalperest Yayınevi.*
- Esmer, H. (2009).** Akıl ve saçmalığın sınırlarında bir muamma: Goya'nın baskı-resimleri. *Gazi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 81-101.
- Hallaç, U. (2023).** The effect of Vincent van Gogh's psychopathology on his works. *İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2), 507-519.
- Howard, M. (2021).** Van Gogh: 500 görsel eşliğinde yaşamı ve eserleri. *Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.*
- Irwin, E. (1991).** Sanat ve insan. *Milli Eğitim Yayınları.*
- Şahin, D. (2014).** Francisco Goya'nın belge niteliğindeki baskı resimleri. *Ulakbil-ge Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(4), 151-169.
- Kayahan, Z., & Arslan, M. (2024).** Postmodernizm (1960 ve ötesi). M. Diğler & R. Soylu (Eds.), *Pirimitif dönemden günümüze sanatın öyküsü* (s. 691-727). Pegem Akademi.
- Kayahan, Z., & Çevik, N. (2023).** Yayoi Kusama'nın teknoloji sanat işbirliği kapsamında yaratıcı tavrı üzerine okumalar. 4. *Uluslararası Kapadokya Bilimsel Araştırmalar Kongresi* (ss. 825-836). Nevşehir, Türkiye.
- Ateş, Ö. K. (2021).** Goya'nın kara resimleri ve "Köpek" adlı resminin analizi. *Sanat Dergisi*, (37), 317-336.
- Kargın, F. (2016).** Sanat psikolojisinin sanat eğitimindeki yeri ve önemi. *Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.*

- Kıran, H. (2013).** Puantiyeli sonsuzluğun obsesif sanatçısı: Yayoi Kusama. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 117-126.
- Kırmızıgül, F. Ç. (2019).** Moderniteye bağlı değişen doğu – batı ikileminde düşünsel bir film örneği: İki yabancı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8(53), 25-39.
- Kırmızıgül, F. Ç. (2020).** Eko-dijital uzamda “tüketim” odaklı sanatçı okumaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (25), 215-235.
- Koçak, S. Ç., & Ataseven, S. Y. (2021).** Çağdaş sanat, moda ve yenilik bağlamında: Yayoi Kusama. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 8(2), 64-78.
- Okvuran, A. (2023).** Sanat psikolojisine giriş, kapsamı ve sınırları. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 5(1), 420-430.
- Öz Çelikbaş, E. (2020).** Sanatın iyileştirici gücü: Terapötik sanat ve Yayoi Kusama. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(51), 565-572.
- Özkul, D. T., & Küçükşen Öner, F. (2021).** Sanatçı örnekleriyle giyilebilir heykel. *Premium E-Journal of Social Sciences (PEJOSS)*, 5(16), 449-463.
- Özkul, D. T., & Küçükşen Öner, F. (2022).** Ben aslında yoktum: Sanatçının tarihsel serüveni. *Current Perspectives in Social Sciences*, 26(2), 223-228.
- Özkul, D. T. (2020).** Heykel sanatına disiplinler arası bir yaklaşım. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24(4), 1905-1919.
- Bingöl, M. (2023).** Çağdaş sanatta doğanın izlerine dair bireysel söylemler. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 13(1), 136-154.
- Bingöl, M., & Keskin, B. (2023).** Sanattan temel tasarıma nesne-anlam üzerine yorumlamalar. *Akademik Sanat*, (19), 140-156.
- Bingöl, M. (2022).** Türkiye’de kavramsal sanat. E. M. Yıldız (Ed.), *Çağdaş Türk Sanatı - 1923’ten Günümüze içinde* (ss. 323-339). Nobel Bilimsel Yayınevi.
- Sarı, A. (2008).** *Psikanaliz ve edebiyat*. Salkımsöğüt Yayınevi.
- Serin, E. (2021).** *Sanat yapma eyleminde tekrarlar* (Sanatta Yeterlik çalışması). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Schultz, B., Wilkins, D., & Linduff, K. (1990). *Art past, art present*. Harry N. Abrams.
- Spence, D. (2012). *Van Gogh*. Koleksiyon Yayıncılık.
- Timuçin, A. (2003). *Estetik*. Bulut Yayınları.
- Uz, N. (2017). Heykel, mekân ve deneyim. *Journal of Awareness*, 2(3), 471-484.
- Venturi, L. (1954). *Resme nasıl bakılır? Giotto’dan Chagall’a resim ve ressamlar*. Hayalperest Yayınevi.
- Vize, A. (2021). *Zanaattan sanata: Esat Eğer’in sanat anlayışı ve sanat psikolojisi bağlamında değerlendirilmesi* (Yüksek lisans tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

- Kusama, Y. (2013). *Infinity net: The autobiography of Yayoi Kusama*. Tate Publishing.
- Matsumoto, T. (2012). *İnsan Yayoi Kusama 'yı 15 yıl boyunca filme çekince* [Film]. *Discover Japan*.
- Velioğlu, S. (1978). *Akıl hastası ve sanatçı*. Yaşam Yayınları.
- Wilkinson, K. (2011). *Semboller ve işaretler*. Alfa Basın.
- Yaban, N., & Tuğban, H. (2022). Halkla ilişkilerde etik bir uygulama alanı olarak heykel sanatı. *Global Media Journal*, 12(24), 195-219.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1:

https://tr.wikipedia.org/wiki/Los_Caprichos#/media/Dosya:Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._43_-_El_sue%C3%B1o_de_la_razon_produce_monstruos.jpg

Görsel 2:

https://tr.wikipedia.org/wiki/3_May%C4%B1s_1808#/media/Dosya:El_Tres_de_Mayo,_by_Francisco_de_Goya,_from_Prado_thin_black_margin.jpg

Görsel 3: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/stories/all-stories/5-things-you-need-to-know-about-van-goghs-self-portraits>

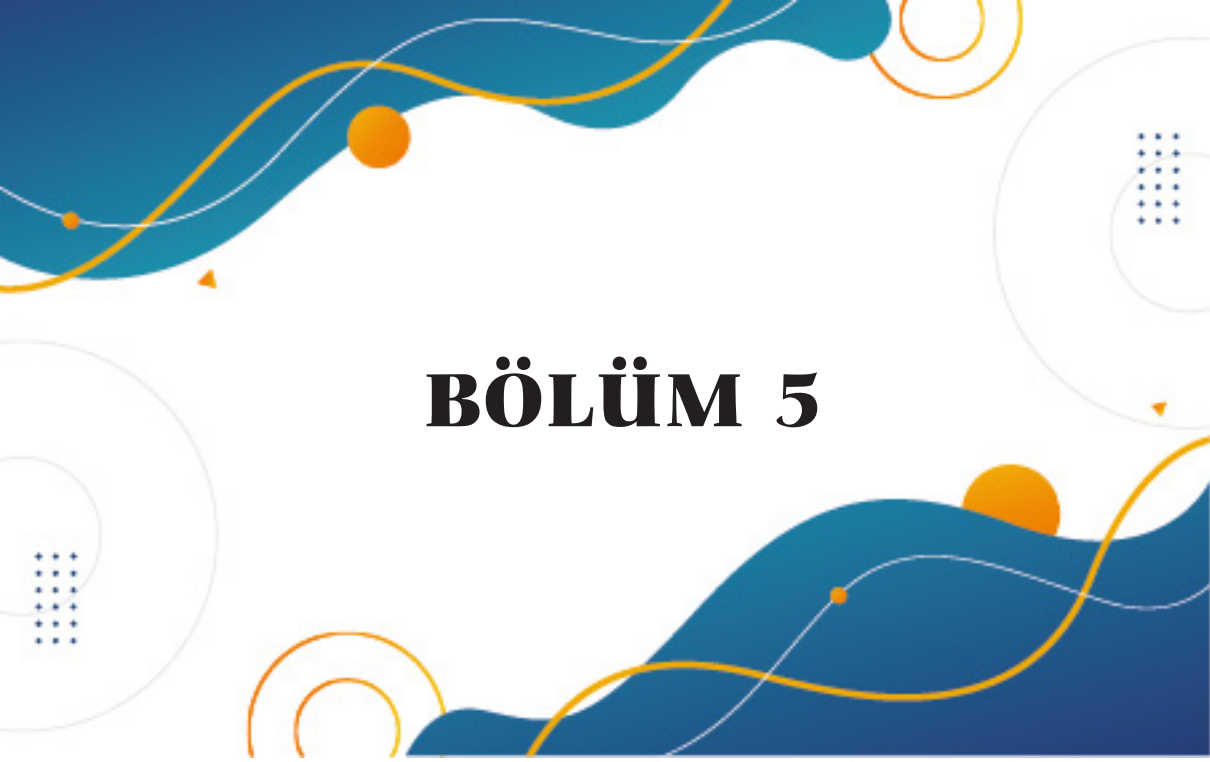
Görsel 4: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0149V1962>

Görsel 5: <https://news.artnet.com/art-world-archives/three-things-yayoi-kusama-obliteration-room-2159903>

Görsel 6: <https://www.arch2o.com/obliteration-room-yayoi-kusama/>

Görsel 7: <http://www.digiart21.org/art/fireflies-on-the-water>

Görsel 8: <https://whitney.org/collection/works/19436>



BÖLÜM 5

ALBERT ANKER'İN RESİMLERİNDE ÇIPLAK
AYAKLI ÇOCUKLAR VE "VERDİNGKİNDER"
GERÇEĞİ

Gül AYDIN

Giriş

Sanat, toplumların aynası olma işleviyle her dönemde toplumsal olayları yansıtan güçlü bir mecra olmuştur. 19. yüzyıl, Avrupa’da yaşanan toplumsal dönüşümlerin en yoğun olduğu bir dönemdir. Bu dönemde, endüstriyel devrim, kölelik, sınıf çatışmaları, savaşlar ve sosyal eşitsizlikler gibi toplumsal olaylar hızla toplumların gündemine oturmuş ve bu olaylar sanat aracılığıyla geniş kitlelere aktarılmıştır. Birçok sanatçı, toplumsal sorunları, eşitsizlikleri ve adaletsizlikleri sanatsal bir dille dile getirmiş, bu temalar üzerinden toplumu eleştirmiştir. İsviçreli ressam Albert Anker (1831-1910), dönemin toplumsal dinamiklerini, özellikle köylü yaşamını ve çocukları resmettiği eserleriyle tanınan önemli bir sanatçıdır.

Albert Anker’in sanatsal yolculuğu, onun İsviçre’nin sosyal yapısını, insanlık hallerini ve toplumdaki adaletsizlikleri gözler önüne seren eserleriyle şekillenmiştir. Bern kantonunun huzurlu köylerinde veteriner olan bir babanın oğlu olarak doğan Anker (1831), resme olan ilgisini erken yaşlarda keşfetmiş, Önce teoloji eğitimi için Bern ve Halle Üniversitelerine kaydolsa da, iki yıl sonra resim yapmaya olan tutkusunu eğitimle pekiştirmek için Paris’e gitmiştir. Özellikle İsviçre kırsalındaki yaşamı ve köylüleri idealize bir şekilde resmetmesi, Anker’in sanatsal tarzını belirlemiştir (Gavaudan, 2007, s. 23). Bununla birlikte, onun eserlerinde kölelik, sınıf farkları ve sosyal dışlanma gibi toplumsal sorunlara da değinilmiş, özellikle Verdingkinder teması üzerinden sosyal eleştiriler yapılmıştır. Verdingkinder, 19. yüzyılda İsviçre’de köylü çocuklarının aileleri tarafından terk edilmesi ya da yoksulluk nedeniyle zorla çalıştırılması anlamına gelir (Türkkol, 2016, s. 25). Bu çocuklar Anker’in resimlerinde, hem toplumsal eleştirinin simgesi hem de dönemin karanlık yüzünü gözler önüne seren figürler olarak yer almıştır.

Sanatçının eserleri arasında yer alan çocuk portreleri ve resimleri arasında çıplak ayaklı olan çocuklar her ne kadar estetik bir biçimde resmedilse de dönemin sosyal eşitsizliklerini ve sınıfsal farkları vurgulayan araçlar haline gelmiştir. 19. yüzyıl İsviçre’sindeki köylü yaşamını ve özellikle çocukların zorla çalıştırılmalarını sanat yoluyla yansıtmıştır. Anker’in resimlerinde çocukların huzurlu bir yaşam içinde gösterilmesi, aslında toplumsal eşitsizliklerin ve sömürünün göz ardı edilmesini mi sağlıyor yoksa bu görseller bir toplumsal eleştiri aracı mı oluyor? Bu soruya cevap aranan temel problem, Anker’in sanatındaki bu gerilimli temanın nasıl işlediği ve izleyiciye nasıl bir mesaj verdiğidir.

Albert Anker’in Sanatına Genel Bir Bakış

Albert Anker, 19. yüzyılın sonlarına doğru İsviçre’nin kültürel ve toplumsal dokusunu yansıtan önemli bir realist ressam olarak dikkat çeker.

Anker'in eserleri, köy yaşamını, çocukları ve aileyi işleyen sahnelerle tanınır; bu sahneler estetik bir şekilde dönemin toplumsal ve ekonomik yapısını anlamamıza yardımcı olan derin birer anlatıdır. Anker, genellikle köy hayatını huzurlu ve düzenli bir şekilde resmetmiş, ancak bu görünüşün ardında toplumsal eşitsizlikler ve zorluklar da gizlidir.

Sanatçının genellikle sakin, doğal ve samimi bir şekilde tasvir ettiği çocuklar, Anker'in en tanınan figürlerindendir. Resimlerinde çocuklar, neşeli, enerjik ve masumiyetle donatılmış varlıklar olarak betimlenir. Ancak bu figürler, zaman zaman dönemin toplumsal eleştirisini de içerir. Özellikle çocukların köylü yaşamındaki rolünü vurgulayan Anker, aile bağlarını ve günlük yaşamı öne çıkarmanın yanı sıra, bazen bu çocukların zorlayıcı koşullarla, çalışmanın ve sömürünün acı veren gerçekleriyle karşı karşıya olduklarını da ima eder.

Anker'in sanatında yer alan sade ve doğal figürler, onun realist yaklaşımının bir yansımasıdır. 19. yüzyılın ortalarında yaygınlaşan Realizm akımına dahil olan sanatçılar, genellikle gündelik yaşamı ve sıradan insanları yüceltmişlerdir. Ancak Anker, bu akımın bir adım ötesine geçerek, yaşamın basit yönlerini resmetmekle kalmayıp ayrıca toplumsal sınıflar arasındaki uçurumu ve kölelik gibi adaletsizlikleri de resimlerine yansıtmıştır. Anker'in köy yaşamını ve aileyi resmediş şekli, dönemin Biedermeier estetiği ile de uyumludur. Biedermeier dönemi, özellikle Orta Avrupa'da, burjuva sınıfının değerlerinin, sadelik ve düzenin öne çıktığı bir kültürel hareketti. Yıldırım (2011, s.107)'in ifadesiyle;

Biedermeier terimi, Almanca sade ve gösterişsiz anlamına gelen "bieder" sıfatı ile çok yaygın kullanılan bir isim olan "Meier" sözcüklerinin birleşmesinden meydana gelmiş bir sözcük olup, 1840'lı yılların ortalarında haftalık bir mizah dergisinde burjuva yaşantısının günlük sıradan hallerini ironik bir şekilde anlatan karakteri tanımlamaktadır. Zamanla, 1848 Devrimi'nden sonraki sanatsal ve kültürel dönemi ifade eden bir terime dönüşmüştür.

Anker, bu estetikten etkilenerek, köy yaşamındaki basit ama anlamlı sahneleri idealize etmiştir. Ancak Anker'in sanatı, bize sakin ve huzurlu yaşamları resmediyor gibi görünse de sanatçı, çoğu zaman çocuklar ve köylüleri, dönemin toplumsal yapısını şekillendiren baskılarla yüzleşen figürler olarak da karşımıza çıkarmıştır. Özellikle Verdingkinder (çıplak ayaklı çocuklar) figürleri, sanatçının eserlerinde sıkça rastlanan ve dönemin en önemli toplumsal sorunlarından birine dair güçlü bir sembol oluşturur. Anker, köydeki yoksul çocukları sevimli ve masum figürler olarak tasvir etmiş, ancak sömürülmüş ve dışlanmış bireyler olduğu gerçeğinden uzaklaştırmamıştır.

Albert Anker'in sanatı, toplumsal eleştirisi, realist bakış açısı ve derin insani anlayışıyla 19. yüzyıl İsviçre'sinin köy yaşamını anlamamıza yardımcı olur. Onun resimlerinde, köylülerin ve çocukların yaşamları, dönemin sosyo-ekonomik ve kültürel yapısına dair önemli ipuçları sunar. Anker, sanatında gerçekçilik ve idealizmi birleştirerek, hem bireysel hem de toplumsal anlamda derinlikli bir portre çizmeyi başarmıştır.

19. yüzyıl İsviçre'si, köylü yaşamının zorlukları, sınıfsal farklılıklar ve toplumsal eşitsizlikler açısından karmaşık bir dönemi yansıtmaktadır. Bu dönemin önemli toplumsal sorunlarından biri, Verdingkinder kavramıdır. Verdingkinder, kelime anlamı olarak “satılmış çocuklar” ya da “çalışmaya zorlanan çocuklar” olarak tanımlanabilir. Bu terim, ekonomik sıkıntılar nedeniyle aileler tarafından terk edilen, zorla çalıştırılan ve kölelik koşullarında yaşamaya mahkûm edilen çocukları anlatmak için kullanılmaktadır. İsviçre'nin özellikle kırsal bölgelerinde yaygın olan bu uygulama 19. yüzyılda büyük bir sosyal sorun haline gelmiş ve çok sayıda çocuğun insanlık dışı koşullarda çalıştırılmasına sebep olmuştur. Verdingkinder genellikle ailelerinden yoksulluk veya diğer sosyo-ekonomik nedenlerle ayrılan çocuklardan oluşuyordu. Aileler, çocuklarını, çoğunlukla zengin çiftlik sahipleri ya da büyük aileler için çalışmak üzere gönderirlerdi. Bu çocuklar, çiftliklerde, bazen günde on iki saat çalıştırılır, yiyecek ve barınma gibi temel ihtiyaçları dahi yetersiz sağlanırdı. Birçoğu çok sayıda rahatsız edici veya travmatik deneyim yaşadı. Zorlama ve kötü muamele, bu çocukların yaşadığı en yaygın deneyimlerden biriydi (Akyürek. 2015). Bu sosyal sorunun, dönemin ekonomik yapısının ve sınıf ayrımlarının bir sonucu olarak ortaya çıktığı söylenebilir.

İsviçre'deki bu durum, hem kırsal köylerdeki çocuklar hem de şehirlerdeki yoksul ailelerden gelen çocukları da etkilemiştir. Fakat Verdingkinder olgusunun en yaygın olduğu alan, köylerdi. Çiftlik sahipleri genellikle bu çocukları çalıştırarak ekonomik güçlerini artırmayı hedeflerken yoksul aileler ise çocuklarını bu şekilde satarak hayatta kalma şansı bulmaya çalışıyordu. Yine de bu çocukların çoğu zorla çalıştırıldıkları ve sürekli bir sömürüye tabi tutuldukları için hem bedensel hem de psikolojik olarak büyük bir travma yaşamışlardır. “Bu “ Verdingkinder” büyük ölçüde çiftçi ailelerinde veya çocuk evlerinde barındırılıyor çok kötü koşullarda yaşıyorlardı ve geçimini sağlamak için çok çalışmak zorundaydı (Simmen-Janevska, Horn, Krammer, & Maercker, 2014, s. 147).

Verdingkinder'in tarihsel bağlamda anlaşılabilmesi için dönemin sosyal ve ekonomik yapısının da göz önünde bulundurulması gerekir. 19. yüzyılda İsviçre'deki kırsal ekonomi çoğunlukla tarım ve hayvancılıkla geçiniyor köylüler de zorlu yaşam koşullarıyla karşı karşıya kalıyordu. Endüstriyel devrim ve artan sanayileşme, kırsal kesimdeki yaşamı büyük ölçüde etkilememiş olsa da kırsal yoksulluk, köylü ailelerinin, çocukları-

nı çiftliklerde çalıştırmaya ya da zengin ailelere vermeye yönlendiren bir faktör haline gelmişti.

Anker'in sanatında da bu tarihsel bağlamın etkileri görülebilir. Verdingkinder teması, sanatçının köylü yaşamını resmetmesinin ardında yatan derin bir toplumsal eleştiriyi ifade eder. Anker, bu çocukları hem fiziksel anlamda hem de psikolojik ve sosyal açıdan detaylı bir şekilde resmetmiştir. Çocukların çıplak ayakları, zorla çalıştırılmalarının ve onları dışlayan toplumsal yapıların sembolüdür. Ayrıca bu çocuklar, toplumun üst sınıflarına ait kişilerin çıkarları doğrultusunda sömürülen, dışlanan ve görünmeyen bireyler olarak Anker'in resimlerinde varlık gösterir.

Verdingkinder kavramı, 19. yüzyıl İsviçre'sinin karanlık bir yönünü simgeler ve bu toplumsal olay Albert Anker'in resimlerinde güçlü bir şekilde yer bulmuştur. Anker'in sanatındaki bu çocuk figürleri, o dönemin toplumsal sorunlarına ışık tutmakla birlikte sanat aracılığıyla bu çocukların yaşadığı travmanın ve sistematik sömürünün derinliğini de gözler önüne serer.

Albert Anker ve Verdingkinder Temasının Sanatına Yansıması

Albert Anker, içinde bulunduğu toplumsal yapısını ve dönemin olaylarını sanatına konu etmiştir. Ve günümüzde de o günün koşulları yine O'nun sanatıyla bugün görünür olmuştur. Anker'in resimlerinde sıklıkla karşılaşılan çocuk figürleri bu dönemin sosyal gerçekliklerini anlamak için önemli bir araçtır. Özellikle Verdingkinder teması, sanatçının eserlerinde, dönemin sınıf farklılıklarını ve çocuk emeğinin sömürsünü sorgulayan güçlü bir sembol haline gelmiştir. Anker, bu çocukları estetik bir öge olarak kullanıyor gibi görünse de dönemin sosyal sorunlarını ve toplumsal yapısını eleştiren birer araç olarak kullandığı söylenebilir.

Verdingkinder, zorla çalıştırılan, terkedilen veya ailesinden ayrılan çocukları tanımlayan bir terimdir. Ve bu çocukların kötü koşullarda yaşadığını Anker, sanatına yansıtarak, o çocukların toplumun maruz bıraktığı sömürüye karşı çaresiz kalışlarını ve toplumun da bunu hoş karşılamasını kabullenememiş olacak ki resimlerinde sıklıkla yer vermiştir. Verdingkinder çocuklarını tasvir ediş biçimine bakıldığında, Anker'in asıl amacının estetik kaygılardan çok rahatsız olduğu bir durumu kendi ifade biçimiyle sanatsal bir dille yansıtmak olduğu sonucuna ulaşılabilir. Çünkü eserlerine bakılınca Anker, köylü yaşamını gerçekçi bir şekilde sunarken, bir taraftan da dönemin sosyal eşitsizliklerine dikkat çekmiştir. Sanatçının en bilinen eserlerinden bazılarında çocukları doğal ortamlarda resmeder. Ancak bu eserlerdeki bazı çocuklar, huzurlu bir yaşam süren figürler halinde oldukları resmedilirken bazılarının da yaşam koşullarının zorluklarını belirtecek şekilde resmetmiştir. Kitap okuma temasını, evinde rahat masada oturup

okuyan çocuk ile işten fırsat bulup kaçamak bir zamanda okuduğu hissi-ni bizde uyandıracak şekilde resmetmiştir. Anker, resimlerinde iki hayat koşullarını ustalıkla vererek izleyiciye derin bir toplumsal eleştiri sunar. Anker'in bazı resimlerinde vurgulamak istediği asıl şey geleneksel olarak idealize edilmiş köy yaşamını zarif ve estetik bir biçimde tasvir etme biçiminin de ötesine geçer. Anker, bu çocukların resmedilmesinde dönemin iş gücü sorunlarına dikkat çekmek ve köylülerin yaşamındaki gerçek zorlukları yansıtmak için doğrudan toplumsal bir sorumluluk üstlenmiştir. Onun resimlerinde Verdingkinder sistemin baskılarına karşı sessizce direnen bireyler olarak varlık gösterir. Bu anlamda Anker, bir sanatçı olarak, köylü sınıfının acılarını ve çocukların maruz kaldığı adaletsizlikleri resmetmek suretiyle toplumsal eşitsizliğe dair bir farkındalık yaratmayı amaçlamıştır.

Anker'in Verdingkinder'i resmetme biçimi sosyal sorumluluk ve dönemin toplumsal yapısını anlamaya yönelik bir sanatsal çaba olarak da değerlendirilebilir. Sanatçı, çocukların acı dolu bakışlarını, onları dışlayan toplumsal yapıyı eleştiren bir dil olarak kullanmıştır. Eserlerinde, çocukların çoğu zaman bedensel acıları ile birlikte ruhsal travmalarını da izleyiciye hissettirir. Bu, Anker'in sanatının derinliğini gösteren bir unsurdur. O, resimlerinde aynı zamanda bu çocukların maruz kaldığı ruhsal ve fiziksel travmaların da altını çizer.

Albert Anker'in resimlerinde Verdingkinder teması ile bu çocukları resmederken onların sömürülmesi ve dışlanması ardındaki toplumsal mekanizmaları izleyiciye açığa çıkarmıştır. Anker'in eserleri, 19. yüzyıl İsviçre'sinde yaşanan sınıf ayrımcılığını, köleliğin ve çocuk emeğinin sömürsünü eleştiren güçlü bir sanat formu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Albert Anker'in Eserlerinde Sosyal Katmanlar

Albert Anker'in sanatı, dönemin toplumsal eşitsizlikleri ve sınıf ayrımlarını sorgulayan derin bir sosyal eleştiridir. 19. yüzyıl İsviçre'sinin ekonomik yapısı, sosyal tabakalaşması ve köylü sınıfının karşılaştığı zorlukları, sanatçının resimlerinde, her ne kadar estetize edilmiş doğa, aile ve çocuklar gibi figürler öne çıksa da bu figürler toplumsal yapının ve sınıfsal hiyerarşinin içsel çatışmalarını yansıtır.

Anker'in en tanınan eserlerinden bazıları, köylü yaşamını tasvir etmekte odaklanırken özellikle köylü sınıfının zorlayıcı yaşam koşullarına dair güçlü bir eleştiri içerir. Anker, resimlerinde toplumsal yapıyı gözler önüne serer.

Sanatçının eserlerinde, toplumsal sınıflar arasındaki uçurumlar açıkça gözlemlenebilir. Anker, özellikle köylü sınıfını tasvir ederken bu sınıfın

ekonomik ve sosyal olarak alt sınıflarda yer aldığını vurgulamıştır. Anker'in köylü figürleri genellikle çalışkan, mütevazı ve sadık karakterler olarak betimlenirken üst sınıflar genellikle görünür olmasa da eserin genel bağlamında dışsal güçler olarak varlık gösterir. Bu, dönemin İsviçre'sindeki toplumsal yapının bir yansımasıdır. Köylülerin yaşamı fiziksel çalışmaya ve zor koşullara dayanırken üst sınıflar, bu emeği sömürüp istikrarlı bir yaşam sürdürmekte oldukları anlaşılabılır. Anker, eserlerinde bu sınıf farklılıklarını belirgin şekilde tasvir ederek sosyal adaletsizliklere dikkat çekmiştir.

Anker'in Biedermeier estetiğinden etkilenmiş olan eserlerinde köylü yaşamını idealize etmiş gibi gözükse de aslında bu yaşamın zorlukları ve toplumsal baskıları da eserlerinin bir parçasıdır. Biedermeier dönemi, Orta Avrupa'daki orta sınıfın değerlerini yansıtan bir estetik anlayışydı ve genellikle sadelik, huzur ve ailesel bağlar üzerine yoğunlaşır. Anker bu anlayıştan etkilenmiş olsa da Anker'in resimlerinde huzur ve mutlulukla birlikte, köylülerin ekonomik sıkıntılar ve sınıf ayrımları gibi daha derin problemleri de izleyiciye sunulur

Anker'in çocuk ve aile temalarını işlerken bu figürlerin toplumdaki sosyal katmanlar arasındaki yerini sorgulaması, onun eserlerinde toplumsal eleştiri işlevini pekiştirir. "20. yüzyılın ikinci yarısına kadar İsviçre'de okul çağındaki on binlerce çocuk öncelikle tarımda kullanılan ucuz insan gücü olmalarından dolayı toplumda bu çocukların durumu hoş karşılanıyordu. Çoğunlukla ebeveynsiz olan, evlilik dışı doğan veya bölgeye bağlı olarak yoksul veya parçalanmış ailelerden gelen bu tür çocuklara, diğer şeylerin yanı sıra sözleşmeli çocuklar veya yatılı çocuklar adı verilir" (Leuenberger & Seglias, 2009, s.2). Anker'in eserlerindeki bu çocuklar sıkça çıplak ayaklı ve yorgun bir şekilde tasvir edilir.

Albert Anker'in Eserlerinde Verdingkinder

Albert Anker'in *bankta uyuyan kız (Fille endormie sur un banc en bois)*, (1900?) tablosu, yorgunluktan tükenmiş bir Verdingkinder çocuğun hikâyesini sunar. Çıplak ayakları, üzerinde taşıdığı sade mutfak önlüğü ve bankta uyuyakalmış hali, çocuğun zor yaşam koşullarını ve bitkinliğini gözler önüne serer. İsviçre'nin tarihindeki bu hüznü olguya dokunan eser, çocuğun masumiyetini ve yorgunluğunu aynı anda hissettirir. Gündelik hayatın ağırlığını taşıyan bu küçük beden, sıcak renk tonları ve detaylı işçilikle çerçeveleenerek izleyiciyi hem duygusal bir yakınlık hem de derin bir düşünceye davet eder. Anker'in ustalığı, bu sade ama çarpıcı görüntüyle toplumsal bir hikâyeyi güçlü bir sanatsal ifadeye dönüştürmesinde yatar.



Görsel 1. Albert Anker. *Ahşap Bankta Uyuyan Kız*. 1900?

Albert Anker'in örgü yapan kız beşikteki kızı izliyor, (*Fille Au Tricot Regardant Un Enfant Dans Un Berceau*), (1885) adlı tablosu, gündelik hayatın pastoral bir anını yücelten etkileyici bir çalışmadır. Bir kır ortamında geçen bu sahnede genç bir kız, örgü örerken bir beşiğin içinde uyuyan küçük bir çocuğu gözlemlemektedir. Kızın çıplak ayakları, sade giymi ve dikkatli bakışları yaşamın mütevazı ama samimi yönlerini vurgular. Doğa ile iç içe yerleştirilen figürler, bir yandan köy hayatının dinginliğini yansıtırken diğer yandan sorumluluk ve emek kavramlarını da hissettirir. Anker'in detaylara verdiği önem, yumuşak ışık oyunları ve zengin dokusal unsurlarla birleşerek izleyiciye derinlikli bir sahne sunar. Bu eser hem masumiyet hem de hayatın sadeliği içinde saklı olan bir hikâyeyi sessiz bir zarafetle anlatır.



Görsel 2. Albert Anker. *Örgü Yapan Kız Beşikteki Kızı İzliyor*, 1885.

Albert Anker'in *soba üzerinde uyuyan iki kız*, (*Deux filles dormant sur un poêle*) (1895) adlı eseri, sanatçının gündelik hayatın mütevazı ama dokunaklı anlarını yakalama becerisini yansıtır. Bu tablo, bir sobanın üze-

rinde yan yana uzanmış, huzur içinde uyuyan iki genç kızı betimler. Kızların gevşemiş beden dilleri ve dingin yüz ifadeleri hayatın yorgunluklarının ardından gelen bir rahatlama anını gösterir. Sobaanın sıcaklığı hem fiziksel bir konforu hem de bir yuva sıcaklığını da ağrıştır. Anker bu sahneyi sade bir gerçekçilikle işlerken detaylara olan özeniyle izleyiciyi kızların dünyasına çeker. Eserdeki ışık ve gölge oyunları sobaanın verdiği sıcaklık hissini güçlendirirken kompozisyonun genel sadeliği izleyicide bir huzur ve dinginlik duygusu yaratır. Bu eser fiziksel ve duygusal bir sıcaklık atmosferi yaratarak izleyiciyi geçmişe belki de çocukluğun masum anılarına götürür.



Görsel 3. Albert Anker. *Soba üzerinde uyuyan iki kız*. 1895.

Albert Anker'ino *odunlu ocuk*. (*SwissBoy avec bassons*), (1872) adlı eseri, İşvire'nin kırsal yaşamının sade ve özgün bir anını yansıtır. Eserde, sırtında odunları taşıyan küçük bir ocuk adeta kasvetli bir yükü omuzlamış gibi gözler önüne serilir. Anker bu sahneyi hem bir işçi sınıfı çocuğunun günlük yaşamını hem de çocukluğun zorluklar ve sorumluluklarla nasıl şekillendiğini göstermek için kullanır. Çocuğun yüzündeki ifadenin belirgin olmaması, onun duygularını değil daha çok taşıdığı yükü ve çevresindeki dünyayı vurgular. Çocuğun fiziksel duruşu odunların ağırlığını taşırken gösterdiği küçük bir çaba, yaşamın zorlayıcı ve bazen de tekdüze yönlerini simgeler. Eserdeki renk tonları ve ışık kullanımı çocuğun bu ağır işin altındaki küçük bedenine dair bir samimiyet ve derinlik yaratır. Anker, realist bir üslupla, ocuk işçiliği ve kırsal yaşamın dayattığı zorlukları bu basit ama güçlü kompozisyonla anlatır. Bu eser, Anker'in sosyal hayatı, çocukluk ve işçilik üzerine dikkatli bir gözlemi ve empatik yaklaşımını sergileyen güçlü bir çalışmadır.



Görsel 4. *Albert Anker: Odunlu çocuk. 1872.*

Albert Anker'in suluboya tekniğiyle yarattığı, *kucağında bir çocuk tutan genç İns çocuğu* (*Jeune garçon de l'Ins tenant un enfant sur ses genoux*), (1865), o dönemin kırsal yaşamındaki işçi çocukların sessiz hikâyelerini yansıtan dokunaklı bir eser olarak okunabilir. Resimdeki genç çocuk büyük bir ihtimalle bir Verdingkind, yani çalıştırılmak üzere başka bir aileye verilen bir sözleşmeli işçi çocuktur. Küçük çocuğu kucağında nazikçe tutarken onun bakımını üstlenmiş olması, çocuk yaşta üstlendiği ağır sorumlulukları ve içsel olgunluğunu gözler önüne serer. Bu sahne, dönemin yoksulluğunun çocukların hayatına nasıl şekil verdiğini ima eder. Anker, suluboya tekniğini ustaca kullanarak resme hem bir hafiflik hem de derinlik kazandırmıştır. Renk paleti genellikle yumuşak ve doğal tonlardan oluşur. Açık kahverengiler, pastel maviler ve toprak tonları gibi renkler, sahnenin samimi ve sade doğasını vurgular. Suluboya tekniği, sert konturlar yerine yumuşak geçişler sağlar; bu da sahneyi daha içten ve doğal kılar. Anker'in ışık ve gölge oyunları sahnedeki duygusal etkiyi artırır. Özellikle genç çocuğun oturuşu ve dışarıya bakıyor oluşu bir tür sessizlik ve özgürlüğe dair özlemi veya umudu hissi yaratır. Arka plandaki sadelik ve renklerin incelikle dengelenmiş uyumu, figürlerin ilişkisine odaklanmamızı sağlar. Renklerin incelikli uygulaması ve yumuşak geçişler sahnenin duygusal atmosferini güçlendirir. Bu, Anker'in suluboya tekniğini resme anlam katmanın bir yolu olarak kullandığını gösterir. Eser, hem teknik açıdan hem de hikâye bakımından izleyiciye derin bir düşünme alanı sunar.

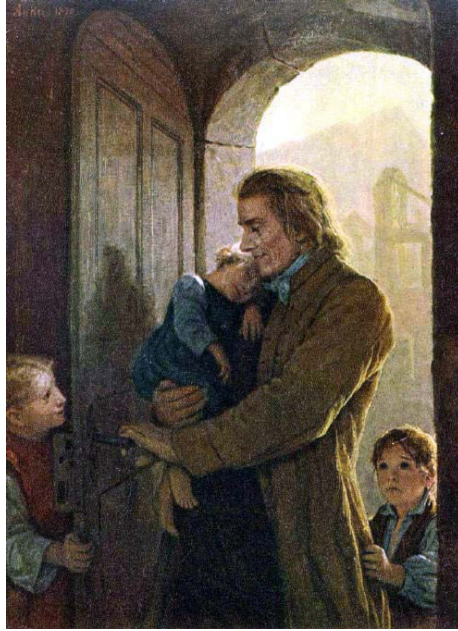
Çocukların zorunlu çalıştırılmaları gibi sert bir gerçeği, suluboya tekniğinin akışkanlığıyla sunarak izleyicide kalıcı bir iz bırakır.



Görsel 5. Albert Anker. Kuşağında bir çocuk tutan genç İns çocuğu. 1865.

Albert Anker'in *Stans' ta Heinrich Pestalozzi ve yetimler (Heinrich Pestalozzi et les the Orphelins a Stans)*. (1870) adlı eseri, İsviçre'nin eğitim tarihine dair önemli bir anı yansıtır. İsviçreli eğitim düşünürü ve reformcusu Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), (Başalev ve Acar, 2022, s.24) bu tabloda, Stans'ta bir yetimhanede çocuklarla birlikte betimlemiştir. Anker, bu eserde Pestalozzi'nin yüzündeki ifadeden anlaşılacağı üzere çocuklara olan şefkatli yaklaşımını vurgular. Eser hem fiziksel hem de duygusal olarak figürün insani yönü ön plana çıkarır. Pestalozzi'nin çocuklarla olan yakın ilişkisini tasvir eder. Tabloda duygusal bir bağlılık hissedilir. Anker, bu ilişkileri detaylı bir şekilde işleyerek Pestalozzi'nin vizyonunu izleyiciye aktarır. Doğu & Saylık'a (2023, s.55) göre;

Heinrich Pestalozzi (1746-1827), İsviçreli bir eğitimci, reformcu ve sosyal aktivisttir. Eğitim alanındaki yenilikçi yaklaşımlarıyla tanınır. Pestalozzi, özellikle yetim çocuklar ve fakir ailelerin çocukları için geliştirdiği eğitim metotlarıyla ün kazanmıştır. Pestalozzi'nin insanın özündeki iyiliğe inanmasının ve kendini yoksulluğa adanmasının nedenlerinden biride annesinin onun büyümesindeki korumacı tutumu olması muhtemeldir Pestalozzi, kalbini ve zihnini iyi olan her duygu ve fikre açarak yaşadığı çevrede pek çok yerleşim yeri gezdi. Bu sayede İsviçre Aydınlanma Hareketi ile tanışmış oldu.

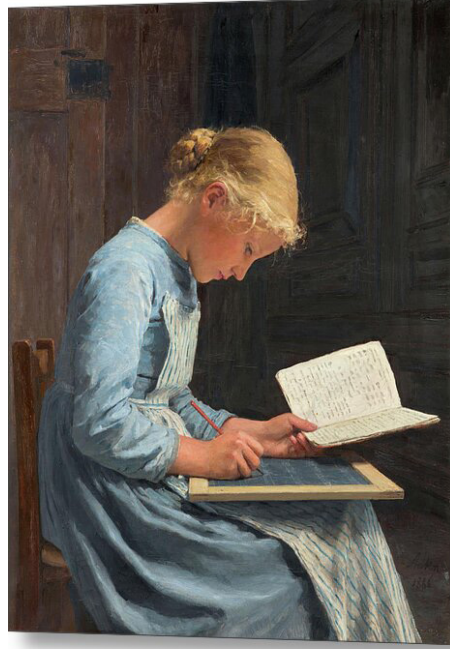


Görsel 6. *Albert Anker. Stans' ta Heinrich Pestalozzi ve yetimler. 1870.*

Albert Anker'in çalışkan(*Fleißig*), (1886) adlı eserinde elinde bir kitap ve yazı tahtası tutan genç bir kız tasvir edilmiştir. Bu detaylar, onun öğrenim görme ya da eğitim alma çabasını vurgular ancak aynı zamanda dönemin İsviçre'sinde sıkça rastlanan sözleşmeli işçi çocuklarının (Verdingkinder) yaşam şartlarını da düşündürür. Kız çocuğunun sade giyimi, onun sosyal statüsünü açıkça ortaya koyar. Çalıştırılmak üzere bir aileye verilen bu tür çocuklar genellikle hem ev işlerinde hem de tarım işlerinde çalıştırılırken temel eğitim alma hakları kısıtlıydı. Elindeki kitap ve yazı tahtası, onun bir yandan eğitim almak için mücadele ettiğini diğer yandan ise ağır çalışma koşullarına maruz kaldığını anlatır. Kızın ciddi ve düşünceli yüz ifadesi, çocuk yaşta üstlenmek zorunda kaldığı sorumlulukları yansıtır. Anker, bu sahneyi yumuşak bir ışık ve sade bir arka planla sunarak izleyicinin tamamen figüre odaklanmasını sağlar. Sanatçının kullandığı doğal renkler ve ayrıntılara verdiği önem, sahnenin gerçekçiliğini artırır. Kızın duruşu ve ifadesi onun iç dünyasını ve içinde bulunduğu sosyal koşulları hissettirir.

Bu eser, 19. yüzyılın İsviçre kırsalında sözleşmeli işçi çocuklarının durumuna dair bir eleştiri olarak da okunabilir. Anker, toplumsal gerçekleri yüceltilmiş bir estetikle harmanlayarak dönemin zorlayıcı sosyal koşullarını insanileştirir ve izleyiciyi bu koşulları sorgulatır. Sanatçı, çalışkan bir çocuğun eğitim ve emek arasındaki gerilimi, toplumsal eşitsizliği ve çocukların erken yaşta maruz kaldığı yükleri de sanat diliyle ifade eder. Bu eser, toplumsal eşitsizliklerin, fırsat eşitsizliğinin ve sınıfsal bariyerlerin

bir yansıması olduğunu gösterir. Anker, bu çocukların eğitime ve gelişime olan sınırlı erişimini resmederek, toplumun alt sınıflarına yönelik sosyal eşitsizlikleri eleştirir. Bu eser, Albert Anker'in sanatıyla toplumsal meseleleri ele almadaki ustalığını ve bu tür konuları empati dolu bir yaklaşımla nasıl işlediğini göstermesi açısından önemli bir yere sahiptir.



Görsel 7. Albert Anker. *Fleißig. Çalışkan.* 1886.

Albert Anker'in *okuyan genç kız (Jeune fille lisant)*, (1882) tablosu, sanatçının çocukluğu ve içsel huzuru betimleme konusundaki becerisini mükemmel bir şekilde sergileyen önemli bir örnektir. Bu eserde genç bir kız, sakin bir ev ortamında tamamen kitabına dalmış bir şekilde tasvir edilmiştir. Yumuşak ışık ve pastel tonlar sahnenin huzurunu vurgular ve kızın odaklanmış, sakin durumunu ön plana çıkarır. Bu eser, çocukların entelektüel gelişimine duyulan saygıyı ve eğitimin önemini yansıtan bir çalışma olarak da değerlendirilebilir. Özellikle de Anker'in yaşadığı dönemin kırsal İsviçre toplumlarında eğitime verilen değeri gözler önüne serer. Okuma eylemi, bu tablodaki kıızı yalnız ve huzurlu bir şekilde, kişisel gelişim için faydalı bir etkinlikte gösterir.

Anker, bu eserinde 19. yüzyıl İsviçre'sindeki ev yaşamına dair bir pencere sunar. Kızın oturma şeklindeki rahatlık ve basit olmayan kıyafetleri izleyiciye bu kız çocuğunun işçi çocuklardan olmadığını hemen fark ettirir. Dönemin sınıf farkını ve toplumsal gerçekleri resimlerinde ustaca

tasvir eden Anker, bu eserinde sanatıyla toplumsal eleştiri de yapmış olduğu anlaşılabılır.



Görsel 8. *Albert Anker. Okuyan genç kız. 1882.*

Anker bu tablosunda, çocuk takımı (Équipe d'enfants), (1868) çıplak ayaklı, basit kıyafetler içinde çalışan çocukları tasvir ediyor. Bu çocuklar çoğunlukla kırsal yaşamda çalışan ve sınıf farklarını yansıtan figürler olarak karşımıza çıkıyor. Anker'in bu çalışmasında işçi çocuklarının kırsal hayattaki zorluklarını ve günlük yaşamlarındaki basit fakat anlamlı anları vurguladığı söylenebilir. Çıplak ayaklar, çalışkanlık ve doğayla uyumu simgeliyor olabilir, bu da onları toplumda daha alt sınıftaki işçi çocuklar olarak tanımlar. Bu tür temalar Anker'in toplumsal sınıf farklılıklarına olan dikkatini ve çocukların toplumdaki yerini anlamaya yönelik bir yaklaşımını yansıtır. Çalışmalarında sıklıkla bu tür figürleri ele alarak dönemin kırsal toplumundaki sınıf farklarına ve yaşam koşullarına dair derinlemesine bir bakış sunmuştur.



Görsel 9. *Albert Anker. Çocuk Takımı. 1868.*

Albert Anker'in *patates soyan kız* Kartoffelschälendes Mädchen (1886) tablosu, gündelik yaşamın en basit ama derinlik taşıyan anlarını yansıtan bir eserdir. Resmin merkezinde, bir köy evinde mutfakta genç bir kız, patates soyarak ev işlerini yapmakta olduğu belirtir. Anker, çocuğun çalışma pozisyonunu ve ifadesini dikkatle işleyerek günlük hayatın zahmetli ve bazen tekdüze görevlerinin altını çizerek. Patates soyan kızın sade giyimi ve kızın yüzündeki yumuşak ifade ne çok yorgun ne de kaygılı görünür. Bu da onun görevine odaklandığını ve belki de bu monoton işin bir parçası olarak kabul ettiğini gösterir. Anker'in gerçekçi fırça darbeleri, ışık ve gölge oyunları ile bu sade anı daha da vurgular. Eserde kullanılan renkler, zengin toprak tonlarıyla hem doğaya hem de çalışmanın doğasına uygun bir uyum yakalar. Bu çalışma, Anker'in sıradan hayatın içerisindeki derin anlamları ve insanlık halleri üzerine düşündüren bir bakış açısını benimsemesini gösterir.



Görsel 10. *Albert Anker. Patates Soyan Kız. 1886.*

Albert Anker'in eserleri, çocuk ve sosyal eleştiri temalarını işlerken dönemin İsviçre'sindeki sınıf ayrımlarını ve sosyal eşitsizlikleri derinlemesine inceler. Anker, çocukları estetik bir şekilde gösterse bile toplumun en alt sınıflarının yaşadığı zorlukları, sömürüyü ve dışlanmışlıkları da sanatına yansıtarak izleyiciyi toplumsal sorumlulukları hakkında düşündürür. Her bir eser, toplumsal eleştiri ve sosyal katmanlar arasındaki ilişkileri açığa çıkararak dönemin adaletsizliklerine dikkat çeker. Anker'in çocuklar aracılığıyla işlediği bu temalar onun sanatının derinliğini ve toplumsal sorumluluğunu gözler önüne serer. Becker'in ifade-

siyle; “İsviçre’nin en tanınmış ressamlarından biridir. Eserleri, resmin her alanında kabataslaklar, çizimler, suluboyalar ve çok sayıda yağlıboya tablodan (800’den fazla) oluşur. Özellikle Albert Anker, çok sayıda portre ve kırsal günlük yaşamın yorumlarıyla (tür resim) büyük saygınlık kazandı” (Becker, 2006, s. 8).

Albert Anker’in Çocuk Temsillerinde Çocuk Emeği ve Toplumsal Eleştiri Üzerine Bir İnceleme

Albert Anker’in eserlerinde çocuk temsilleri, 19. yüzyıl İsviçre’sindeki çocuk emeğinin estetik bir formda sunumunu ve bu sunum aracılığıyla dönemin toplumsal koşullarına yönelik eleştirel bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Çalışma kapsamında yapılan analizler, Anker’in resimlerinde çocukların, dönemin sosyal gerçekliğiyle uyumlu biçimde emeğin ve sömürünün nesnesi olarak resmedildiğini, ancak aynı zamanda bu çocukların içinde bulundukları zorlu koşullara rağmen eğitim ve kültürel gelişim arayışlarını sürdürdüklerini ortaya koymuştur.

Anker’in eserlerinde yer alan çocuk figürleri bir yandan emek sömürsünü görünür kılarken diğer yandan bu çocukların bilgiye erişim ve kendilerini geliştirme çabalarını da yansıtmaktadır. Örneğin ev ve zanaat işlerinde çalışan çocukların resmedildiği eserlerde, çocuklar yetişkinlerinkine benzer ağır sorumluluklar altında gösterilmektedir. Ancak bu çocuklar, çalışmaları sırasında ya da dinlenme anlarında kitap okuyarak veya hayal kurarak içinde bulundukları sınırların ötesine geçme çabasını simgeler.

Anker’in “Örgü Yapan Kız Beşikteki Kızı İzliyor” (Görsel 2) teması üzerinden sunduğu estetik görüntüler, aslında bu çocukların zorla yetişkin rollerine itildiği bir dönemin eleştirisini yapmaktadır. Çocukların masumiyeti ile zorunlu emek arasındaki bu gerilim sanatçının eserlerinin merkezinde yer alır.

Anker’in çocuk temsilleri 19. yüzyıldaki sanayileşme sürecinin ve kırsal ekonominin yarattığı eşitsizliklere ışık tutmaktadır. Çocuk emeği o dönemin sosyal düzeninde sıradan bir olgu olarak görülürken Anker bu durumu sanat yoluyla eleştirir. Eserlerinde çocukların çalıştırılmasının normalleştirilmiş bir durum olduğunu yansıtsa da bu çocukların aralarındaki kitap okuyan ya da bir an için bile olsa özgürlük hayali kuran figürler “*Kucağında bir çocuk tutan genç lns çocuğu*” (Görsel 5) aracılığıyla, geleceğe dair bir umut duygusunu da ima ettiği söylenebilir.

Çocukların eğitime erişim çabası, dönemin politik ve ekonomik sistemine karşı dolaylı bir meydan okuma olarak okunabilir. Anker’in estetik bir üslupla dönemin eleştirisini sunarken izleyiciyi bu sahnelerin ardındaki adaletsizliği düşünmeye zorladığı açıktır.

Anker'in ocuk temsilleri, ocuk emeğinin toplumsal yansımalarını eleştirel bir şekilde sunan ve 19. yüzyıl İsviçre'sindeki eşitsizlikleri tartışmaya açan güçlü bir sanatsal belge niteliğindedir. Bu eserler, izleyiciye dönemin normlarını sorgulatırken ayrıca izleyiciyi çocukların umut ve direniş dolu dünyasına empatiyle bakmalarını sağlar.

Sonuç

Albert Anker'in eserlerinde çıplak ayaklı çocuklar ve verdingkinder gerçeği toplumsal bir trajedi olarak resmedilmedilmesi, döneminin sosyal eşitsizliklerini ve ocuk emeğinin sömürülmesini estetik bir dille gözler önüne sermektedir. Estetik değerlerle yapılan bu resimlerin toplumsal bir eleştiriye içerdiği açıktır. Özellikle ocukların olumsuz koşullar içinde bile kitap okuyarak ya da öğrenmeye çalışarak bir çıkış yolu aramaları, Anker'in bu trajediyi estetik bir ereve içinde dönemin vicdanına sunma çabasını göstermektedir.

Anker'in eserleri, sanatın toplumsal sorunlarını görünür kılma ve dönemin eleştirisini yapma potansiyeli dikkat çekmektedir. Ayrıca günümüzde ocuk emeği ve eğitime erişim gibi hâlâ güncelliğini koruyan sorunlara yönelik tarihsel bir bilinç oluşturma noktasında anlamlı bir katkı sağlamaktadır.

Anker, eserlerinde estetik bir biçimde tarihsel ve sosyal sorunlara bir belge niteliğinde yaklaşılabileceğini göstermektedir. Sanatın bu çok katmanlı yapısı hem estetik hem de sosyolojik bir perspektife sahip olduğunu gösterir.

Kaynakça

Akyürek.S. 2015. Evrensel Kültür Dergisi.13 Şubat 2015

<https://www.evrensel.net/haber/104723/heidinin-ayaklari-neden-ciplakti>

Başalev, S. ve Acar, EA (2022). Johann Heinrich Pestalozzi'yi konu alan ve Web of Science'ta taranan makaleler üzerine bir içerik analizi. *Erken Çocuk Çalışmaları Dergisi* , 6 (1), 23-48. <https://doi.org/10.24130/eccdjecs.1967202261362>

Becker M. [Representation of animals in the paintings of Albert Anker (1831-1910)]. *Schweizer Archiv für Tierheilkunde*. 2006 Jan;148(1):7-10. DOI: 10.1024/0036-7281.148.1.7. PMID: 16444946.

Doğu, S., & Saylık, A. (2023). Johann Heinrich Pestalozzi'nin Eğitim ve Yönetim Anlayışı. *Current Research in Social Sciences and Humanities*, 2(1), 52–63. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8274464>

Gavaudan, J. (2007). Albert Anker (1831-1910). *JAMA-français*, 298(23), 2715. <https://triggered.stanford.clockss.org/ServeContent?url=http%3A//jamaframa-assn.org/cgi/content/full/298/23/2715>

Leuenberger, M., & Seglias, L. (2009). Verdingkinder in der Deutschschweiz. <http://www.revue-quartmonde.org/8412>

Simmen-Janevska, K., Horn, A. B., Krammer, S., & Maercker, A. (2014). Traumata, Entwicklungsperioden und motivationale Fähigkeiten bei Schweizer Verdingkindern im Alter. *Zeitschrift Für Psychosomatische Medizin Und Psychotherapie*, 60(2), 146–161. <http://www.jstor.org/stable/23871501>

Türkkol, F. (2016). Lobcilik ve İsviçre'nin sözleşmeli çocukları: Verdingkinder. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 3(2), 23-40.

Yıldırım, L. (2011). Sanat - Zanaat Buluşması ve Wiener Werkstatte Tekstilleri. *Sanat Ve Tasarım Dergisi*, 1(8), 105-122. <https://doi.org/10.18603/std.44124>

Kuhlemann. G. 2024 Verein «Pestalozzi im Internet» İçerik sorumluluğu: Prof. Dr. Gerhard Kuhlemann, Dr. Arthur Brühlmeier. Webmaster: Rainer Grundel, <https://www.heinrich-pestalozzi.de/wissen/fachbeitraege-auf-dieser-web-site/kuhlemann-gerhard>

Görsel Kaynakçalar:

Anker, A. (1895), Sleeping Girl On a Wooden Bench, 45 x 70 cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya, <https://artvee.com/artist/albert-anker/>

Anker, A. (1885) Knitting Girl Watching a Toddler in a Cradle, 24 x 70 cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya, <https://www.artrenewal.org/artworks/albert-anker/knitting-girl-watching-a-toddler-in-a-cradle/64980>

- Anker, A. (1895) Two Girls Sleeping on a Stove, 55.5 x 71.5 cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya, <https://www.artrenewal.org/artworks/albert-anker/two-girls-sleeping-on-a-stove/65108>
- Anker, A. (1872). Swiss Boy with Fagots, 27 x 21.5 cm. Tuval Üzerine Yağlı Boya, <https://www.artrenewal.org/artworks/albert-anker/boy-with-fagots/64894>
- Anker, A. (1865). Young Boy of Ins Holding a Child in His Lap, 19 x13 cm. Sulu boya tekniği, <https://www.artrenewal.org/artworks/albert-anker/young-boy-of-ins-holding-a-child-in-his-lap/65120>
- Anker, A. (1870). Heinrich Pestalozzi and the Orphans in Stans, 95 x73 cm. Tuval Üzerine Yağlı boya <https://www.artrenewal.org/artworks/albert-anker/heinrich-pestalozzi-and-the-orphans-in-stans/64965>
- Anker, A. (1886). Fleissig, 61,5x50 cm. Tuval Üzerine Yağlı boya <https://picryl.com/media/fleissig-appliquee-by-albert-anker-1886-187582>
- Anker, A. (1882). Jeune fille lisant, v. 66 x 81 cm. Tuval Üzerine Yağlı boya, <https://picryl.com/media/albert-anker-jeune-fille-lisant-v1882-5810a1>
- Anker, A. (1868). Équipe d'enfants, 68 x44 cm. Tuval Üzerine Yağlı boya <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Albert-Anker/826691/Children%27s-Team.html>
- Anker, A. (1886). Kartoffelschälendes Mädchen, , 70×98 cm. Tuval Üzerine Yağlı boya <https://eatwithanartist.wordpress.com/tag/potatoes/>

BÖLÜM 6

MEKÂNA ÖZGÜ SANAT VE MİMARİ KESİŞİMİNDE EV İMGELERİ

Doç. Dr. Mert BARLAS¹

¹ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, mert.barlas@hbv.edu.tr

1. 1970'lerde Sanatçı ve Mekân Arasındaki Yeni İlişkiler bağlamında Mekâna Özgü Sanat/ Site Specific Art

Mekâna Özgü/ Ortam Odaklı Sanat, belirli bir mekân için özel olarak tasarlanmış, yalnızca belirli bir mekânda var olmayı amaçlayan ve o mekânın fiziksel, kültürel ve sosyal özellikleriyle derin bir ilişki içinde aynı zamanda ilgili mekânla bütünleşerek anlamlar kazanan sanat pratiklerini ifade etmektedir. Sanat tarihçisi ve küratör Miwon Kwon (2002), *One Place after Another, Site-Specific Art and Locational Identity* başlıklı araştırmasında, *Site Specific Art* ve benzeri terimlerin, mekâna özgü sanatın günümüzdeki farklı biçimlerini tanımlamak için ortaya çıktığını belirterek bu durumun, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başındaki mekâna özgü sanat pratiklerine bir dönüş niteliğinde olduğunu ve sanatın üretimi, sunumu ve alımlanmasını mekânın fiziksel koşullarıyla ayrılmaz bir bütün olarak ele alan eleştirel yaklaşımın yeniden canlandırılmasını amaçladığını vurgulamaktadır. Bu kapsamda ele alınan eserler, yalnızca sanatçının yaratıcı potansiyelini değil, aynı zamanda sanatçının çevresindeki mekânı nasıl algıladığını ve o mekânla nasıl bir etkileşim kurmayı amaçladığını da derinlemesine gözler önüne sermektedir ki mekân odaklı çalışan sanatçılar, eserin tasarım ve üretim sürecinde, mekânın kendine has niteliklerini dikkate alarak, eserin çevresiyle uyumlu ve anlamlı bir bütünlük oluşturmasını hedeflemektedirler. Bu bağlamda, mekâna özgü sanat, estetik bir deneyim sunmakla kalmamakta, aynı zamanda mekânın coğrafik, tarihsel, kültürel ve sosyal bileşenlerine dair bir sorgulama ve keşif sürecini de başlatabilmektedir. Dolayısıyla mekâna özgü sanat eserleri, çevresiyle uyumlu bir bütünlük oluşturarak, izleyiciyi mekâna ait olan farklı anlam katmanlarıyla yüzleştirmekte ve bu etkileşim, eserin anlamını dönüştüren ve zenginleştiren önemli bir bileşen haline gelmektedir. Böylece eserin anlamı, yalnızca sanatçı kurgusundan değil, aynı zamanda mekânın doğasından ve daha da önemlisi izleyiciyle, bedenle kurduğu diyalogdan da türetilmektedir. Bu ilişkiyi Rosalind Krauss'un görüşleri üzerinden aktaran Hal Foster'a (2013) göre, yer; bu tür çalışmalar için temel bir unsur olsa da yere özgülük bu eserlerin amacından ziyade mecrasını oluşturmaktadır. Heykelin mecrası, belirli bir alanda menzildeki beden olarak tanımlanabilir ve bu bağlamda beden de yer kadar önemli bir unsur hâline gelmektedir. Bu durum, heykeli, belirli bir mekânın topolojisini yeniden tanımlayan ve yer ile özne arasındaki bir aktarım sürecine dayanan bir sanat formu olarak yeniden düşünmeyi mümkün kılmaktadır, ifadeleriyle açıklamaktadır. Kuşkusuz bu tür sanat eserlerinde sanatçının dikkate aldığı en önemli unsur, eserin ortaya çıkacağı mekânın fiziksel özelliklerinin yanı sıra, bu özelliklerin nesneyle/sanatla kuracağı ilişkidir. Eserin tasarım süreci ve üretimi, mekânın kendine has niteliklerine göre şekillendirilerek, nesnenin/ sanat eyleminin çevresiyle anlamlı bir bağlantı kurma çabası içine girilmektedir. Mekân odaklı

eserler, genellikle mekânsal varoluşa göre uyarlanırken, aynı zamanda ilgili mekânla eser aracılığıyla kurulabilecek bağ da göz önünde bulundurulur ve bu karşılıklı etkileşim eserin anlamını zenginleştirir; üretim, görsel bir nesne olmaktan çıkarak mekânla ve izleyiciyle ilişki kuran bir deneyime dönüşebilmektedir. Bu nitelikleriyle mekâna özgü sanat eserleri, sanatın mekânla olan ilişkisini yeniden tanımlarken, mekâna dair var olan algıyı dönüştürür; böylece mekânın nesne için yalnızca bir arka plan olarak değil, sanatın anlamını şekillendiren aktif bir bileşen olarak da rol oynadığını ortaya koyar. Dolayısıyla, mekâna özgü sanat, üretim sürecini, mekânın doğasını ve izleyicinin deneyimini bir araya getirerek, sanatın sınırlarını genişleten ve onu daha kapsamlı bir bağlama yerleştiren bir disiplin olarak öne çıkmaktadır. Bu yaklaşım, mekâna odaklı sanatın yalnızca bireysel bir ifade aracı olmadığını, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve mekânsal dinamiklerle iç içe geçmiş bir olgu olduğunu da ayrıca vurgulamaktadır. İzleyicinin eserle kurduğu etkileşimin özneliliği de mekâna özgü sanatın bir diğer önemli yönünü oluşturmaktadır, çünkü her izleyici mekânın fiziksel dokusuna dair kişisel deneyimlerini ve algılarını esere taşıyabilmekte ve bu durum eserin anlamının sabit olmadığını, aksine izleyicinin katılımıyla sürekli olarak yeniden inşa edilebildiğini göstermektedir. Dolayısıyla üretim aşamasında eser, izleyici ve mekân, nesne/ eylem arasındaki bu dinamik süreç öngörülerek, izleyicinin mekânla olan/ olabilecek ilişkisini sorgulamak ya da onu dönüştürebilmek amacıyla da tasarlanmaktadır. Örneğin bir sanat eseri, mekânın geçmişine ait tarihsel bir olayı veya sosyolojik bir bağlamını ele alarak, izleyicinin bu konulara dair farkındalığını artırabilir veya mekânın mimari özelliklerini vurgulayarak, izleyicinin mekânı farklı bir perspektiften algılamasını sağlayabilir. Bu nedenle, mekâna özgü sanat yalnızca sanatçının değil, aynı zamanda izleyicinin de aktif bir katılımcı olduğu kolektif bir deneyim olarak kabul edilmektedir.

Lauren Sigda (2021) *Site Specific* teriminin, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında ortaya atılmış ve modernizme karşı katı bir hiperrealist karşıtlık içinde kendilerini çevrelerine bağlamaya çalışan eserleri bir araya getirdiğini dile getirmektedir. Öyle ki modernist anlamda heykel yaklaşımı, kaidesini içine alarak mekânla olan bağını koparmış ve kendi kendine yeterli, taşınabilir, mekânsız bir nesne hâline dönüşmüştür. Buna karşılık, mekâna özgü sanat ise, üretimini doğrudan çevresiyle bütünleştirerek bu anlayışa meydan okumakta; böylece sanat ve sanat olmayan arasındaki ayrım silikleşmekte ve bu ikiliğin var olup olmadığı sorgulanmaktadır. 1970'lerde modernizmden uzaklaşmayı amaçlayan, geleneksel kurumsal sanat otoritelerinin sınırlandırmalardan bağımsızlaşan ve minimalist hareketle eşzamanlı olarak gelişen bu yaklaşımlar, eserin üretimini ve deneyimlenmesini deneysel ve anti-ticarî bir forma yönlendirmektedir. Bu değişimin, 1960'lı yıllarda sanat dünyasında önemli bir kavramsal dönü-

şümün habercisi olan *Site Specific Art* [mekâna/ yere özgü, mekân/ ortam odaklı sanat] terimi, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkan sanatçı tepkileriyle popülerlik kazanarak kısa sürede geniş bir kullanım alanı buldu. Bu dönemde birçok sanatçı, giderek ticarileştiğini düşündükleri sanat piyasasına ve özellikle Minimalizm akımına karşı bir duruş sergileyerek, sanat eserlerinin özgünlüklerini ve bağlamsal değerlerini koruma arayışına girdi. Mekâna özgü ve benzer sanat anlayışları; eserlerin, kaideye bağlı, sergi salonları ve galeriler içerisine hapsedilmiş olma dogmalarına karşı, yalnızca yaratıldıkları mekânla anlam kazanmalarını ve bu mekânla ayrılmaz bir bütün hâline gelmelerini savunarak, sanatın zengin koleksiyoncuların veya alıcıların ellerinde sıradan dekoratif nesnelere indirgenmesini engellemeyi amaçladı. Bu bağlamda Daniel Buren, *Function of Architecture/ Mimarının İşlevi* (2005) başlıklı çalışmasında, mekâna özgü sanat eserlerinin sergilendikleri bağlamdan bağımsız düşünülemeyeceğini ve bu eserlerin sergi sona erdiğinde ortadan kalkmak zorunda olduğunu belirtmektedir. Bu durum, sanat eserlerinin kalıcılığını esas alan geleneksel müze anlayışıyla çelişmekte ve geçici varoluşları nedeniyle bu tür eserlerin korunmasına yönelik zorluklar yaratmaktadır. Ayrıca sanat eserinin sergilendiği mekânın bir parçası hâline gelmesi, eserin farklı bağlamlarda yeniden şekillenmesine ve çoklu ortamlar içerisinde varlık göstermesine neden olmaktadır. Ayrıca Catherine Howett'ında (1977) işaret ettiği üzere; sanat nesnesinin sunumuna ilişkin müze ve galerilerin geleneksel kurallarla oluşturduğu baskıcı yaklaşımlara karşı gelişen güçlü tepkinin bir parçası olarak, kurumsal mekânlardan ayrılan sanatçılar, doğal ya da insan eliyle şekillendirilmiş alanları yaratıcı amaçları doğrultusunda bir araç olarak değerlendirme olanaklarını keşfetmiştir. Bununla birlikte Jane Crawford (2012), 1970'li yıllarda sanatçıların, sanatın koleksiyon nesnesi olmasına dayalı geleneksel yaklaşımlara karşı çıkarak kuralları aşmak, hatta bu anlayışı reddedip sanatın deneysel yönüne daha fazla yönelmek istediklerini, etkileşim içinde oldukları sanatçılarla birlikte çalışmaların eleştiriye daha açık hale geldiğini ve bu etkileşimin eserlerin niteliğini güçlendirdiğini belirtmektedir. Bu süreç, sanatın çevreyle olan ilişkisini yeniden şekillendiren bir dönüm noktası oluştururken, bu sanat anlayışının evrimi, özellikle Robert Irwin ve diğer sanatçılar sayesinde mekâna özgü sanatın daha açık bir şekilde tanımlanmasına yol açtı. Enstalasyon ve arazi sanatı gibi formlar, mekânla kurulan etkileşimi derinleştirirken, mekâna özgü sanatın kamusal alanda yayılmasını sağlayan önemli adımlar atıldı. Bu yaklaşımın öncülerinden biri olarak kabul edilen Amerikalı sanatçı Robert Irwin, 1960'larda gerçekleştirdiği spektral enstalasyonlarla ışık ve mekân ilişkisini araştırarak, mekâna özgü sanatın temel prensiplerini şekillendiren önemli katkılarda bulundu. Ayrıca Irwin, *Site-Specific Art; Being and Circumstance: Notes Toward a Confidential Art* (1985) başlıklı çalışmasında terimi ilk kez kavramsallaştırarak tanımladı. Bu çerçevede, mekâna özgü

sanat biçimlerini belirli kategorilere ayıran ve *Site- Specific* kavramını heykel sanatı ile bağlantılı olarak ele alan Irwin'e ([1985], 2012) göre, her ne kadar mekân heykelin sınırlarını belirleyip onun oluşumuna katkıda bulunsa da sanat yapıtı yine de anlama ve değerlendirme sürecinde temel referans noktası olmaya devam etmekteydi. 1970'li yıllarda ise bu kavram, Hans Haacke, Daniel Buren, Patricia Johanson ve Athena Tacha gibi Arazi Sanatı ve Kavramsal Sanat alanında çalışan sanatçılar tarafından benimsenmiş ve kavram sanatın mekânsal ve toplumsal bağlamını sorgulayan güçlü bir pratiğe dönüşmüştür. Aynı dönemde hem Avrupa'da hem de Amerika Birleşik Devletleri'nde yerel yönetimlerin kamusal alanlarda gerçekleştirilen sanat projelerini finanse etmesiyle, sanatçılar, mimarlar, patronlar ve halk arasında çeşitli iş birliklerinin geliştirilmesiyle mekâna özgü projeler, belirli mekânları dönüştürmenin ve onlara yeni kimlikler kazandırmanın etkili yollarından biri olarak kabul edildi. On yılın sonunda, sanat eleştirmenleri Lucy Lippard'ın *Art Outdoors, in and out of the Public Domain: A Slide Lecture* (1977) ve Catherine Howett'in *New Directions in Environmental Art* (1977) araştırmalarında bu sanatsal yaklaşımı, sanatın toplumsal ve mekânsal bağlamını ön planda tutan, iyi niyetli ve dönüştürücü bir hareket olarak tanımlamaları, mekâna özgü sanatın sanat tarihindeki yerini sağlamlaştırarak bu akımı gelecek nesil sanatçılar için önemli bir referans noktası hâline getirdi. Howett, makalesinde, çevresel sanatın yeni bir yönelim olarak doğuşunu tartışırken, Lippard ise aynı yıl yazısında, sanatın kamusal alandaki rolünü ve çevreyle kurduğu ilişkinin doğasını ele aldı. Bu çözümlerler, mekâna özgü sanatın bir disiplin olarak tanımlanmasında belirleyici bir rol oynayarak sanat dünyasında daha geniş kitlelerce kabul görmesini sağlayan temel bir zemin oluşturdu. Bu süreç, sanatı, sadece estetik bir kavram olmaktan çıkarak, sanatın toplumsal ve çevresel bağlamlarla daha güçlü bir ilişki kurmaya başlamasını da tetikledi. Mekâna özgü sanatın geniş kitlelere tanıtılması ise, 1970'lerin ortalarında genç heykeltıraşlar Lloyd Hamrol ve Athena Tacha'nın, büyük kentsel alanlar için kamu komisyonları alarak eserler yaratmaya başlamalarıyla mümkün olmuştur. Bu dönemde, sanatçılar, kamusal alanlarda mekânla bütünleşen eserler ortaya koyarak, mekâna özgü sanatın doğuşuna katkıda bulunmuşlardır. (bkz. Peter Frank, "Site Sculpture", *Art News*, Ekim 1975).

Bu tür sanat eylemleri, bir sanatçının belirli bir mekâna bilinçli ve kasıtlı bir şekilde müdahale etmesiyle ortaya çıkan yaratım süreçlerini tanımlarken, eserin mekânla olan etkileşimi o kadar güçlüdür ki, adeta çevresiyle kaynaşarak mekânın kendisini keşfetme ve anlamlandırma sürecine dönüşmektedir. Mekâna özgü eserler, yalnızca i veya dış mekânlarda değil, aynı zamanda kentsel alanlarda, izole çöllerde, okyanus kıyılarında veya i bölgelerde de varlık gösterebilir ve her bir mekân, eserin anlamını derinleştiren bir bağlam sunabilmektedir. Eserin mekâna yerleştirilme

biçimi, izleyicinin algısını önemli ölçüde şekillendirir; çünkü mekân, sanat eserinin ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir. Bu bağlamda, mekân, eserin kendisini tamamlayan, izleyicinin deneyimiyle anlam bulan dinamik bir öge haline dönüşmektedir. Sanatçı, mekânla kurduğu bu etkileşim sayesinde, izleyiciye eser aracılığıyla farklı bir perspektif sunabilmekte, böylece sanat, mekânla birleşerek yalnızca görsel değil, aynı zamanda duygusal ve düşünsel bir deneyim haline gelmektedir. Öyle ki mekâna özgü eserler, yaratıldıkları çevreleriyle derin bir etkileşim içindedir; eserin yerleştirildiği mekân, onun bütünlüğünün ayrılmaz bir parçası haline gelmekte, eserler tasarlandıkları yerden kaldırıldıklarında anlamlarının bir kısmını ya da bazen tamamını kaybedebilmektedirler. Örneğin bu anlamda Richard Serra'nın 1981'de New York Foley Meydanı'ndaki Federal Plaza bina kompleksi için yaptığı *Tilted Arc* adlı eseri, oldukça tartışmalı bir örnek oluşturmuştur. Kavisli bir çelik bıçak biçiminde tasarlanan bu eser, çevredeki taş desenlerini yansıtarak, bir tarafa hafifçe yaslanıyordu. Eser, birçok yerel sakin tarafından 'grafiti avcısı' ve 'demir perde' olarak tanımlanmış, ayrıca işe gidip gelenler için bir engel oluşturduğundan şikâyet edilmiştir. Hatta halk, eserin kaldırılması için bir dizi dilekçe imzalamıştır. Ancak Serra, eserin yerinden taşınmasına şiddetle karşı çıkmış ve "Eseri taşımak, onu yok etmektir" diyerek, *Tilted Arc*'ı mekâna özgü sanatın ideal bir örneği olarak savunmuştur. Eser, 1989 yılında üç parçaya bölünerek kalıcı olarak kaldırılmış olsa da o dönemdeki güçlü sembolik anlamı ve sanatsal etkisi nedeniyle ününü korumuştur. Serra örneğinde görüldüğü üzere benzer eserlerde mekân sadece bir yer olarak değil, bir sığrama noktası, bir yaratıcı güç olarak kullanır ve izleyicilerin karşılaştıkları fiziksel ve sosyal ortamdan beslenen eserler haline gelirler. Bu tür eserler, sadece görsel deneyim değil, aynı zamanda mekânın sunduğu koşullar ve izleyiciyle kurduğu etkileşimle anlam kazanan sanat anlayışının somut örnekleridir. Mark Rosenthal (2003), mekâna özgü bir enstalasyonun, performansın veya sanat eyleminin analizinde, eserin yerelliğinin de dikkate alınması gerektiğini, çünkü enstalasyonun, biçimini, fiziksel özünü ve anlamını mekânsal bağlamından aldığını ve bu nedenle, onu yerinden koparmanın mümkün olmadığını; zira eserin, mekânla kurduğu ilişki dışında anlaşılamayacağını veya algılanamayacağını belirtmektedir. Ancak bu anlayış, yakın dönem sanat pratikleri incelendiğinde, James Meyer'den (1995) aktaran Erika Suderburg'ün de (2000) açıkladığı üzere; geçmişte mekâna bağlı sanat sabit ve yerinde kalmaya odaklanırken, günümüzde bu tür eserlerin yeniden üretilebilmesi, taşınabilir ve bir mekândan başka bir mekâna aktarılabilir hale gelmesi mümkün olmuş, yerel ve sabit anlamına gelen *site specific* terimi, artık uygun koşullar altında taşınabilirliği de ifade etmeye başlamıştır.

Mekâna özgü sanat bağlamında ele alındığında, dış mekâna özgü sanat eserleri, yalnızca belirli bir alanda kalıcı olarak yerleştirilen heykelsi unsurlar değil, aynı zamanda bu unsurların çevreyle kurduğu ilişkiyi güçlendiren peyzaj düzenlemelerini de içermektedir. Bu tür sanat uygulamaları, doğrudan çevresel sanat hareketiyle ilişkilidir ve yine sanat eserinin anlamı, yalnızca fiziksel varlığıyla değil, aynı zamanda bulunduğu mekânla kurduğu etkileşimle özdeşleşir/ derinleşmektedir. Bu bağlamda, ortam odaklı/ mekâna özgü terimi, sıklıkla enstalasyon sanatı ve arazi sanatı ile yakın bağlamlarda kullanılmakta olup, her iki sanat formu da mekânın sanatla birleşerek izleyiciyle etkileşime girmesini sağlayan özgün yaklaşımlar sunabilmektedir. Öyle ki genellikle enstalasyon sanatı, sanatçının belirli bir mekânı tümüyle dönüştürerek, izleyiciyi fiziksel olarak bu mekâna dâhil olmaya ve çevresiyle etkileşime geçmeye davet ettiği bir sanat biçimi olarak algılanmaktadır. Öte yandan, arazi sanatı, doğal çevreyi sanat eserine dönüştüren bir yaklaşımdır ve genellikle açık hava alanlarında, doğanın kendisini sanatın bir parçası olarak tasarlayarak ortaya çıkmaktadır. Bu tür eserler, mekânla olan bağlarını yalnızca estetik değil, aynı zamanda felsefi bir düzeyde de güçlendirmektedir. Eserlerin, yerin kendisiyle kurduğu bütünleşme sayesinde, sanat, mekânla birleşik bir deneyim haline gelmekte ve hem fiziksel hem de düşünsel bir düzlemde derinlik kazanmaktadır. Christian L. Frock (2014) mekâna özgü sanat eserlerinin, sanatı çevreleyen geniş sosyo-politik bağlama vurgu yapma ve sanat nesnelerinin ticari dolaşımına meydan okuma arzusuyla ortaya çıkan postmodernist yaklaşımlar olduğunu belirtmekte ve 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında gelişen bu yaklaşımın, özellikle Arazi Sanatı ile kesiştiğine dikkat çekmektedir. Öyle ki sanatın yalnızca bir duvarda ya da galeride değil, başka hangi mekânlarda var olabileceğinin olasılıklarının sorgulanması ve böylece sanatın belirli bir dış mekânda da kök salabileceği fikirlerinin ön plana çıkmasıyla, mekâna özgü sanat kapsamında Land Art, eser ile yer arasındaki etkileşimi derinleştirerek yeni yorumlara zemin hazırlamıştır. Mekân, Land Art üretimlerinde yalnızca bir doku olmaktan çıkarak, sanatın anlamını ve izleyicinin deneyimini şekillendiren aktif bir bileşen haline gelmektedir. Bununla birlikte dış mekâna özgü sanat eserleri, sadece heykel, land art veya enstalasyonlarla sınırlı kalmayıp, belirli bir mekân için tasarlanmış performans sanatlarını da kapsamaktadır. Mekâna özgü performanslar da, belirli bir fiziksel ve kültürel bağlamda varlık gösteren, mekânın özellikleriyle etkileşime giren ve bu etkileşimi sanatsal bir ifade biçimi olarak sunan bir sanat türü olarak öne çıkmaktadır. Mike Pearson'ın (2010) belirttiği üzere; mekâna odaklı performanslar da eski çalışma, oyun ve ibadet alanları gibi mekânların özelliklerine göre şekillenmekle birlikte, kurguları bu unsurlar tarafından belirlenerek; mekânın tarihini, işlevini, mimarisini ve mikro iklimini görünür kılmakta, kutlamakta, sorgulamakta veya eleştirmektedir. Bulunan ile üretilenin iç içe geçtiği bu performans-

lar, yalnızca kendi bağlamlarında anlam kazanmakta ve mekânlarından bağımsız düşünülememektedirler. Bu tür performanslar, mekânla bütünleşen düzenlemelerle şekillenir ve bu düzenlemeler, performansın icra edileceği alanın mimari, tarihsel, toplumsal ve çevresel unsurlarını derinlemesine inceleyen bir süreç sonucunda ortaya çıkar. Bu süreç, mekânın kültürel kimliği ve topografik yapısını araştırarak, o alana özgü gizli anlamların keşfedilmesini ve bu anlamların izleyiciye güçlü bir biçimde aktarılmasını hedeflemektedir.

Sanat tarihi söyleminde, mekâna özgü sanat eserlerinin kalıcılığına dair geniş bir tartışma ve yazın bulunmakla birlikte özellikle 1960'lar ve 1970'lerde Avrupa ve Amerika'da şekillenen öncü sanat hareketleri bağlamında, müzelerin bu tür eserlerin ömrünü uzatmaya yönelik çabaları, sanat tarihçileri tarafından sıklıkla ele alınarak eleştirilmiştir. Kwon (2002), çığır açan çalışmasında, bu dönemde sanatçıların, eserlerini ürettikler, sergilendikleri ve deneyimlendikleri mekânlarla organik bir bağ kurarak, ticari galeri sistemine karşı radikal bir tutum sergilediklerini belirtmektedir. Kwon'a göre, bu eserlerin mekânla kurduğu ilişki, sadece estetik bir tercih değil, aynı zamanda taşınabilir sanat nesnelerine dayalı ticari sanat pazarına yönelik bilinçli bir muhalefet biçimidir. Mekâna özgü sanatçılar, eserlerin bulundukları mekândan ayrıldıklarında yok edilmesi gerektiğini savunarak, bu pratiği sanatın ticarileşmesine karşı bir direniş olarak konumlandırmışlardır. Ancak zamanla müzeler, fotoğraf, çizim ve diğer arşiv materyalleri aracılığıyla, genellikle sanatçılarla iş birliği içinde, bu tür eserleri yeniden inşa etmeye ve koleksiyonlarına dâhil etmeye başlamışlardır. Kwon, bu uygulamanın yalnızca eserlerin özgün mekânsal bağlamlarını yok etmekle kalmadığını, aynı zamanda sanatın istem dışı bir şekilde metalaştırılmasını da beraberinde getirdiğini ileri sürmektedir. Bu durum, mekâna özgü sanatın temel ilkeleriyle çelişen bir dönüşümü işaret etmektedir. Ayrıca Kwon, mekâna özgü sanatta önemli bir diğer değişimi gözlemler. Başlangıçta, bu sanat pratiği mekânın fiziksel özelliklerine odaklanırken, zamanla sanatçılar eserlerini şekillendiren sosyal, ekonomik ve politik bağlamlara yönelmeye başlamıştır. Kwon'a göre, yeni nesil mekâna özgü sanat; yerleri değiştirilebilir mekânlar olarak görmek yerine, mekân özgüllüğünü kentsel yaşamı ve alanı düzenleyen daha geniş süreçlerin kültürel bir aracı olarak yeniden çerçevelemeye çalışmaktadır. Kwon, başlangıçta mekâna özgülük, fizik kurallarına bağlı ve somut bir gerçeklik olarak ele alındığını yerçekimiyle oynayan bu işlerin, maddi olarak geçici olsalar da varlıklarını koruma konusunda ısrarcı olduklarını ve mekâna özgü sanat ister bir galeride ister doğada olsun, mekânı fiziksel unsurların benzersiz birleşimiyle tanımlanan bir kimlik olarak gördüğünü ifade etmektedir. Bu yaklaşım, duvarların ve odaların boyutlarından, yapıların ölçeğine, ışık, havalandırma ve topografik özelliklere kadar

birçok unsuru içerebilmektedir. Kwon'un mekâna özgü sanatçıların kurumsal yapılarla olan ilişkisini analiz etmesi, Brian O'Doherty'nin, sergi alanının modernist ve ticarileşmiş sanat anlayışlarının öne sürdüğü gibi nötr bir konteyner olmadığına dair argümanı ile örtüşmektedir. O'Doherty gibi, Kwon da sanat eseri, izleyici ve mekân arasındaki karşılıklı ilişkiye dikkat çekmektedir. Kwon'a göre, mekâna özgü sanat, her bir izleyicinin bedensel varlığı aracılığıyla burada ve şimdi bir kezlik deneyimlenmesi gereken bir şeydir ve bu ilke, tarihsel avangardın sergileme stratejilerinde genellikle ön planda olsa da müzelerin bu eserleri çağdaş izleyicilerle buluştururken sıklıkla ihmal ettiği bir yaklaşımdır. Ancak mekâna özgü sanatın yeniden sergilenmesini, orijinal amacın bulanıklaşması ya da ihlali olarak görmek yerine, ilk eserin yeni mekânlara uyarlanmasını, eserin biyografisinin zenginleşmesi ve yeni izleyicilerle anlamlı ilişkiler kurma fırsatı olarak değerlendirilebilmektedir. Bununla birlikte mekâna özgü sanat ve diğer bağlama dayalı çağdaş sanat eserlerinin küratörleri ve korumacıları, uzun bir süredir bu eserleri yeni koşullara uyarlama ve yeniden yapılandırma görevini [genellikle sanatçının talimatlarını bir rehber olarak kullanarak] üstlenmektedirler. Sanat eserinin materyal durumu ve sergi alanının özellikleri, aynı eserin farklı tezahürlerinin ortaya çıkmasına yol açabilir, ister fiziksel bileşenler yeni yapılmış olsun isterse yalnızca düzenlenmiş bir şekilde yeniden kurulmuş olsun. Son zamanlarda, çağdaş sanatın kimliğini orijinal tezahürünü bir referans olarak almak yerine, müze pratiği ve akademik çevreler, kimliğin daha akışkan bir biçimini geliştirmiştir; bu da değişimin mümkün olduğunu kabul eder ve ardışık tekrarlar da farklılıkların meydana gelebileceğini kabul eder. Mekâna özgü sanatla ilgili olarak, Anne Ring Petersen gibi isimler, sergi bağlamının tüm değişkenlerinin, eserin materyal bileşenlerinin yanı sıra sosyal, kültürel ve politik koşulların, eserin (değişen) anlamı için önemli olduğunu savunmuştur.

2.Mekâna Özgü Sanat ve Ev: Çağdaş Sanatta Evin Psikolojik, Toplumsal ve Estetik Roller

Günümüz sanat pratiğinde ortam odaklı sanat ve mekâna odaklanan üretimler, giderek daha fazla disiplinler-arası bir çerçevede ele alınmakta ve mekânsal sanat, farklı alanlardan beslenen yöntemlerle şekillendirilmektedir; bu durum, mekânın yalnızca bir yüzey olmaktan öte, sanatın kavramsal ve biçimsel araştırmalarına yön veren aktif bir bileşen hâline gelmesine bir bağlam olarak ele alınmasına yol açmıştır. Özellikle 1960'lar ve 1970'lerde ortaya çıkan sanat anlayışlarının günümüzde yeniden değerlendirilmesi, mekânsal bağlamda farklı dizgesel analizlerin geliştirilmesine olanak sağlarken, bu süreç aynı zamanda yerleştirme sanatı, arazi sanatı, performans, kavramsal sanat ve kurumsal eleştiri gibi tarihsel olarak önemli sa-

nat pratiklerinin mirasını çağdaş bağlamda yeniden üretim sürecine dâhil etmektedir. Bu çerçevede sanatçılar, geçmişin dil ve stratejilerini yalnızca birer referans noktası olarak değil, aynı zamanda dönüşüme açık melez yapılar olarak ele almakta ve böylece sanatın teorik ve pratik alanlarında yeni söylemler üretmektedirler. Bu bağlamda mekânın bir anlatı unsuru ve deneyim alanı olarak ele alınması, çağdaş sanatın dinamiklerini şekillendiren temel unsurlardan biri hâline gelmiştir. Mekâna verilen bu rol, ortam odaklı sanat anlayışında sanatın geleneksel sergileme alanlarının sınırlarını aşarak fiziksel ve kavramsal olarak genişleyen bir yapı kazanmasını sağlamış ve sanatçılar, yalnızca müzeler ve galeriler gibi kurumsal mekânlarla sınırlı kalmayıp, terk edilmiş binalardan kentsel dokulara, kamusal alanlardan doğal coğrafyalara kadar uzanan geniş bir yelpazede mekânı bir sanat malzemesi olarak ele almıştır. Bu yaklaşım, sanatın yalnızca bir nesne ya da temsil sorunu olmadığını, aynı zamanda deneyim, bağlam ve müdahale aracılığıyla yeni anlamları inşa eden bir süreç olduğunu ortaya koyarken, ortam odaklı sanatın dönüşümünü tarihsel ve kuramsal bir perspektiften ele almayı, bu sanat pratiğinin dinamiklerini anlamak açısından kritik bir gereklilik hâline getirmiştir. Özellikle yakın dönem sanat pratiklerinde mekânın sanat içerisindeki işlevi ve anlamı radikal değişimler geçirerek modernist soyutlamadan post-modern yorumlara, kavramsal sanattan ilişkisel estetiğe kadar uzanan süreçlerde farklı biçimlerde ele alınmış; bu dönüşümün izlerini sürmek ise sanatın mekânla kurduğu ilişkiye dair daha derinlemesine bir analiz yapmayı mümkün kılmıştır. Bu bağlamda ortam odaklı sanat pratiğinde mekânın genişleyen rolü, ev kavramıyla da daha somut ve kavramsal bir boyuta taşınmakta, böylece sanatçının mekânla/yerle olan ilişkisi, yalnızca fiziksel bir deneyim sahası olmaktan çıkarılarak öznel anlam/ bağlam üretim süreçlerine dâhil edilmektedir.

Sanat pratiklerinde ev kavramı, yalnızca bir yaşama alanı olmanın ötesinde, fiziksel, psikolojik ve sosyo-politik anlamları, açılımlarıyla ele alınarak derinlemesine sorgulanan bir sanat nesnesine dönüşmüştür. Geleneksel sanat pratiklerinden farklı olarak, çağdaş sanatta evin yalnızca bir nesne ya da temsili bir imge değil, doğrudan mekânsal bir deneyim alanı olarak kurgulandığı sıklıkla görülmektedir. Bu yaklaşım, sanatçının mekânla kurduğu ilişkide köklü bir dönüşüm meydana getirerek evin, bireysel ve toplumsal hafızanın taşıyıcısı, aidiyetin göstergesi ve kimliğin şekillendiği bir alan olarak ele alınmasına olanak tanımaktadır. Sanatçılar, geçmişten günümüze disiplinler-arası sanat alanlarında tartışılmış ve tartışılmaya devam eden bir olgu olarak ev imgesini/ kavramını farklı disiplinler içinde ele alarak, yaşadıkları olumlu ya da olumsuz deneyimlerin bellekte nasıl yer ettiğini ve bu birikimlerin zamanla sanatsal üretilere nasıl yansıdığını ortaya koymaktadır. Aynı zamanda sanatsal bir imge olarak ele alındığında ev, toplumsal normların, politik meselelerin ve kültü-

rel kodların tartışıldığı kavramsal bir çerçeve hâline gelmiştir. Sanatçılar, farklı anlamları açığa çıkarmak için evin fiziksel yapısına müdahalelerde bulunarak; yapıyı yıkmak, yeniden inşa etmek, içeriğini boşaltmak, yüzeylerini dönüştürme ya da alternatif malzemelerle yeniden üretme gibi stratejiler geliştirmektedirler. Bu müdahaleler, izleyiciyi de pasif bir sanat gözlemcisi olmaktan çıkarıp, fiziksel ve kavramsal bir deneyimin aktif bir parçası hâline getirmektedir. Evin mekânsal sınırlarını zorlayan bu tür sanat pratiklerinde, yapı hem maddesel bir form hem de metaforik bir imge olarak ele alınmaktadır. Hafıza, aidiyet ve kimlik gibi temalarla ilişkilendirilen ev, bireysel ve kolektif deneyimlerin sorgulandığı bir platforma dönüşmekte; geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki bağları açığa çıkaran bir bellek mekânı işlevi görmektedir. Bu bağlamda evin bir sanat nesnesi olarak kullanımı, ortam odaklı sanatın izleyiciyle kurduğu etkileşimde merkezi bir rol üstlenmekte, ev, mekânla özgü anlatıların üretildiği ve mekânsal algının yeniden şekillendirildiği güçlü bir strateji hâline gelmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, evin bir sanat nesnesi olarak sıklıkla ele alınması, sanatın kişisel mekânla kurduğu ilişkinin köklü bir dönüşüm geçirdiğini gösteren önemli bir eğilim hâline gelmiştir. Ev, fiziksel yapısına yapılan müdahalelerle sanatçılar için bir anlam üretme ve mekânın potansiyelini keşfetme alanı hâline gelirken, bu yaklaşım sanatın mekânla olan ilişkisini daha da karmaşıklaştırmış ve yeni sanatsal ifade biçimlerini ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu süreçte sanatçılar, modernist mekân anlayışını sorgulayan eleştirel yaklaşımlar geliştirerek evin fiziksel, kavramsal ve sosyo-kültürel boyutlarını irdelemeye başlamış ve özellikle 1970'ler sonrası dönemde, evin yapısal bütünlüğünü bozarak ya da yeniden kurgulayarak mekânsal algıyı dönüştüren ve toplumsal anlamlara ışık tutan eserler ön plana çıkmıştır. Örneğin Gordon Matta-Clark'ın *Splitting* (1974) adlı çalışması, terk edilmiş bir banliyö evini tam ortadan ikiye keserek yalnızca fiziksel mekânı değil, aynı zamanda kavramsal düzlemde de bölerek izleyiciyi mekânın doğasını sorgulamaya davet etmektedir. Bu radikal müdahale, evin güvenli bir sığınak olduğu fikrini yıkarak kentsel yapıların geçiciliğine, sosyal ayrımlara ve mekânın ideolojik inşasına dikkat çekerken, iç-dış, özel-kamusal gibi kavramların sınırlarını da belirsizleştirmektedir. Benzer bir yaklaşımı benimseyen Rachel Whiteread'ın *House* (1993) adlı eseri, ortam odaklı sanat kapsamında ev imgesini derinlemesine sorgulayan çarpıcı bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Londra'da yıkılmak üzere olan bir Viktorya dönemi evinin iç boşluğunu beton dökerek kalıplama süreciyle oluşturulan bu çalışma, fiziksel mekânın ortadan kaldırılmasıyla birlikte yokluk üzerinden hafıza, aidiyet ve mekânsal bellek kavramlarını sorgular. Whiteread, iç mekânın boşluğunu katılaştırarak görünmez olanı görünür kılarak, evin geçmişine dair izleri somut bir forma dönüştürür ve izleyiciyi bu kaybın sessiz tanığı

olmaya davet eder. Beton blok hâline gelen yapı, hem fiziksel varlığını yitiren bir evin anıtı hem de mekânsal bellekle yüklü bir nesneye dönüşür. Sanatçının *Ghost* (1990) adlı eserinde de benzer bir yaklaşım görülmektedir; eserde bir oturma odasının içi alçıyla kaplanarak mekânın boşluğu kalıplanmış ve iç mimarisi heykelsi bir forma bürünmüştür. Bu çalışma, evin geçmişte barındırdığı yaşanmışlıkların izini sürerken, boşlukla doluluğun sınırlarını da silikleştirmektedir. Whiteread'ın eserleri, evin fiziksel yapısını radikal biçimde dönüştürmektense, mekânın izlerini takip ederek onun varlığı ve yokluğu arasında gidip gelen bir formda yeniden üretilmesine odaklanmaktadır. Bu bağlamda ev, yalnızca bir barınma alanı olmaktan çıkarak bireysel ve kolektif belleğin taşıyıcısı hâline gelir. Whiteread'ın eserleri, mekânı pasif bir geçiş alanı olmaktan çıkarıp aktif bir söylem alanına dönüştürerek izleyiciyi hem kişisel hem de toplumsal hafızayla yüzleşmeye davet eder. Evin iç boşluğunu kalıplayarak oluşturduğu bu yapılar, mekânın sadece fiziksel değil, aynı zamanda duygusal ve tarihsel katmanlarını da görünür kılarak, ev imgesini sanatın güçlü bir metaforu hâline getirir.

Günümüz ve günümüze yakın dönemlerde gözlemlenebildiği üzere; ortam odaklı sanat bağlamında ev, hafıza, kimlik, aidiyet, toplumsal cinsiyet, göç ve mekânsal dönüşüm gibi konuların işlendiği psikolojik bir sanat nesnesine dönüşmüştür. Sanatçılar, evin geleneksel anlamlarını sorgulayarak onu bir imge, bir metafor ve müdahale alanı olarak ele almakta, çağdaş sanatın mekânla kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlamaktadırlar. Evin sadece fiziksel bir yapıdan ibaret olmadığı, bireyin psikolojik ve duygusal durumlarını da yansıtan karmaşık bir alan olduğu vurgulanırken, konfor ve koruma hissinin altında gizlenen potansiyel tehditlere de dikkat çekilmektedir. Domestik alanın bir denetim ve baskı mekânı olabileceğini ortaya koyan bu sanat pratikleri, ev içindeki güç dinamikleri, aidiyet duygusu ve bireysel kimliğin şekillenışı gibi temaları metaforik biçimde ele alarak izleyicide hem fiziksel hem de psikolojik düzeyde rahatsız edici bir atmosfer yaratmaktadır. Bu durum, evin bir “yuva” olma işlevini sorgularken, mekânın sunduğu güvenlik duygusunu yeniden düşünmeye zorlamaktadır. Aynı zamanda, göç, yerinden edilme ve aidiyet temalarını çağrıştıran belirsizlik ve güvensizlik hissinin metaforik bir düzlemde sunmakta hem bireysel hem de toplumsal düzeyde ev kavramının kırılganlığını ve karmaşıklığını gözler önüne sermektedir. Ortam odaklı sanat pratiğinde önemli bir yer tutan bu tür çalışmalar, izleyiciyi yalnızca görsel bir deneyime değil, aynı zamanda kavramsal bir sorgulamaya davet eden güçlü bir yerleştirme niteliği taşıırken, geçişkenlik ve ev kavramının politik anlamları üzerine de derinlikli yorumlar sunmaktadır. Böylece ev, bireysel hafızanın yanı sıra kolektif hafızanın ve toplumsal yapının da bir parçası olarak ele alınmaktadır. Sonuç olarak, ortam odaklı sanatta ev, yalnızca mimari bir nesne ya da

barınak değil, kimlik, hafıza, g, aidiyet ve sosyal yapıların temsil edildiği bir imge hâline gelmekte, sanatçılar tarafından mekânın sanat için yalnızca bir fon değil, doğrudan anlam üreten aktif bir bileşen olduğu ortaya konmaktadır. Evin sanat nesnesine dönüşümü, sanatın mekânla kurduğu ilişkinin dönüşümünü anlamak açısından kritik bir öneme sahipken, ortam odaklı sanatın temel dinamiklerinden biri olan mekânsal müdahale, deneyim ve izleyiciyle kurulan ilişki de bu süreçte yeniden tanımlanmaktadır. Bu bağlamda ev, yalnızca bir barınak değil, bireysel ve kolektif hafızanın taşıyıcısı, toplumsal yapıları eleştiren bir araç ve sanatçının mekâna dair yeni anlamlar inşa ettiği bir platforma dönüşmektedir.

İtalyan sanatçı Mario Merz'in *Igloo di Pietra* (1982) eseri, sanatçının doğa ve insan arasındaki ilişkiyi barınak imgesi üzerinden sorguladığı önemli çalışmalarından biridir. (Görsel 1). Jos G. Cabrera'nın (2019) aktardığı üzere, Merz'in sanatsal pratiğinde ne çıkan temel motiflerden biri, 1960'ların ikinci yarısından itibaren kullandığı iglo yapısıdır. Sanatçının iglo formu, geçicilik ve korunma ihtiyacının evrensel bir sembolü haline gelmektedir. Merz, iglolarını kavisli elik borulardan yapılan bir iskelet üzerine inşa eder ve dış yüzeyini doğal malzemelerle, örneğin kil, bambu, balmumu, kumtaşı ve çubuk demetleriyle veya endüstriyel malzemelerle, yani kurşun, katran ve kırık camla kaplar. Taş gibi doğal ve ağır malzemelerin kullanılması, yapının hem dayanıklılığını hem de kırılğanlığını vurgulamaktadır. Juhani Pallasmaa'ya göre, Merz'in igloları hem insan kültürünün başlangıcına hem de olası sonuna, modern öncesi medeniyetlerin kalıntılarına ve distopik bir geleceğe aynı anda referans veren bir simgedir. Pallasmaa (2019), Mario Merz'in sanatını, mimari imgeler, mekân, barınma ve inşa temaları etrafında şekillendirdiğini ve en karakteristik eserlerinin, arkaik kulübe ve kubbeli iglo yapılarına getirdiği sayısız varyasyondan meydana geldiğini belirtmektedir. Bu yapılar, ilkel insan barınaklarından endüstri sonrası geçici yerleşimlere ve ütopik projelere kadar uzanan geniş bir referans yelpazesini çağrıştırmaktadır. Ancak, ilk insan meskenleri hâlâ gizemini koruyan bir bilmece niteliğindedir. Bu anlamda Igloo, insanın doğaya uyum sağlama çabasını yansıtırken, aynı zamanda bir ie dönüş ve izolasyon mekânı olarak da yorumlanabilir. Merz'in *Arte Povera* akımına bağlılığı, basit ve doğal malzemelerle güçlü anlamlar üretmesine olanak tanımaktadır. *Igloo di Pietra*, hem ilkel barınma biçimlerine gönderme yapmakta hem de modern toplumun ve modern toplumlarda barınma eyleminin geçici ve kırılğan yapısına eleştirel bir bakış sunmaktadır. Merz, geri dönüştürülmüş organik ve endüstriyel malzemelerden yararlanarak, arkaik ve anakronik göndermeler içeren yoğun, metaforik ve karmaşık bir ikonografik imgelemler yaratmaktadır. Bu imgelem, efsanevi bir zaman ve mekân algısını uyandırarak, medeniyetin dayattığı sınırların dışında bir dünya tasavvurunun yeniden şekillendirilmesi gerekliliğini vurgulamakta

ve aynı zamanda, insanın barınma, inşa etme gibi temel deneyimlerinin anlamını yeniden değerlendirmeye çağıran bir sorgulama niteliği taşımaktadır.



Görsel 1. Mario Merz, *Igloo di Pietra* (1982) Maltataşı ve metal 200 × ø 450 cm.

İngiliz sanatçı Simon Starling’in *Shedboatsshed* (2005) eseri, dönüşüm ve süreç odaklı sanatı merkeze alan ilgi çekici bir çalışmadır. Rein [Ren] Nehri yakınlarında ahşap bir kulübe fark eden sanatçı, “(...) kulübeyi söktü, ardından sökülmüş tahtalarla bir sandal inşa etti, kalan malzemeyi yükledi ve bir kayıkçının yardımıyla, akıntının aşağısına doğru Basel’e gitti ve burada Museum für Gegenwartskunst’ta bir sergi için artık yara bere içinde olan kulübeyi yeniden inşa etti”. (Saunders ve Rochette, 2010, s. 104-105). Bir sanat eseri olarak kulübe, Mark Rappolt’un (2013) belirttiği üzere, ontolojik tartışmalara zemin hazırlarken insan zanaatını ve yaratıcılığını yüceltmekte ve eser, nesnelerin sabit kimlikler ve işlevlerle var olmadığı fikrini öne sürmektedir. Bu dönüşüm, süreci, nesnelerin kimliklerini sorgularken, üretim ve işlevsellik kavramlarını da tartışmaya açmakla birlikte aynı zamanda *Shedboatsshed* mekân, zaman ve emek ilişkisini görünür kılarak sanat yapısının yalnızca ortaya çıkan son üründen ibaret olmadığını vurgulamaktadır. *Shedboatsshed*, doğrudan dönüşüm sürecini belgelediği için Ortam Odaklı Sanat kapsamında hem bir performans hem de heykel-vari bir form olarak okunabilmektedir. Öyle ki Starling’in bu çalışması, ortam odaklı sanatın statik değil, yaşayan ve değişen bir süreç olduğunu da ortaya koyan önemli bir örnektir. (Görsel 2)



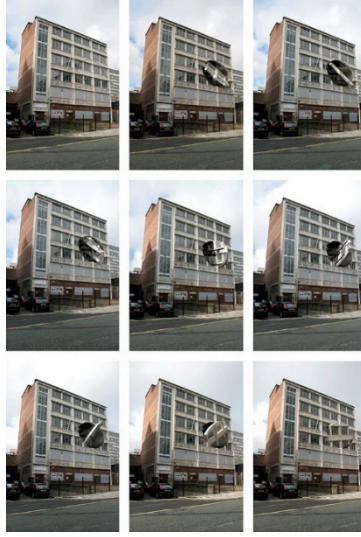
Görsel 2. Simon Starling, *Shedboatshed (Mobile Architecture No. 2 (production still), 2016. 2005. 390 × 600 × 340 cm.*

Alex Schweder ve Ward Shelley'nin *ReActor* (2016) adlı eseri, mimari, performans ve site-specific sanatın kesişiminde yer almaktadır. Kuşkusuz sanat, mimari ve ortam odaklı sanat, mekânın, yapının ve çevresel unsurların insan deneyimini şekillendiren önemli bileşenler olduğunu vurgularken, mimariyi sadece bir fiziksel alan değil, yaşamın dinamiklerini, ilişkilerini ve kültürel izlerini barındıran bir sanat formu olarak ortaya koymaktadır. (Görsel 3). Bu anlamda, sanatçıların beř gün boyunca yaşadığı bu döner yapı, çevresel koşullara ve sanatçıların hareketlerine tepki vererek sürekli hareket eden dinamik bir form oluşturmaktadır. Eserin konumlandığı açık alan, rüzgârın ve yerçekiminin etkisiyle yapının dengesini belirlemekte; böylece *ReActor* doğrudan mekânın fiziksel koşullarına yanıt verir hale gelmektedir. Yapı, bulunduğu yere özgü doğal unsurlar olmadan aynı işlevi görememekte; bu özellikte **evi** güçlü bir *site-specific art* örneği haline getirmektedir. Schweder ve Shelley, yapının içinde yaşayarak mimariyle kullanıcı arasındaki sınırları sorgular ve performansın kendisini eserin bir parçası haline getirir. “Performans ve mimarlığın örtüşmesi yoluyla, sürekli bir süreçte çevrelerini yaratan, işgal eden, etkilenen ve değiştiren (...)” (Schweder 2011: 133'den akt. Frichot, 2019, s. 77) yapılar inşa eden Alex Schweder'in, sanatçı Ward Shelley ile gerçekteşirdiği performatif deneyler hakkında araştırmacı Hélène Frichot (2019) *Architect Performed Buildings* başlığıyla ortaya çıkaran serinin, bir ev planında ‘oturma odası’ ifadesinin bile belirli eylemler ya da performanslar dizisini içerdikini ve farklı yorumlara açık olduğunu, dolayısıyla ikamet edilebilir bu heykelin, bir taraftan yaşam alanı/ ev, sanat ve çevre arasındaki etkileşimi görünür kıldığını diğer yandan mekâna özgü sanatın dinamik, geçici, deneysel ve etkileşimli doğasını da vurguladığını belirtmektedir.



Görsel 3. Alex Schweder & Ward Shelley, *ReActor*, 2016. 44' x 8' x 8'. Ahşap, Beton, Ev Eşyaları

Mimari yapıları ve endüstriyel malzemeleri sanatsal üretiminde kullanarak mekâna özgü heykeller tasarlayan İngiliz sanatçı Richard Wilson'un "*Turning the Place Over*" (2007) adlı eseri, mimariyi heykelsi bir müdahale alanına dönüştürerek mekâna özgü sanatın etkileyici örneklerinden biri haline gelmektedir. (Görsel 4). Sanatçı, Liverpool'da bir binanın cephesinden büyük, oval bir kesit alarak bu parçayı motorlu bir sistemle döner hale getirdi. Hareket eden bu mimari kesit, izleyicilere hem iç hem de dış mekânı dönüşümlü olarak göstererek yapının algılanma biçimini altüst etmektedir. Bu yaklaşım, özellikle Gordon Matta-Clark'ın *Building Cuts* serisinden *Conical Intersect* (1975) eseri ile paralellikler taşımaktadır. Peter Muir (2016) Sanat tarihsel bu bağlantıyı, Matta-Clark'ın *Conical Intersect* eseri, sanat ve sanat tarihinin gelişmekte olan estetik ve eleştirel dillerini şekillendiren determinizm ve karar verilemezlik arasındaki gerilimleri yansıtırken, Pierre Huyghe'nin *Light Conical Intersect* (1996) ve Richard Wilson'ın *Turning the Place Over* (2007) çalışmaları, bu eserin anıtsal niteliğini vurgulayarak hem tarihsel eskimişliğini sabitler hem de eleştirel potansiyelini açığa çıkarır şeklinde dile getirmektedir. Matta-Clark'ın yapıları keserek iç mekânı görünür kılma ve mimarinin sabitliğini sorgulama pratiği, Wilson'un eserinde de benzer bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Ancak *Turning the Place Over*, Matta-Clark'ın statik kesitlerinden farklı olarak harekete odaklanır; böylece yapı, sürekli değişen bir performans mekânına dönüşmektedir. Wilson'un eseri, mimariyi hem fiziksel hem de kavramsal olarak parçalayarak izleyicinin mekân algısını yeniden şekillendirmekte ve geçiciliğin estetiğini vurgulamaktadır.



Görsel 4. Richard Wilson, *Turning the Place Over*, 2007, Liverpool

Yine Richard Wilson'un *Slice of Reality* (2000) adlı eseri, mimariyi ve mekân algısını sorgulayan güçlü bir site-specific yerleştirmedir. (Görsel 5). Heykel, geminin barınma alanlarının bir kısmını dış etkenlere maruz bırakacak şekilde, ev görünümünde bir yapı olarak tasarlandı. Sanatçı, *Arco Trent* isimli bir gemiden dokuz metrelik devasa bir bölümü keserek bu parçayı Londra'daki Thames Nehri'ne yerleştirdi ve böylece alışılmışın dışında bir mimari müdahale yarattı. Geminin parçalanmış bölümlerinden geriye kalan yapının boşluğu hem tamamlanmamışlık hissi uyandırmakta hem de eksiklik kavramını vurgulamaktadır. Bu müdahalede bir kez daha, Matta-Clark'ın *Building Cuts* eserleriyle benzerlik taşmakta; her iki sanatçı da mimari yapıları keserek iç mekânı görünür kılar ve yapının bütünlüğünü bozma yoluyla izleyicinin mekân algısını sorgulamaktadır. Ancak bir kez daha Wilson'un eseri Matta-Clark'tan farklı olarak hareketli bir yapıyı, bir gemiyi sabitleyerek durağan bir heykel haline getirir ve böylece deniz ile kara arasındaki sınırlar muğlaklaşmaktadır. Mekâna özgü bir enstalasyon olan *Slice of Reality*, izleyicinin gerçeklik algısını tekrar değiştirmekte; dikey olarak konumlandırılan ev benzeri gemi parçaları, alışık olunan perspektifleri alt üst etmekte, izleyiciyi hem fiziksel hem de kavramsal anlamda belirsiz bir sınır alanında konumlandırmaktadır. Ayrıca eser, mimarinin işlevselliği ve bütünlüğü üzerine düşündürürken, aynı zamanda boşluk ve yokluk kavramlarını da mekâna özgü bir biçimde görünür kılmaktadır.



Görsel 5. Richard Wilson, *Slice of Reality*, 2000, 2134 x 1060 x 8840 cm.
Greenwich, Londra

Heather Benning'in *The Dollhouse* (2004) eseri, minyatür ev ve gerçeklik arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, izleyiciye farklı ölçeklerin ve zaman dilimlerinin kesişiminde masal-vari bir deneyim sunmaktadır. Sanatçı, terkedilmiş bir çiftlik evini dev bir oyuncak eve dönüştürerek, içine girilip keşfedilebilen bir maket yarattı. Bu devasa bebek evi, gerçek ve hayali arasında bir köprü kurarak, aynı zamanda ev ve yaşam alanlarının idealize edilmiş temsillerini de sorgulamaktadır. *The Dollhouse*, klasik bebek evlerinin küçük, düzenli dünyasından çıkıp, terkedilmiş bir yapıya yansıyan zamanın izlerini ve tahribatını ortaya koymaktadır. Danielle Constantin'e (2017) göre, sanatçının *Bebek Evi*, geleneksel anlamda bir bebek evi olmamakla birlikte, iki ana özelliği birleştirmekteydi: Öncelikle, evin cepheleri veya çatıları kaldırılarak açığa çıkarılan iç mekân, [Benning'in diğer çalışmalarında da görülen bir özellik]; ikincisi ise, ortamın minyatürleştirilmesinin ima edilmesiydi. Eseri başından beri geçici bir proje olarak tasarlayan Benning terk edilmiş çiftlik evini yeniden canlandırarak geçmişle bugünü buluşturdu, ancak sanatçı her şey gibi bu buluşmanın da bir sonu olacağını öngörmekteydi. Devasa boyutlarıyla, bu bebek evi zamanla zayıflayan temelleri nedeniyle yaşlanma belirtileri gösterecek ve zamanla güvenli olmayacaktı. Mart 2013'te Benning, eserini yakarak yok etmeye karar verdi ve bu karar, istikrarlı mekânların var olmadığına dair bir hatırlatma işlevi gördü. Cephesi ve çatısı olmayan evler genellikle felaketler (yıkım, yangın, savaş, saldırı veya deprem) sonucu ortaya çıkan harabeleşmeye yapılan bir imaydı. Benning, bu yapıyı izleyiciye yalnızca görsel değil, çocukluk çağının ve o dönemlerde ikamet edilen evlerin, oyunların çekiciliğine ve geri dönülmezliğine dair duygusal bir deneyim olarak da sunmaktadır, çünkü izleyici bu devasa oyuncak evin içinde kaybolurken, mekânın boşluğunda yalnızlık ve izolasyon duygusuyla kesin olarak karşı-

laşmaktadır. Eser hem geçmişin hem de bugünün izlerini taşıyan bir zaman kapsülü gibi işlev görür ve toplumsal bellek ile bireysel algılar arasında derin bir ilişki kurar. Bu bağlamda *The Dollhouse*, oyuncak, nostalji ve terk edilmişlik temasını psikolojik ve fiziksel bir etkileşimle birleştirerek etkileyici bir yorum sunmaktadır. (Görsel 6).



Görsel 6. Heather Benning, *The Dollhouse*, 2007- 2013, Kanada, Manitoba

Alman mimar Jan Körbes'in "*Silo City*" projesi, endüstriyel atıkları yaratıcı bir şekilde yeniden kullanarak minimalist ve işlevsel yaşam alanları oluşturmayı hedefleyen dikkat çekici bir çalışmadır. (Görsel 7). Körbes, REFUNC [kullanılmayan bileşenlerin, malzemelerin ve kaynakların işlevi, algısı ve anlamı ile ilgilenen bir mimarlık laboratuvarı ve yeniden işlevlendirmeye yönelik deneysel bir yöntem] ekibiyle birlikte, eski bir tahıl silosunu on üç metre karelik üç katlı bir mikro eve dönüştürdü. Berlin'deki Sanat ve Kentsel İstatistik Merkezi (ZK/U) önünde konumlandırılan bu evde ve Agnieszka Janowska'nın (2022) aktardığı gibi; Körbes, kızıyla birlikte 3 yıl boyunca yaşadı ve kamusal alanda özel bir ev bulmanın sonucu olarak minimalist alanda dikey, hareketli ve devingen bir yaşamı deneyimledi. Körbes'in deneyimi birçok başka takipçi buldu, örneğin belediye aittir bir iğlo, atık konteynerlerinden inşa edildi ve *Zentrum für Kunst und Urbanistik* [Sanat ve şehirçilik Merkezi] sanatçıları/ sakinleri için parazitik mimari biçiminde tasarlanmış bir sanat stüdyosunun bulunduğu eski tren platformunun çatısına asıldı. Yapının iç tasarımında, tırmanma duvarı gibi yenilikçi çözümlerle alanın verimli kullanımı sağlandı; mutfak, banyo ve yatak odası gibi temel yaşam alanları kompakt bir şekilde yerleştirildi. Proje, atık malzemelerin yeniden değerlendirilmesi ve sürdürülebilir mimari yaklaşımların uygulanması konusunda ilham verici bir örnek teşkil etmektedir. Ayrıca, mobilite ve alternatif yaşam biçimleri üzerine düşünmeye teşvik eden bu çalışma, modern kent yaşamında küçük alanlarda geri dönüştürülebilir, konforlu ve işlevsel yaşamın mümkün olduğunu göstermektedir. Körbes'in *Silo City* projesi, Frederick Kiesler'in *Endless House* [Sonsuz Ev], Gordon Matta-Clark'ın *Open House* [Açık Ev] ve Ta-

cita Dean'ın *Bubble House* [Kabarcık Ev] eserleriyle kesişen bir eksen, mimariyi hem fiziksel hem de kavramsal olarak sorgulayan yenilikçi bir yaklaşım sergilemektedir. Kiesler'in *Sonsuz Ev*'inde öne çıkan akışkanlık ve esnek yaşam alanları fikri, Körbes'in endüstriyel bir silo yapısını dönüştürerek kompakt ve işlevsel bir mikro eve çevirmesinde somutlaşmaktadır. Her iki proje de mekânın sabit formlarına karşı çıkarak, yaşanabilir alanın insan ihtiyaçlarına göre şekillendirilebileceğini savunmaktadır. Gordon Matta-Clark'ın *Open House*'unda olduğu gibi, Körbes de atıl ve terk edilmiş bir yapıyı yeniden işlevlendirmekte ve yine Matta-Clark'ın *Garbage Wall* [Çöp Duvar] eserinde olduğu gibi mimarının dönüşebilir doğasını vurgulamaktadır; böylece Körbes endüstriyel atıkları da yeniden ele alarak yaratıcı bir müdahaleyle yaşanabilir mekânlara dönüştürmektedir. Ayrıca Tacita Dean'ın *Bubble House*'unda görülen deneysel mimari ve sürdürülebilirlik kaygısı, *Silo City*'de de ön plandadır; Körbes, doğal çevreyle uyumlu, minimal ve çevre dostu bir yaşam alanı tasarlayarak alternatif konut modellerine dikkat çekmektedir. Bu dört proje de mimarının yalnızca barınma işleviyle sınırlı olmadığını, aynı zamanda sosyal, çevresel ve estetik bir tartışma alanı sunduğunu gözler önüne sermekte, *Silo City*, mekânın yeniden işlevlendirilmesi, sürdürülebilirlik ve alternatif yaşam biçimleri üzerine düşündüren disiplinler-arası bir kesişim noktasında yer almaktadır.



Görsel 7. Jan Körbes, *SILO City* (2014)

Sanat, mimarlık ve toplumsal dönüşüm arasındaki ilişkiyi sorgulayan uzun vadeli bir diğer proje Theaster Gates'in *Dorchester Projects* adlı çalışmasıdır. (Görsel 8). Gates, 2009 yılında Chicago'nun South Side bölgesinde terk edilmiş birkaç binayı restore ederek bunları sanat, kültür ve topluluk etkileşimi için birer merkeze dönüştürdü. Bu proje, yalnızca fiziksel mekânları dönüştürmekle kalmayarak yerel halkın katılımını da teşvik eden bir sosyal yeniden inşa süreci başlattı. Gates, terk edilmiş binaların maddi varlığını sanat pratiğinin bir parçası hâline getirerek, mekânın hafızasını ve kimliğini vurgulamaktadır. Gates, 2007'de Chicago Üniversitesi'nde

sanat programlama koordinatörü olarak çalışmaya başladığında, Greater Grand Crossing’de eski bir şekerci dükkânı satın alarak buraya taşındı. Büyük durgunluk sonrası, komşu bir evi daha alarak malzemelerini *Arşiv Evi*’ne, *Siyah Sinema Evi*’ne ve dinleme odası olarak düzenleyeceği başka bir yapıya taşındı. Bu süreçte, kütüphaneler, arşivler, atölyeler ve topluluk etkinlikleri için alanlar yaratıldı. Chelsea Haines and Jocelyn Edens (2015) Gates’in pratiğinin, çelişkileri bir araya getiren ve bazen birleştiren sentez ilkesine dayandığını; nesne, sergi, performans, gelişim ve ıracılık gibi keşişen düzlemlerden oluşan eserin ekosisteminin karmaşık ve değişken olduğunu ifade etmektedirler. Bu belirsizlik, yorumcuların/ izleyicilerin eserlerini anlamak için Gates’in biyografisine ve kendi ifadelerine başvurmasına yol açmaktadır. *Dorchester Projects*, kentsel dönüşümün yalnızca ekonomik bir süreç olmadığını, aynı zamanda kolektif hafızanın ve kültürel sürdürülebilirliğin bir parçası olduğunu göstermektedir. Gates, sanatın yalnızca galerilerde sergilenen nesnelerden ibaret olmadığını, aynı zamanda bir toplumu dönüştürebilecek aktif bir güç olabileceğini ortaya koymaktadır. Araştırma açısından bakıldığında, Gates’in *Dorchester Projects* projesi, evi bir sanat nesnesi olarak ele almaktan çok, evi yeniden işlevlendiren ve topluluk için anlam kazandıran bir sanat pratiği olarak öne çıkmaktadır. Yani burada ev, fiziksel bir sanat nesnesine dönüşme de sanatın aktif bir bileşeni hâline gelmektedir. Bu yönüyle, evin sosyal, politik ve kültürel anlamlarını genişleten bir proje olduğunu söylenebilir.



Görsel 8. Theaster Gates, *Dorchester Projects*, Chicago, *Dorchester Bulvarı*

Ele alınan örneklerden de anlaşılacağı üzere, mekâna özgü sanatın, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat üretiminde köklü değişimlere yol açan bir anlayışın adlandırması olarak ortaya çıktığı görölmektedir. Bu tür sanat pratikleri, eserin yalnızca fiziksel bir nesne olarak değil, aynı zamanda mekânla bütünleşen ve onunla etkileşime giren bir yapı olarak ele alınmasını öngörmektedir. Sanatçılar, çalışmalarını belirli bir bağlam içinde konumlandırarak, mekânın tarihsel, sosyokültürel ve fiziksel özelliklerini

üretim sürecine dâhil etmektedirler. Bu anlayışın kökenleri, minimalizm ve kavramsal sanat hareketleriyle ilişkilendirilebilir. Sanat nesnesinin bağımsız bir varlık olmaktan çıkarılıp bağlam içinde okunmasını amaçlayan bu akımların, mekâna özgü sanatın temelini oluşturduğu genel anlamda söylenebilir. Sanatçılar, çalışmaları aracılığıyla mekânın belleğini, izleyiciyle kurduğu ilişkiyi ve mekânsal algıyı sorgulamış, böylece, sanat üretimleri yalnızca bir sergi alanlarına yerleştirilen objeler olmaktan çıkarılarak, içinde bulundukları çevreyle bütünleşen deneyim alanlarına dönüşmüştür. Dolayısıyla bu tür çalışmalarda doğal ve yapıli çevrenin unsurları sıklıkla bir arada ele alınmaktadır. Örneğin, belirli bir coğrafi bölgede üretilen eserler, doğanın değışken yapısını, insan müdahalesini ve zaman içindeki dönüşümleri göz önünde bulundururken kentsel alanlara odaklanan eserler ise modern yaşamın dinamiklerini, hafızasını ve gündelik pratiğini sanat yoluyla görünür kılmayı hedefleyebilmektedir. Bu bağlamda, eserlerin üretildiği alanın fiziksel ve tarihsel özellikleri, sanatın anlam dünyasını biçimlendiren temel etmenler arasında yer almaktadır. Sanatçılar, üretim süreçlerinde farklı malzemeler ve yöntemler kullanarak, mekâna özgü sanatın değışken yapısını vurgulayabilmektedirler. Doğrudan mekânda üretilen ve orada sergilenen çalışmalar, izleyiciyi eserin bir parçası hâline getirirken, geleneksel sanat izleme biçimlerini de sorgulamaktadır. Bu sayede, sanat yalnızca bir nesne olarak değil, aynı zamanda bir süreç, deneyim ve bağlamsal bir müdahale olarak ele alınmaktadır. Çağdaş sanat pratikleri içinde mekâna özgü sanat, günümüzün toplumsal ve çevresel meselelerini ele alan eleştirel bir araç olarak da öne çıkmaktadır. Küresel ölçekte artan çevresel kaygılar, göç, kentleşme ve tarihi belleğin korunması gibi konular, bu tür sanat üretimlerinde sıkça işlenen temalar arasındadır. Sanatçılar, belirli mekânlarla kurdukları ilişki aracılığıyla, izleyiciyi mekânın geçmişı ve bugünü üzerine düşünmeye teşvik edebilmektedir. Mekâna özgü sanat, sanatın fiziksel, kavramsal ve sosyal boyutlarını bir araya getiren dinamik bir üretim alanı olarak günümüzde önemini korumaktadır. Geleneksel sergileme yöntemlerinin ötesine geçen bu anlayış, sanat eserlerini, mekânın kendisiyle bütünleşen ve onu yeniden yorumlayan bir deneyim hâline getirmektedir. Bu durum, sanatın yalnızca estetik bir nesne olmanın ötesinde, toplumsal ve mekânsal bir araştırma alanı olarak değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır.

Yine araştırma da örneklenen eserlerden hareketle; mekâna özgü sanat bağlamında özel bir anlam taşıyan evin, bir barınak olmanın ötesinde, kimlik, aidiyet ve hafızayı şekillendiren bir mekân olarak sanatçılar için önemli bir çalışma alanı sunduğu gözlemlenebilmektedir. Çünkü genel kanı olarak ev; öznel belleğin taşıyıcısı olarak, geçmişin izlerini barındırırken aynı zamanda sürekli bir dönüşüm içindedir. Terk edilmiş evler, yıkılan yapılar ya da yeniden inşa edilen yaşam alanları, sanatçılar tarafından

yaşamın geçiciliği, mekânın belleği ve zaman içindeki her durumun ve olgunun değişimi üzerine dūřündüren çalışmaların merkezine yerleştirilebilir. Ayrıca evin, i ve dış mekân arasındaki sınırları belirleyen, mahremiyet ve kamusal alan arasındaki ilişkiyi şekillendiren bir öęe olduğu, sanatçıların, evin bu yönlerini ele alarak, duvarlar, kapılar, pencereler ve mekânsal bölünmeler aracılığıyla sınırların yeniden inşası ya da yıkımı üzerine eserler ürettiği örnekler üzerinden okunabilmektedir. Dolayısıyla, bir sanat nesnesi ve kavram olarak ev, mekâna özgü sanatın dinamikleri içinde fiziksel, psikolojik ve toplumsal boyutlarıyla aędař sanat disiplinleri içinde sıklıkla ele alınmaktadır. Ev imgesi, bu sanat anlayışı içinde bireysel hafızanın, toplumsal kimliğin ve mekânın dönüşümünün incelendiği güçlü bir metafor olarak varlığını sürdürmektedir.

KAYNAKÇA

- Buren, D. (2005). *Thinking about exhibitions/function of architecture* (R. Greenberg, B. W. Ferguson, & S. Nairne, Eds.). London-New York: Routledge.
- Cabrera, J. G. (2019). *Mario Merz: Time is Mute* T. Ochoa de Zabalegui, (Ed.). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Constantin, D. (2017). Les maisons de poupées: Regard sur un dispositif, de Albert V de Bavière aux jeux video. In I. Roussel & E. Thoizet Gillet (Eds.), *La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique* (pp. 41–58). Leiden; Boston: Brill Rodopi.
- Crawford, J. (2012). *Gordon Matta-Clark*. B. Bilir (Çev.), *Gordon Matta-Clark* (pp. I-XIII). İstanbul: Lemis.
- Foster, H. (2013). *Sanat mimarlık kompleksi: Küreselleşme çağında sanat, mimarlık ve tasarımın birliği* (S. Özaloğlu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Frichot, H. (2019). *Creative ecologies: Theorizing the practice of architecture*. GB: Bloomsbury.
- Frock, C. L. (2014). “Introduction, site-specific installation: Some historic context”. In J. M. Spring (Ed.), *Unexpected art: Serendipitous installations, site-specific works, and surprising interventions* (pp. 8-11). CA: Chronicle Books LLC.
- Haines, C. ve Edens, J. (2015). “Theaster Gates: A Way of Reception” In C. Kuoni & C. Haines (Eds.), *Entry Points, The Vera List Center Field Guide on Art and Social Justice No. 1*. (pp. 272-276). NY: Duke University Press.
- Howett, C. (1977). New directions in environmental art. *Landscape Architecture Magazine*, 67(1), 38-46.
- Irwin, R. (1985). From being and circumstance: Notes toward a conditional art. In J. Wood, D. Hulks, & A. Potts (Eds.), *Modern sculpture reader* (2012). California: Getty Publications.
- Janowska, A. (2022). Self-made avant-garde. *International Conference – Defining the Architectural Space*, 83-96.
- Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. USA: MIT Press.
- Meyer, J. (1995). “The functional site; or the transformation of site specificity”. In E. Suderburg (Ed.), *Site intervention: Situating installation art* (pp. 23–37). Minneapolis, MN: University of Minnesota.
- Muir, P. (2016). *Gordon Matta-Clark’s Conical Intersect: Sculpture, space, and the cultural value of urban imagery*. USA: Routledge.
- Pallasmaa, J. (2019). The existential poetics of Mario Merz: Images of construction, dwelling, and being. In T. Ochoa de Zabalegui (Ed.), *Mario Merz: Time is mute* (pp. 18-29). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Pearson, M. (2010). *Site-specific performances*. NY: Palgrave Macmillan.

- Rappolt, M. (2013). “Simon Starling”. *Art Review*, March. pp. 70-75.
- Rosenthal, M. (2003). *Understanding installation art: From Duchamp to Holzer*. London: Prestel.
- Saunders, W., & Rochette, A. (2010, February). Simon Starling, making connections. *Art in America*, 98(2), 102-109.
- Sigda, L. D. (2021). Site-specific art and ephemerality. *The Macksey Journal*, 2, Article 67. (pp.1-15).

GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1. Mario Merz, *Iglou di Pietra*, <https://bit.ly/3Fu4JYi>, Erişim: 02.03.2025.
- Görsel 2. Simon Starling, *Shedboatshed*, <https://bit.ly/41S4Fc6>, Erişim: 02.03.2025.
- Görsel 3. Alex Schweder & Ward Shelley, *ReActor*, <https://bit.ly/3FrzPzA>, Erişim: 02.03.2025.
- Görsel 4. Richard Wilson, *Turning the Place Over*, <https://bit.ly/3Fw4xb2>, Erişim: 02.03.2025.
- Görsel 5. Richard Wilson, *Slice of Reality*, <https://bit.ly/3DTcc2t>, Erişim: 02.03.2025.
- Görsel 6. Heather Benning, *The Dollhouse*, <https://bit.ly/3FIkjiQ>, Erişim: 02.03.2025.
- Görsel 7. Jan Körbes, *SILO City*, <https://bit.ly/3DwTuhc>, Erişim: 02.03.2025.
- Görsel 8. Theaster Gates, *Dorchester Projects*, <https://bit.ly/3DKN65V>, Erişim: 02.03.2025.

