



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

GERÇEK ÖTESİ MEKANLARDA ZAMAN VE AİDİYET

Hediye Begüm TATAR

Yüksek Lisans Tezi

ANKARA, 2020



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

GERÇEK ÖTESİ MEKANLARDA ZAMAN VE AİDİYET

Hediye Begüm TATAR

Yüksek Lisans Tezi

ANKARA, 2020

GERÇEK ÖTESİ MEKANLARDA ZAMAN VE AİDİYET

Danışman: Prof. Cebrail ÖTGÜN

Yazar: Hediye Begüm TATAR

ÖZ

Bu araştırma kapsamında teknolojinin getirisi olan ulaşılabilirliğin ve hızın günümüz insanını parçalanmışlığa götürmesiyle beraber gerçek mekandan, gerçek ötesi mekana doğru evrilen sürecin öyküsel açıklaması bulunmaktadır. Özellikle mekan tanımı üzerinden, sanatın içinde mekanın tarih boyunca edindiği farklı anlamlar incelenerek anlatılmıştır. İnsanın hayatında duyu organlarıyla deneyip algılayarak, zihninde tekrardan oluşturduğu mekanın bilinçdışı nasıl evrildiği sorgulanmaktadır. Mekanın gerçek ötesi mekana geçişi, sanat kompozisyonlarına geçmişten günümüze nasıl yansıdığı, değiştiği ya da sorgulandığı ele alınarak gerçek ötesi kavramının düşünsel ve psikolojik olarak sanat tarihi ve sanat çalışmaları üzerinden incelenmesi yapılmıştır. Tez kapsamında yapılan çalışmaların anlaşılması için öncesinde, psikolojik araştırmaların sonucunda ortaya çıkan psikanalitik teorilerin Dada ve Gerçeküstücülük akımlarını nasıl etkilediğinden bahsedilmesi uygun görülmüştür. Böylelikle anlatılmak istenen konunun, daha iyi anlaşılması için gerekli olan çerçeve oluşmaktadır.

Tez kapsamında yapılan sanat çalışmalarında, günümüz insanın yaşamış olduğu parçalanmışlık hissi, kolaj tekniğinden yola çıkarak betimlenmiştir. Gerçek ötesine doğru dönüşüme uğrayan mekanlar, psikolojik bir alt metne dayandırılıp açıklanmaktadır. İnsanın benliğini oluştururken mekanın öneminin ve zihninde tekrar yaratırken mekanı nasıl etkilediğinin üzerinde durulmuştur.

Anahtar sözcükler: Mekan, gerçek, gerçek ötesi, olağan-olağandışılık, bilinçdışı, Dada, Gerçeküstücülük, sanat, kolaj, resim.

TIME AND BELONGING IN THE POST-TRUTH PLACES

Supervisor: Prof. Cebrail ÖTGÜN

Author: Hediye Begüm TATAR

ABSTRACT

Through technologic developmants, attainableness and speed lead to disruption and disintegration for the today's human being. Within the scope of this thesis, the feeling of this disruption and disintegration and the process of evolution from truth place to post-truth place are examined expecially emphasising on definiton of the place by reviewing historically the different meanings of the place in art. How the transformation of place into unconscious, which is experiennced and percieved by sense organs and is generated again in mind, is questioned. How place become post-truht places, how this is reflected, changed and questioned at art compositions from past to present and also the concept of post-truth place are analyzed through ideationally and psychologically. This analysing is tried to be presented by art history and art works. To understand the art works presented in this thesis, how psychoanalytic teories which are revealed by psychological researches affect Dada and Surrealism movements is discussed. This discussion is essential in order to understand the subject.

Art works in this thesis, the feeling of disruption and disintegration in the today's human being is described through collage and the evolution from real places to post-truth places is supported by psychological explanations in order to sthngthen the subject. The importance of place in forming the human's sense of self and how place is affected by re-creation of place in mind are underlined.

Keywords: Place, truth, post-truth, normality-abnormality, subconsciousness, Dada, Surrealism, art, collage, painting.

TEŞEKKÜR

İlk olarak tez danışmanım ve atölye hocam Prof. Dr. Cebrail Ötgün'e yüksek lisans eğitim hayatım boyunca ve tez aşamamda vermiş olduğu tüm destekleri için teşekkür ediyorum. Ayrıca benimle yüksek lisans eğitim sürem boyunca derslerine girdiğim ve bilgisini paylaşan tüm hocalarıma teşekkürlerimi sunuyorum.

Ek olarak ailem ve arkadaşlarıma bu süreçte desteklerinden, teşviklerinden ve güvenlerinden ötürü teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	v
GÖRSEL DİZİNİ	vi
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: MEKAN ve ANLAMSAL SÜREÇLERİ.....	4
1.1 Algılanan Mekan	4
1.2 Yaşanan Mekan	4
1.3 Tasarlanan Mekan.....	5
1.4 Sanatta Mekanın Anlamsal Süreci	7
BÖLÜM2: MEKANIN GERÇEK ÖTESİNE YOLCULUĞU	24
2.1 Gerçek.....	24
2.2 Gerçek Ötesi	26
2.3 Gerçek Ötesi Mekan.....	33
BÖLÜM3: OLAĞAN VE OLAĞANDIŞILIK.....	45
3.1 Bilinçdışı.....	47
3.2 Kopuş.....	57
3.3 Metamorfoz	64
SONUÇ	72
KAYNAKLAR.....	74
ETİK BEYANI	78
ORİJİNALLİK RAPORU	79
ORIGINALITY REPORT.....	80
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	81

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1: Miscell. Coll. TSMH. 2153 v. 8v. Deki Siyah Kalem'e atfedilen resim, (minyatür https://cutt.ly/sriphbZ , 18.12.2019)	8
Görsel 2: Miscell. Coll. TSMH. 2153 v.38, (minyatür https://cutt.ly/dripvj , 18.12.2019)	8
Görsel 3: Masaccio, Kutsal Üçlü/Holly Trinity, 1427,(Fresk, 317x667cm https://cutt.ly/LripJ5t , 18.12.2019)	9
Görsel 4: Jan van Eyck, Arnolfini Portresi/Portrait of Arnolfini, 1434, (yağlı boya, 82x60 cm https://cutt.ly/dre8x7R , 20.12.2019)	11
Görsel 5: Diego Velasquez, Nedimeler/Las Meninas, 1656, (yağlı boya, 318x276cm https://cutt.ly/Are8296 , 20.12.2019)	13
Görsel 6: Vermeer, Sanatçının Stüdyosu/The Art of Painting,1665, (tuval üzerine yağlı boya, 120x100 cm https://cutt.ly/1re85Ds , 20.12.2019)	14
Görsel 7: Edouard Manet, Folies- Bergere'de Bir Bar/A Bar at The Folies- Bergere,1882, (tuval üzerine yağlı boya, 96x130 cm, https://cutt.ly/grivkCf , 20.12.2019)	16
Görsel 8: Henri Matisse, Tatlı: Kırmızılı Armoni/The Dessert"Harmony in Red, 1908, (tuval üzerine yağlı boya, 180x220 (https://cutt.ly/Bre4hfq , 20.12.2019)	18
Görsel 9: Francis Bacon, "Triptych", 1976, (tuval üzerine yağlı boya, 198x147.5 cm, https://cutt.ly/9re4F7t , 20.12.2019)	19
Görsel 10: Richard Hamilton, Bugünün Evlerini Bu Kadar Değişik, Bu Kadar Çekici Yapan Tam Olarak Nedir?/ Just What is That Makes Today's Homes so Diffrent, so Appealing?, 1956, (kolaj, 26x24.8 cm, https://cutt.ly/Xre49UJ , 20.12.2019)....	19
Görsel 11: Tom Wesselmann, Great American Nude 44, 1963, (asamblaj, 206x208 cm, https://cutt.ly/ire7e2V , 20.12.2019)	21
Görsel 12: Tracey Emin, My Bed/Benim Yatağım, 1998, (enstalasyon https://cutt.ly/Ore4kbH , 20.12.2019)	22
Görsel 13: Raoul Hausmann, Mekanik Kafa (Zamanımın Ruhü)/The Spirit of The Age"Mechanical Head", 1919, (buluntu nesnelere asamblaj, 32.5x21x20 cm https://cutt.ly/sriE5Jg , 29.12.2019)	28
Görsel 14: Marcel Duchamp, Çeşme/Fountain, 1917, (Porselen pisuar, 33x42x52 cm, https://cutt.ly/vriYk6t , 29.12.2019)	30
Görsel 15: Botticelli, La Primavera/İlkbahar, 1482, (panel üzerine tempera, 202x314 cm https://cutt.ly/trvQ6YK , 05.01.2020)	35
Görsel 16: Henry Fuseli, The Nightmare/Kabus, 1781, (tuval üzerine yağlı boya, 101,6x 127 cm, https://cutt.ly/crppama , 08.01.2020)	38
Görsel 17: Francisco Goya, "Saturn Devouring His Son/Çocuklarını Yiyen Satürn, 1819-1823, (duvar sıvası üzerine yağlı boya, 146x83 cm, https://cutt.ly/Vrpd64E , 08.02.2020)	39

Görsel 18: Salvador Dali, Sex-appeal Hayaleti/The Spectre of Sex-appeal, 1934,(ahşap panel üzerine yağlı boya, 17.9x13.9 cm, https://cutt.ly/WrpmQc1 , 08.01.2020)	40
Görsel 19: Max Ernst, The Barbarians/Batiya Yürüyen Barbarlar, 1937, (karton üzerine yağlıboya, 24.1x33 cm, https://cutt.ly/UrpRlsm , 08.01.2020).....	42
Görsel 20: Rene Magritte, Personal Values/Kişisel Değerler, 1952, (tuval üzerine yağlı boya,80x100 cm, https://cutt.ly/yrpzUPT , 08.01.2020)	44
Görsel 21: Hediye Begüm Tatar, “Esinlenme 1”, fotoğraf (değişebilir ölçülerde), 2018	50
Görsel 22: Hediye Begüm Tatar, “Esinlenmeler 2”, fotoğraf (değişebilir ölçülerde), 2018	50
Görsel 23: Hediye Begüm Tatar, “Boşluk Hissi”, 2018, kolaj, 30x35 cm	51
Görsel 24: Hediye Begüm Tatar, “ <i>Odanın İçinde Uzayla Dans</i> ”, 2018, kolaj 20x30 cm	52
Görsel 25: Hediye Begüm Tatar, “ <i>Taştım Su Oldum</i> ”, 2018, kolaj, 35x40 cm	53
Görsel 26: Hediye Begüm Tatar, “Perdeler Ardında Bulutlar Var!”, 2018, kolaj, 20x20cm.....	54
Görsel 27: Hediye Begüm Tatar, “Tozların Arasında Otlar Biterken Yürüdüğüm Yer Dönüşür Dumana”, 2018, kolaj, 25x30 cm	54
Görsel 28: Hediye Begüm Tatar, “Dağlar Odalara Sıkıştı”, 2018, kolaj, 25x30 cm.....	55
Görsel 29: Hediye Begüm Tatar, “Odada Sıkışmış Çocuğum”, 2018, kolaj, 45x50cm.....	56
Görsel 30: Hediye Begüm Tatar, “Büyük Yeşil Kafanın İçindeki Bilinçdışı”, 2019, tuval üzerine akrilik, 35x50 cm	56
Görsel 31: Hediye Begüm Tatar, “Depersonalizasyon”, 2019, tuval üzerine akrilik, 80x90 cm.....	59
Görsel 32: Hediye Begüm Tatar, “Derealizasyon”, 2019, tuval üzerine akrilik, 80x90 cm.....	61
Görsel 33: Hediye Begüm Tatar, “Zihinde Dolaşan Solucan”, 2019, tuval üzerine akrilik, 35x50 cm.....	62
Görsel 34: Hediye Begüm Tatar, “Kırmızı Odadaki Bilinçdışı”, 2019, tuval üzerine akrilik, 35x50 cm.....	62
Görsel 35: Hediye Begüm Tatar, “Su Damlaları Cildime Batarken, Şeffaflaştım ve Gölge Duvara Hapsoldü.”, 2019, tuval üzerine akrilik, 50x60 cm	63
Görsel 36: Hediye Begüm Tatar, “Saçlarımı Okuyorum”, 2018, kolaj, 35x30 cm .	64
Görsel 37: Hediye Begüm Tatar, “Gen Havuzunda Yüzüyorum”, 2019, tuval üzerine akrilik, 50x60 cm.....	65
Görsel 38: Hediye Begüm Tatar, “Olağandışı Oda”, 2020, tuval üzerine akrilik, 80x90 cm.....	67
Görsel 39: Hediye Begüm Tatar, “Gerçek Ötesi Odada Homeostaz”, 2019, tuval üzerine akrilik, 50x50 cm.....	68
Görsel 40: Hediye Begüm Tatar, “Işığa Gel”, 2018, kolaj, 35x40 cm.....	70
Görsel 41: Hediye Begüm Tatar, “Dönüşümün Üç Gözü”, 2019, karton üzerine akrilik, 35x50 cm.....	70

Görsel 42: Hediye Begüm Tatar, "İllüzyonumu Gördüm", 2018, kolaj, 35x40 cm. 71

GİRİŞ

İnsanın hayatını sürdürebilmesi için bir yere (mekan) ihtiyacı vardır. Aslında bu yer; toprak bir alanı, ilk insana gidersek bir mağarayı, günümüz insanına gelirsek evin bir odasını temsil eder. Mekan, geçmişten günümüze mekana yüklenen duygular ve düşünceler ile kendi içinde birçok anlam kazanmıştır. Kazandığı bu anlamlar onu gerçek olandan ayırarak gerçek ötesi bir mekana doğru bir yolculuğa çıkarmıştır. İnsanın, gerçek ötesi mekana olan psikolojik yolculuğu bu araştırmanın üzerinde durduğu konuyu belirlemektedir. Çağın getirisi olan sanal dünyanın, günümüzde mekanın algılanmasında ve psikolojik olarak oluşumunda büyük bir etkisi olduğu tespit edilmiş ve bu konu üzerinden dönüşüme uğrayan insanın psikolojik hikayesine değinilmiştir.

Duyularımızla deneyimlediğimiz mekanı tekrar zihnimize oluştururken içine duygularımızı ve düşüncelerimizi de ekleriz. Böylelikle mekanın kendisi, gerçekte var olan ve deneyimlenen mekan ile zihnimize oluşturduğumuz mekan olarak ikiye ayrılır. Her ikisinin de kendi doğasında bir gerçekliği bulunmaktadır. Fakat benzerlikler barındırsa da, zihinde oluşan mekanın gerçekliği öznedir ve kişiye göre değişim gösterir. Başlangıçta somut olarak algılanan mekan, sonrasında insanın zihninde de varlığını tekrar oluşturur ve değişime uğrayarak devam eder. Gittikçe insanın yaşamını kuşatan sanal dünya ile maddesel gerçeğin iç içe geçmesi, bu durumun insanda psikolojik anlamda yaratmış olduğu parçalanma hissi tespit edilerek, bu değişim halindeki sürecin düşünsel ve görsel yapılanmasının önemi vurgulanmaktadır.

Sanal dünya ile sosyal iletişim hızının artması, insanın mekanı algılayış biçimini de etkilemiştir. Çünkü bir görsele ayrılan süre belki de bir saniyeyi geçmemektedir. Sanal dünyanın içinde vakit o kadar az sanılmaktadır ki, birkaç defa incelenmesi gereken şeylerin, insandan bir kerede anlaşılması beklenmektedir. Burada sanal, kendi içinde aslında soyut bir mekanı temsil ediyor diyebiliriz. Sanal ve gerçeğin günümüzde bir arada algılanıp tüketilmeye

alışılması insanın benliğini derinden etkilemektedir. Kişinin, bir mekanı psikolojik olarak algılaması, benliğini oluşturarak aidiyet geliştirebilmesi günümüzde zorlaşmıştır. Ait olma; dönüşüp, değişimden geçmektedir. Bu durum gerçek dünya (duyu organlarıyla deneyimlenen yer/me kan) ile bağı fazlasıyla zayıflamış bir insan yapısına işaret eder. Yaşadığı zaman ile geçmişini barıştırma yolunda kendinden kopmuş, bulunduğu yere yabancılaşmış, yapay varlığa, hatta yaratığa dönüşen bir fiğre neden olur. Yapay kelimesi burada doğalından vazgeçmek olarak kullanılmaktadır. Karmaşık geçmiş, geleceğin bilinmezliği ile tam da şu an parçalanır ve özne olan insan, bu karmaşanın içinde parçalanarak şekil değiştirmeye başlar. Kendisini bir dönüşüm içinde bulan insanın, psikolojik hikayesindeki sürecinin, öyküsel bir kurguyla açıklanışı bu tezin amacını oluşturur.

Teknolojinin getirisiyle herhangi bir bilgiye ulaşabilirliğin fazlalığı, insanı her şeyi bilme duygusuna itmiştir. Günümüzde insan, benliğini oluşturup, yapılandırırken sanal-gerçek ikilemiyle de mücadele etmektedir. Benliği yapaylaşmaya başlamış ve insanlıktan çıkan sanal bir yaratığa dnşmetehlikesiyle karşı karşıyadır. Böyle bir tehlike ile karşı karşıya kalan fiğrn, gerçek ötesi mekan betimlemeleri içinde sanatsal ve psikolojik açıdan değerlendirilmesi hedef alınmıştır. Burada gerçek ötesi mekan, zihnimizde oluşan mekana ve sanal mekana işaret etmektedir.

Yapaylaşmaya yüz tutmuş benlik, anlaşılması zaman alan, geçmişten bugüne birikmiş tarihin yaratmış olduğu aidiyet duygusunu etkiler. En sonunda kişiyi ait olmakta zorluk çektiği meknlara ve durumlara sürüklemesi, bu tezde açıklanmaya çalışılan sanat çalışmalarının konusunu oluşturmaktadır. Gerçeklikten oldukça uzak bu sürreal meknların içinde kaybolan insanın, insanlıktan çıkmış, parçalanmış, sanal karakterlere dönüşmüş hali yansıtılarak, bu zamansız, aidiyetsiz mekânlar biçimsel değerlerle ifade edilmiştir.

Konunun temeli olan parçalanmışlık hissi ve benliğini yitiren figürlerkolaj tekniği ile betimlenmektedir. Kolajın keskin üslubu konunun betimlenişine uygun görülmüştür. Kolâj tekniği bu parçalanmışlığa poetik bir hikâye katarak, konuyu desteklemektedir. Gerçek ötesi mekânlar ve durumlar tasarlanarak, kolajın parçalama etkisiyle farklı zeminleri bir araya getirerek kompozisyona yabancılaşmış biçimler ile izleyiciye zaman ve mekân ikilemi sorgulatılmak istenmiştir.

Aynı zamanda bu araştırmada mekân, gerçek, gerçek ötesi, olağan ve olağandışı, bilinçdışı, kopuş ve metamorfoz çatısı altında benlik ve aidiyet gibi kavramların sanat eserleriyle desteklenip,açıklamalarından bahsedilerek, bu konuyla alakalı yapılan sanat çalışmalarını ile değerlendirmesi bulunmaktadır.

BÖLÜM 1: MEKAN ve ANLAMSAL SÜREÇLERİ

Mekan, Arapça kökenli bir kelimedir ve kelimenin tarif ettiği alan büyük bir alana işaret eder. Arapça 'da mekan (*mekan-nı*) kainata denk gelecek bir alanı kapsamaktadır. Türkçe 'de ise biz bu anlamları kendi içinde bölerek ilerlemiştir. Fakat anlam aslında kendi içinde aynı kalmıştır. Mekan kelimesi, Türk Dil Kurumuna göre; "1. isim Yer, bulunulan yer. 2. isim Ev, yurt. 3. isim eskimiş, gök bilimi Uzay" (2003,s.866) olarak kendi içinde farklı kullanıldığı anlamlaragöre tanımlanmıştır. Dolayısıyla mekanı tanımlarken birçok açıdan ele almamız gerekecektir. Henry Lefebvre mekanı incelerken, mekanın insan hayatında barındırdığı anlamları psikolojik ve sosyolojik konumlarına göre başlıklara ayırmıştır. İnsanın önce mekanı duyu organlarıyla algıladığından, sonra içinde barınmaya başlayarak zaman ilerledikçe barındığı bu mekana deneyimleri sonucunda anlamalar yükleyeceğinden ve en sonunda onu tekrar tekrar var ederek farklı anlamlarda tasarlanan bir mekana dönüştüğünden bahsetmiştir. Başlıklar altında incelemek gerekirse bunlar; algılanan mekan, yaşanan mekan ve tasarlanan mekandır.

1.1 Algılanan Mekan

Öncelikle mekan duyu organlarımızla algıladığımız yerdir. "Mekan hem görülürhem işitilir; görülmeden önce işitilir." (Lefebvre, 2016, s.214). İnsan, mekanın içinde kendini psikolojik anlamda var etmeden önce, mekanın haddini deneyimler. Mekanın mekan olma halini, kendisi içinde var olarak algılar. Daha sonrasında bu mekan, zaman ilerledikçe insan için kapladığı anlamlarla beraber yaşanan bir yere dönüşür. Kendi içinde psikolojik anlamlar taşımaya ve insan için bir değeri oluşup, gelişmeye başlar. İnsan var olmak için mekana ihtiyaç duyarken, aslında mekanda kendi doğasını anlamlandırmak için insana ihtiyaç duyar.

1.2 Yaşanan Mekan

Yaşanan mekan bazen bir evin odasını ya da evin kendisini anlatmak için kullanılırken, bazen de uzayı anlatmak için kullanılabilir. Daha öznel bir

mekandan başlamak gerekirse, ilk deneyimlenen mekan insanın evidir ve barındığı yere koyduğu nesnelere bize insanın kendisini, sosyokültürel durumunu ve psikolojisini anlatır. “Çünkü, ev bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir kozmozdur. Kelimenin tam anlamıyla bir kozmozdur.”(Bachelard,2014, s. 34).Ev, ilk insanın mağarasıdır. Bu mağara evrilerek günümüzde bir evin odası haline gelir. Odanın içine yerleştirilen her şey yaşanılan dönemden, insanın bulunduğu toplumdansa insanın benliğinden izler taşır.Daha sonrasında benliğini oluşturduğu bu oda büyüyerek içine birçok farklı mekanı da katar. Artık bir evin odası olarak yaşanılan mekan, toplumsal mekanla buluşarak insanın benliğini çağın getirileriyle etkilemeye devam edecektir.

Bir apartmanın “oda”sından, bir sokağın “köşe”sinden, “meydan”dan, pazardan, ticaret ya da kültür “merkezi”nden, kamusal bir “yer”den, vb. söz edildiğinde neyin kastedildiğini herkes bilir. Gündelik konuşmanın bu kelimeleri, mekanları tecrit etmeksizin birbirinden ayırt eder ve toplumsal bir mekan tarif ederler.” (Lefebvre, 2016, s. 46).

Dolayısıyla yaşanılan mekan sosyolojik konum ve durumlarına göre tasarlanır. Mekan algılandıktan sonra, insan için barındırdığı konumlara göre isimler almaya başlar. Artık tasarlanan bir mekana dönüşmeye başlamıştır.Gündelik hayatın getirileri arasında sıkışan birey işte tam da kozmoz dediğimiz evin içinde de aynı sıkışmışlık duygusuyla gelişime ve dönüşüme devam eder ve bu dönüşüm özelden genele doğru evrilir.Barındığı her yer ihtiyaçlarına göre farklılanımlarda oluşan mekanlar haline dönüşecektir. Kendi bireysel mekanından, toplumsal mekana hepsi birbiriyle iç içedir. Toplum kendini insandan var ederken, insana özgü biricik mekan ise toplumsal mekanları var eder. Tek olandan tüme kadar hepsi tasarlanan bir mekandır.

1.3 Tasarlanan Mekan

İnsan, bir mekanı tasarlarlarken önce düşünsel olarak tasarlar. Zihninde oluşturduğu imgelerden yola çıkarak kendine özgü biricik mekanını tasarlamış olur. Zihinde tasarlanmış olan bu mekan, fiziksel mekan ile buluşarak tasarlanan mekanı oluşturur ve bu tasarlanan mekan insanın psikolojisinden izler taşır. Her mekan aslında hem zihinde hem gerçekte tasarlanan mekandır.

Temsil mekanları, yani mekana eşlik eden imgeler ve semboller aracılığıyla yaşanan mekan, yani "oturanların", "kullanılanların" mekanları, aynı zamanda kimi sanatçıların ve belki de o mekanı tarif edenlerin ve sadece tarif ettiğine inananların-yazarlar, filozoflar- mekanları. Bu, imgelemin değiştirmek ve sahiplenmek istediği egemen olunan, dolayısıyla maruz kalan mekandır. Fiziksel mekanı, nesnelere sembolik olarak kullanarak kapsar(Lefebvre, 2016, s. 68).

Böylelikle deneyimlenen ve algılanan nesnelere zihinde temsillerini oluştururken, bir düşünce olarak mekanı istemsizce var etmiş olurlar. Algılanan mekan, zihinde canlanırken tekrardan imgelemlenip yeniden bir tasarım oluşturur. Bu imgeleme, mekanın ilk deneyimlenmesinden sonra bir döngü olarak, bitmeyecek bir şekilde, kendi içinde gelişerek devam eder. Benliğimizi oluştururken yaşadığımız mekanları, zihnimize tekrar ve tekrar imgeleyip, kendi varoluşumuzla beraber, yaşadığımız mekanları da anlamlandırırız. Dolayısıyla mekanlar varoluşsaldir ve gereklidir. İnsan var olabileceği bir mekana ihtiyaç duyar. Bir yer belirler ve orayı düzenlemeye, geliştirmeye başlar ve bu tasarım, değişim hiçbir zaman son bulmadan ilerler. Aynı şekilde bu değişim halindeki mekanın değeri ve kapladığı anlamlarda değişip ilerleyecektir. Tarihsel sürece baktığımızda mekan önce madde olarak algılanıp zihinde oluşan mekan soyut mekanı temsil ederken, günümüzde ise teknolojinin getirişle bu tasarım sanal bir boyutta da gelişerek hiç durmadan devam etmiştir. Böylelikle soyut mekan zihinde tasarlanan mekan ve sanal ortamda gösterilen mekan olarak ikiye bölünmüştür. Burada bahsedilen gelişim hem somut, hem de soyuttur. Dolayısıyla günümüz insanı, benliğini oluştururken üç mekanla birden yüzleşmektedir. Maddesel olarak duyu organlarıyla algıladığı mekan (evin odası), aynı mekanın zihindeki olduğu hali olarak soyut mekan ve bu oluşumlar sırasında sanal ortamda deneyimlediği birçok farklı soyut mekandır (evin bir odasından bütün dünyaya açılan sanal mekan).

Mekanın içine konulan nesnelere, bunlara yüklenen anlamlar kişinin benliğinden parçalar taşımaktadır. Böylelikle tıpkı bir sanat eseri gibi her mekan kendine özgü biriciklik oluşturur. Dolayısıyla mekan insanın benliğinden ipuçları taşır. İnsan mekanda benliğini var ederken, mekan da insanın benliğini var eder. Çünkü, insanın ilk tanıştığı yer evidir, benliğini ilk oluşturduğu ve ait olama

hissini tattığı yer kendi odasıdır. Benliği burada oluşacak ve şekil alacaktır, beraberinde barındığı topluma da şekil verecektir.

Özetle; mekanın oluşumu insana bağlıdır. Çünkü mekana, mekan ismini koyan insandır. Mekan, algılanan, yaşanan ve yaşanırken tasarlanan bir döngüdür. Mekan, ucu açık bir kavramdır. İnsanın gözüyle gördüğü, yürüyerek deneyimlediği her yer mekana bir örnekken, insanın zihninde düşündüğü bir oda, arazi vb. de mekana bir örnektir. Mekanın anlaşılmasına yönelik yapılan araştırmalar, sembolik ve yapısalcı, psikolojik ve fenomenolojik çalışmalar olarak sınırlanabilir. Mekan insana bağlı ve insan da mekana bağlıdır. Mekanı, maddesel bir şekilde tanımlayabileceğimiz gibi, soyut bir şekilde de tanımlayabiliriz. Kişinin duyu organlarıyla deneyimlediği yere mekan diyebilirken, kişinin zihninde tasarladığı ve deneyimlemediği bir yere de mekan diyebiliriz. Böylelikle mekan kavramı büyük bir alan kaplar. Bir düşüncenin, tasarlanan bir mekanın yeniden plastik öğelerle üretimi, madde bulmuş hali sanatta betimlenen mekana işaret eder.

1.4 Sanatta Mekanın Anlamsal Süreci

Tarihsel sürece baktığımızda mekanın sanatta betimlenme şekilleri, kendi içinde birçok anlam ifade eder. Resmedilen mekanlar kültürel ve sosyolojik farklılıklara göre kendi içinde; teknik, perspektif ve hikaye olarak çeşitlilik gösterir. Burada genel bir harita oluşturabilmek için resmedilen mekanları Doğu ve Batı olarak ikiye bölebiliriz. Çünkü resmedilen mekanlar, buldukları kültüre göre, seçilen konunun niteliğine ve özelliğine göre değişim gösterir. Sosyokültürel biçimlendirme anlayışına göre bir betimleme dili oluşmuştur. Örneğin; Doğu'nun kültürü, yaşayış biçimi ve felsefesi, Doğu sanatının betimleme biçimini de etkiler. Dini inanış ve felsefe, insanın ve nesnenin resimde betimleniş biçimini etkilemiştir. Anlatılmak istenen hikayenin önemi, betimlenen biçimlerin kompozisyondaki plastik değerlerinin önemini geride bırakmıştır. Minyatürlerde genellikle renkler resimde toplumsal statüyü belirler. Renklerin kullanımı bile önemlidir, hiyerarşik düzeni resimde belirtecek şekilde kullanılır. Burada aslında tasvir edilen mekandan (hacimsel olarak betimlenen mekan) daha çok, o mekanda anlatılmak istenen hikayenin önemine vurgu yapılmak istenmiştir. Dolayısıyla anlatılmak istenen hikayenin önemi resmin tekniğini ve

kompozisyonunu etkilemiştir. Örneğin, Mehmed Siyah Kalem'in minyatürlerinde, mekan oldukça geri planda bırakılmıştır ve perspektiften söz etmek mümkün değildir.

...Siyah Kalem'in çalışması 15. yüzyıl Timur sanatını yansıtmaktadır. Timurlu döneminde, Moğol istilasıyla Doğu Asya etkisinin ağır sanatı, idealleştirmeye yönelik bir havada kendi saraya özgü tarzını geliştirmiştir...krallar kahramandır, hanımlar mahmur ve narindir. At üzerinde mızrak dövüşü sahnelerine bile yansıyan geleneksel bir gerçek dışı hava resim sanatına hakimdir. Saraya benzer bir çevrede yer alan küçük boydaki figürler kalabalığıyla kompozisyonlar karmaşıktır...Çoğu kez, açgözlü ifadelerle birbirine saldıran sert ve vahşi insan ve hayvan figürleri adına arka plan ihmal edilmiştir(Esin, 2019, s. 10)



Görsel 1:Mehmed Siyah Kalem.Miscell. Coll. TSMH. 2153 v. 8v. Deki Siyah Kalem'e atfedilen resim, (minyatür <https://cutt.ly/sriphbZ>, 18.12.2019)



Görsel 2:Mehmed Siyah Kalem.Miscell. Coll. TSMH. 2153 v.38, (minyatür <https://cutt.ly/dripvji>, 18.12.2019)

Dolayısıyla, anlatılmak istenen hikayenin önemi kompozisyonun önüne geçmiştir. Doğu'da hiyerarşik düzenin hikayesi hacimsellikten ve derinlikten yoksun bir şekilde betimlenmiştir. Bu durumun nedeni kültürel inanışın resme olan etkisidir.Doğu'da mekanlar tamamen hiyerarşik düzene bağlı ve yüzeye

çekilirken, Batı'da ise mekan betimlemelerinde perspektif ve hacimsellik mevcuttur.

Gördüğümüz üzere Doğu ve Batı'nın mekan anlayışları birbirinden farklıdır. Batı'da 15. yüzyıl Rönesans döneminde perspektifin bulunuşu mekanın düşünsel boyuttan tekrar ete kemiğe bürünmesini sağlamıştır. İki boyut Batı'da hacimsellik ve derinlik kazanmıştır.

1427 yılında, Masaccio'nun resmini görenler şaşkınlıklarını gizleyememişlerdi. Floransa'da Sainte Maria Nuwelle'de bulunan ve İsa'yı çarmıha gerilmiş olarak gösteren bu fresk eser, ilk perspektif çalışmalarından birisidir. Düz duvara yapılan fresk, izleyenlere sanki bir niş içine çizilmiş ve derinlemesine olan bir satıh gibi gözükmetedir. O güne kadar resim sanatında perspektifin ne olduğunu bilmeyen sanatseverler, bu tür resimleri yapan sanatçıları adeta "sihirbaz" olarak görmekteydiler(Sönmez, 2007, <https://cutt.ly/nruorK3>, Erişim:04.01.2020).



Görsel 3: Masaccio, Kutsal Üçlü/Holly Trinity, 1427,(Fresk, 317x667cm <https://cutt.ly/LripJ5t>, 18.12.2019)

Batı'da mekan tasvirinde hacimsellik, derinlik ve perspektif hikayenin anlatılış biçimine dahil edilmiştir. Dolayısıyla, perspektifin resim sanatında keşfi, resmin kendi doğasında bilimle buluşmasına,fiziksel-matematiksel mekanın görsel

olarak tasvirine olanak sağlamıştır. Böylelikle resimde mekan tasvirleri, yeni bir boyut kazanarak, dikkati Batı sanatını incelemeye iter.

Orta Çağ'da Avrupa'nın gelişen sosyokültürel ekonomisini ve toplumsal inancı betimleyen görseller oluşturulur. Bu dönemde elbette ki kilisenin sanata baskısını yadsıyamayız. Bu dönemde yapılan resimlerde tasvir edilen mekanların çoğu dini öğeler barındırır, genellikle katedrallerin içleri tasvir edilir. Sosyokültürel statü resimlerin konusunu ve kimin resmedileceğini belirler. Fakat daha sonrasında 1500'lü yıllarda Rönesans'ın başlamasıyla mekan tasvirlerinde dini öğeler yerini Antik Çağ'ın mit karakterlerine bırakmaya başlamıştır. Tasvir edilen mekanlar maddesel bir gerçekliğe uygun olarak temsiline uygun betimlense de, kompozisyonların konuları dinsel ve mitolojik olaylardan oluştuğu için ütopyaı barındırır. Ancak; konu olarak betimlenmiş ütopyanın, biçimsel olarak mekanda konuyu desteklemesi daha günümüze yakın çalışmalarda ortaya çıkacaktır.

Rönesans döneminde resim sanatının bir çok görevi vardır. Sanat kendi içinde daha doğasını sorgulamamıştır. Kilisenin baskısında ya da sarayın yönetiminde tarihsel süreci betimlemek için kullanılmıştır. Fakat, her sanatçının baskılara rağmen resimlerinde psikolojik dokunuşları olmuştur. Örneğin; Jan van Eyck'in "Arnolfini Portresi" (Görsel4) adlı resminde dönemin ev içi tasarımı, figürlerle beraber resmedilmiştir. Resmin içinde betimlenen her obje dönemiyle ilgili kendi içinde bir anlam taşır. Bu çalışmada önemli olan resmin tam ortasında, kadın ve erkeğin arasında bulunan dış bükey aynadır. Betimlenen mekanın içineayna ile derinlik yaratılarak oluşturulanyansıma izleyiciye tam tersi açıdan aynı mekanın farklı görünümünü sunmuştur. Böylelikle aslında sanatçı, aynı mekanı bir resimde farklı iki açıdan izleyiciye sunarak, mekanın resimde algılanış biçimini ve betimlenişini kendi içinde geliştirmiştir. Bu özellik sanatta mekan betimlemelerini derinlik açısından ele alarak geliştirici bir unsur taşır. Aynanın kompozisyonun tam merkezinde detaylı bir şekilde temsiline oldukça yakın betimleniş, iki mekanın tekbir kompozisyonda vurgulanışını güçlenmiştir. Sanatta mekan betimlemelerinin sınırları bu çalışma ile aslında biraz da olsa zorlanmıştır.

Resim kompozisyonlarının hepsinde sanatçısı tarafından tasarlanan bir mekan sabittir. Figürlerin de resimde var olabilmeleri için bir mekana veya zemine ihtiyacı vardır. Resimde mekan tasvirlerinin nasıl kırılmaldan geçtiğinden bahsetmek gerekirse, ayna kullanımı resimde mekan içinde mekan yaratarak kompozisyonu farklı bir boyuta götürür. Gerçekte var olan mekanın resminin yapılışı ve içinde aynı mekanın yansımasının yapılışı, temsilin içinde temsili mekan barındırır. Kuramsal olarak çözümlene kapısı açar. “Genelde resmin kuramsal çözümlenmeleri, tarihsel doğruluğu pek göstermez.” (Arasse, 2015, s.122). Daha çok farklı bir pencereden aynı eserleri tekrardan irdeleyerek var edebilmemizi sağlar. Mekanın sınırlarına yönelik bir inceleme mevcuttur.



Görsel 4: Jan van Eyck, Arnolfini Portresi/Portrait of Arnolfini, 1434, (yağlı boya, 82x60 cm <https://cutt.ly/dre8x7R>, 20.12.2019)

Barok dönemi sanatçısı Diego Velasquez'in “Las Meninas” (Görsel 5)adlı resmimekan tasvirinde büyük bir kırılma yaşatmıştır diyebiliriz.

Resim Foucault'dan önce de kuramsallaştırılmıştı: 1692'de, elinin çabukluğu nedeniyle Luca fapresto adıyla anılan, Velasquez'in biçiminin büyük bir

hayranı olan Luca Giordano şöyle demiş: “Bu resim sanatının ilahiyatıdır (Arasse, 2015, s.123).

Resimde çok fazla temsili mekan betimlenerek tek bir resimde izleyiciye gösterilmek istenmiştir. Bu yönüyle mekanın resim sanatında temsillerinin sınırlarını zorlayan bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Resimde, sanatçı kendisini de kompozisyona resim yaparken dahil etmiştir. En geride bulunan aynada kral ile kraliçenin portresi aynadan yansıması olarak resmedilmiştir. Resmedilen mekanın içine ayna konularak mekanın görmediğimiz kısmında bulunan kral ve kraliçeye aynadan yansımalarıyla tanık oluruz. Göremediğimiz mekan burada izleyicinin baktığı yerdir. Aslında izleyicilerin bulunduğu yerde kral ve kraliçenin de bulunduğunu söyleyebiliriz. Tasvir edilen mekan kendi içinde boyutunu tam olarak anlayamadığımız bir şekilde betimlenmiştir. Figürlerin, duvarda asılı olan resimlerin olduğu odanın boyutunu tam olarak anlayamayız. Sanatçı,kendisini devam etmekte olan resmi resmederken resmetmiştir. Resimde resmedilen resim, bitmiş midir,bitecek midir? Zamanını ve sürecini bilmediğimiz, sadece o anı betimleyen bir resim olarak zaman-mekan sorunsalına götürür.Dolayısıyla, izleyiciyi zaman ve mekan sorgulamasına iter.

Bir yüzünü görmediğimiz tuvalin arkasından çıkan ressam şu anda gözümün önünde; ama birazdan sağa doğru bir adım atıp gözden kaybolunca, eserini işlediği tuvalin tam karşısına yerleşmiş olacak; bir anlığına ihmal edilmiş olan tablonun, kendisi için yeniden gölgesiz ve gizlisiz saklısız, gözle görülür olacağı o bölgeye girmiş olacak. Durum adeta şöyle: Ressam aynı anda, hem temsil edildiği bu tabloda görünür olup hem de bir şeyleri temsil etmeye çalıştığı o tabloyu göremez. Birbiriyle uyuşmayan iki görünürlüğü eşliğine hükmetmektedir kendisi (Foucault, 2018, s. 54).

Resmin odak noktası fazlasıyla değişkendir. Dikkati nereye vermeliyiz tartışma konusudur. Sanatçının kendisine mi? Yanında bulunan nedimelere mi? Yoksa, aynadaki kral ile kraliçeye mi? Ya da resim içinde resmedilen duvar üzerindeki asılı olan resimlere mi? Sanatçının arka kısmı bize dönük, yapmakta olduğu resme mi? Tartışma konusudur. Temsili mekan kendi içinde birçok mekanı betimleyerek ikilem oluşturur. Asıl mekan hangisidir?Bu resimde izleyicinin algısıyla küçük bir oyun oynanmaktadır.



Görsel 5: Diego Velasquez, Nedimeler/Las Meninas, 1656,(yağlı boya, 318x276cm <https://cutt.ly/Are8296>, 20.12.2019)

Bir başka zaman-mekan değerlendirmesi olarak, Vermeer'in "Sanatçının Stüdyosu" (Görsel6) adlı eseri örnek verilebilir. Bu eserinde sanatçı kendisini stüdyosunda resim yaparken betimlemiştir. Bu resim aslında bir mekandaki sürecin bir anını resmediyor olarak düşünürsek, hiçbir zaman kendi içinde süreci sonlanmayacak bir resimdir. Sanatçı resminin içinde bir başka resmin sürecini göstererek belki de bitmeyecek bir süreci ölümsüzleştirmiştir. Bu açıdan bakıldığında zaman ve mekânın kendi içindeki ikilemine çok iyi bir örnektir. Sol tarafta bulunan perde resmi bir pencere gibi göstermiştir. İzleyici sanki perdeyi gizlice açarak sanatçıyı stüdyosunda izlemişçesine bir etki bulunmaktadır. Betimlenen nesnelerin boyutu da bunu desteklemektedir.

Vermeer'in tablolarının en çarpıcı özelliklerinden biri odadaki nesnelere birini, örneğin bir masayı veya sandalyeyi ön plana koymaktır ve bunu izleyicinin o kadar yakınına yerleştirir ki nesne ölçüsüz bir büyüklük kazanır. İzleyiciyi tablonun mekanına dahil etme arzusunun en önemli belirtilerinden biri budur. (Hulten, 2012, s. 28).

Resmin kendisi bir mekan tasviri iken kendi içinde başka bir resim-mekan tasvir edilerek, betimlenen asıl mekan kendi içinde derinlik kazanmıştır. Mekan tasvirinin içinde tekrar aynı mekanın yansıtılması betimlenen mekanın tekrarlanarak varlığını pekiştirmektedir. Burada resim alanında mekan pekiştirilerek sınırı zorlanmıştır. Betimlenen mekan kendisini yeniden pekiştirerek mekan-zaman ikilemini güçlendirmiştir.



Görsel 6: Vermeer, Sanatçının Stüdyosu/The Art of Painting, 1665, (tuval üzerine yağlı boya, 120x100 cm <https://cutt.ly/1re85Ds>, 20.12.2019)

Mekanın, gerçekten resme aktarılışı birçok sanatçı tarafından farklı betimlenmiştir. Gördüğümüz üzere geçmişten günümüze sanatta mekan doğasını farklı şekillerde ortaya koymuştur. Döneminde taşıdığı anlamlarla şu an değerlendirdiğimiz anlam farklıdır. Şunu diyebiliriz ki mekan tasvirleri tarihsel süreçte evrilerek sahip oldukları anlamları geliştirir. Sanatta betimlenen mekanlar da yine betimleme şekline göre, yapılan dönemin sanat anlayışını göstermektedir. Sanatta mekanın kendisine ve mekan betimlemelerinin içine yerleştirilen imgeler ve figürler aynı şekilde felsefik ve psikolojik anlamda

işaretler taşımaktadır. Başka bir mekan betimlemesinden örnek vermemiz gerekirse Edward Manet'in yapmış olduğu "Folies- Bergere'de Bir Bar" (Görsel 7) adlı resmi hem mekan içinde mekan oluşturarak hem de perspektifiyle oynanarak izleyiciye bir anda deneyimlenen farklı kareleri tek bir resimde göstermektedir. Kompozisyonun ortasında bulunan kadının arkasındaki mekan temsili bir mekandır. Çünkü var olan mekanın aynadan yansıması resmedilmiştir.

Aynanın kenarı şu gördüğümüz yıldızlı çitadır; Manet mekanı bir nevi düz yüzeyle adeta bir duvarla kapatmıştır...Kişilerin hemen arkasında bir duvar yükselmektedir, ama çok muzip bir tavırla Manet bu duvarda, aslında ayna olduğu için, tuvalin önünde olanları, görmeyeceğimiz bir şekilde, gerçek anlamda derinlik olmayacak şekilde temsil etmiştir. Derinliğin çifte reddidir bu: Kadın aynanın hemen önünde durduğundan tam arkasında ne olduğunu göremediğimiz gibi, arkasındaki aynaya yansıyanlar arasında da tam önünde duran şeyleri göremiyoruz. Bu tablo konusunda ilk olarak buna işaret etmek lazım(Foucault, 2018, s. 44).

Foucault'nun analizlerinden yola çıkarsak, resim birçok açıdan değerlendirilebilir. Resimde hem perspektif hem de ışıkla oynanmıştır. Tam karşıdan gördüğümüz kadının aynadan yansıması sağ tarafa doğru resmedilmiştir. İzleyicinin tam karşıdan gördüğü kadının aynadaki yansımasını bu denli sağda görebilmesi pek mümkün değilken, sanatçı bunu mümkün hale getirerek mekanda kırılma yaşatmıştır

Keza gördüğümüz gibi ışık da kadına var gücüyle vuran ve tam karşıdan gelen bir ışıktır. Ama Manet burada da muzipliği ve kurnazlığı arttırmış, şu iki lambayı kopyalayarak tam karşıdan gelen ışığı tablonun içinde temsil etmiştir; ama bu kopyalama tabi ki aynada kopyalamadır, bu yüzden ışık kaynakları gerçekte tablonun dışından, önceki alandan gelmelerine rağmen tablonun içinde temsil edilme lüksünün bedelini ödüyorlar. Dolayısıyla da hem ışık kaynaklarının kopyalanması ve temsiliyle hem de kadına dışarıdan gerçekten vuran ışıkla karşı karşıyayız (Foucault, 2018, s. 44-46).

Böylece hem perspektif ile hem de ışıkla oynanan bu mekan temsilinde izleyiciye farklı bakış açıları bir araya getirilerek özgürlük verilmiştir. Resimde resmedilen gösteri alanı aynadan yansıtılarak bir perspektif ile betimlenmiştir. Fakat, kompozisyonun önündeki bardan bakan izleyici aynada gördüğü temsili mekanı bardan baktığı açıdan o şekilde görmesi pek mümkün değilken sanatçı bunu mümkün kılmıştır. Perspektifle oynanan bu manzaraya izleyicinin nereden bakacağına müdahale söz konusu değildir. Müdahale, mekanın yansıtılış biçiminde sanatçı tarafından yapılmıştır.

...Ressamın tabloyu bu şekilde çizmek için nereye yerleştiğini, bizlerin de gösteriyi bu şekilde görebilmek için nereye yerleşmemiz gerektiğini bilmek mümkün değil. Dolayısıyla, görüyorsunuz bu son teknikle Manet tablonun bir bakıma normatif bir mekan olamayışını, temsiliyle bizi sabitleyen veya seyirciye "bir tek şuradan bakılır" denebilecek sabit bir nokta tayin eden bir mekan olmama özelliğini devreye sokmuş; tablo, karşısında yer değiştirebileceğimiz bir mekan olarak görünüyor: seyirci tablo karşısında hareketli, gerçek ışık tabloya var gücüyle vuruyor, dikeyler ve yataylar sürekli tekrarlanıyor, derinlik silinmiş, alın size bütün gerçeğiyle, maddesiyle, bir bakıma fiziğiyle bir tuval ki temsil için işte bütün bu özellikleriyle görünüyor ve oynuyor (Foucault, 2018, s. 50-51).

Sonuç olarak, betimlenen bu kompozisyonda mekan, gerçekte var olan mekanın aynadan yansıması yapılarak temsili bir mekan haline getirilmiştir. Kompozisyonda betimlenen barın üzerinden izleyici arkada yansıtılan mekanı perspektifi oynanmış bir şekilde görürken, barda duran kadın figürünü karşıdan deneyimlerken yansımasını farklı bir açıdan görmekte ve bunların hepsiyle beraber tek resimde aynı mekanın, birçok farklı açıdan anlarının buluşmasını deneyimlemektedir. Bütün bu farklı açılar sanatçı tarafından tek bir kompozisyonda buluşturularak, zaman-mekan, perspektif-izleyici ilişkisini kendine has bir üslupla sorgulatmıştır.



Görsel 7: Edouard Manet, Folies- Bergere'de Bir Bar/A Bar at The Folies-Bergere,1882, (tuval üzerine yağlı boya, 96x130 cm, <https://cutt.ly/grivkCf>, 20.12.2019)

Geçmişten bugüne mekan betimlemeleri boya ile tasvir edilip, konu açısından sorgulanırken, günümüze doğru daha yakın işlere baktığımızda ise materyalde konuya dahil edilerek, vurgulanmak istenen mekan konu olarak betimlenişini

biçimsel anlamda güçlendirmiştir. Günümüz insanı, gündelik hayatında gördüğü ama gözünden kaçan o küçük karelerde aslında hapsolür. Gerçekte var olan mekan zihninde evirilerek onu gerçek üstü bir mekana iter. Modernizm ile makineleşmeyi ön plana çıkaran insan aynı hızla bunu bir üst aşamaya taşımaktadır. İnsan, doğada barınmaktan fazlasıyla uzaklaşmış, günümüzde kendine istediği şekliyle yapay bir dünya kurabilecek güce erişmiştir. Bu yapaylığın sanattaki betimlemelerde en uygun tasviri kolaj tekniğidir. Kolajın farklı dokuları bir araya getirmesi, modernizmin getirdiği kapitalizmde farklı konuların bir arada aynı anda tüketilmesine benzer. Aslında tarihsel süreçte anlamların parçalanışının resimdeki yansımasına kolaj diyebiliriz. Kolajın çıkış tarihi 1900'lere dayanır. Sanatta farklı arayışlar deneyen sanatçılar betimlemelerinin güçlenmesi için materyallerini değiştirirler. Birinci Dünya Savaşı'nın getirmiş olduğu parçalanmışlık sanatçıyı aynı şekilde biçimi parçalamaya iter. Dönemin sanatçılarından Paul Klee bu parçalanmışlık hissini şöyle betimler: "Dünya ne kadar korkunçlaşırsa... Sanat da o kadar soyutlaşıyor; oysa dünya barış içindeyken gerçekçi sanat üretir" (Cumming, 2008, s.387).

Kolajın çıkış tarihlerine yakın dönem olan Henri Matisse'nin "Tatlı: Kırmızılı Armoni" (Görsel 8) resminde kolaj etkisi barınmaktadır. Çünkü renkler tüpten çıktığı gibi kullanılmış, bir resmin içinde farklı yüzeyler oluşturulmak istenmiştir. İç mekandan dışarıya açılan bir pencere ile dış mekana bir yolculuk söz konusudur. İki farklı mekanın bir resim üzerinde buluşması mekan tasvirini iç mekan ve dış mekan olarak betimleniş biçimi üzerinden sorguladır. Gerçeğe yakın olmayan renklerin daha ön planda olduğu bir mekan tasviri bulunmaktadır. Temsiline benzer betimlenmemiş bu mekan aslında bizi daha çok psikolojik düşünmeye iter. Bir düşüncenin, tasarımın mekanı olarak ete kemiğe bürünmüş halinin etkisini bu resimde daha belirgin görmekteyiz. Matisse'in yaptığı kolaj çalışmalarında bulmuş olduğu netlik resimlerine yansımıştır. Gerçekçi bir üslup yerine, resimde resmedilen nesnelere temsillerini oluştururken sanatçının kendine has çizgisiyle tekrardan var olmuştur. Buradaki mekan tasvirinde biçimlerin betimleniş üslubu da konuyu güçlendirmiştir.



Görsel 8: Henri Matisse, Tatlı: Kırmızılı Armoni/The Dessert”Harmony in Red, 1908, (tuval üzerine yağlı boya, 180x220 (<https://cutt.ly/Bre4hfg>, 20.12.2019)

Henri Matisse'den esinlenmeler barındıran savaş sonrası dönemin önemli sanatçılarından Francis Bacon savaş geçirmiş bir sanatçı olarak yaşamış olduğu psikolojik travmayı şu sözlerle ifade eder: “Ümitsizlik hissi ve mutsuzluk, bir sanatçı için memnuniyet hissinden daha yararlıdır, çünkü ümitsizlik ve mutsuzluk duyarlılığı tümüyle genişletir.” (Cumming, Görsel Rehberler:Sanat, 2008, s.433). Bacon'ın imgeleri deformeye uğramıştır. Yaşamış olduğu parçalanmışlık hissini figürlerinde deformasyonla görmekteyiz. Resimlerinde yaratmış olduğu mekan izleyiciyi gerçekten koparan zihinsel bir mekana iter. Bu mekanlar genelde donuk ve soğuk mekanlardır. “Triptych” (Görsel: 9) eserinde, gündelik mekanı deformasyona uğratarak üç tabloda betimlemiştir. Resmin içinde gündelik hayattan objeler deforme edilerek betimlenip, izleyiciye belki de zihindeki mekan-gerçek mekan sorgulatılmak istenmiştir. Bu çalışmada da kolaj etkisi hakimdir.



Görsel 9: Francis Bacon, "Triptych", 1976,(tuval üzerine yağlı boya, 198x147.5 cm, <https://cutt.ly/9re4F7t>, 20.12.2019)

İngiliz Pop Sanat sanatçısı Richard Hamilton yaptığı kolajlar ve fotomontaj işleri ile ünlüdür. Döneminin çağdaş ev formunu fenomen olmuş objeleri bir arada kolaj tekniği ile buluşturarak bireyin yaşadığı dönemin getirilerine göre nasıl evrildiğini göstermek istemiştir. Çalışmanın adı "Bugünün Evlerini Bu Kadar Değişik, Bu Kadar Çekici Yapan Tam Olarak Nedir?" (Görsel 10) izleyiciyi soru sorarak bu açıdan çalışmayı değerlendirmesini istemektedir. Burada psikolojik açıdan bir mekan bulunmaktadır. Sanatçı dönemin popüler kültürünü tıpkı zihinde dolaşırcasına bir içmekana evin bir odasına sıkıştırılmıştır. Sosyolojik olarak toplumun evin içini, yani insanın benliğini nasıl etkilediğini gösteren bir mekan ortaya çıkmıştır.



Görsel 10: Richard Hamilton, Bugünün Evlerini Bu Kadar Değişik, Bu Kadar Çekici Yapan Tam Olarak Nedir?/ Just What is That Makes Today's Homes so Diffrent, so Appealing?, 1956, (kolaj, 26x24.8 cm, <https://cutt.ly/Xre49UJ>, 20.12.2019)

Kolajın farklı dokuları bir araya getirmesi, sanatçıların betimledikleri konuları malzeme üzerinden de desteklemeye itmiştir. Kolaj tekniği gelişerek içinden asamblajı da doğurmuştur. Asamblaj terimi; ilk olarak 1950'lerin başında gündeme gelmiştir. Üç boyutlu nesnelerin de kolaj tekniğiyle buluşması ve hacimselliğin resimle buluşmasıyla, kolaj tekniği başlı başına zayıf kalarak yeni bir terime ihtiyaç duyulmuştur. Asamblajın sanat eserlerinde kapsadığı alan oldukça fazladır. Amerikalı Pop Sanat sanatçısı Tom Wesselmann ise asamblaj tekniğini farklı yüzeyle ve boyutu bir araya getirerek kullanmıştır. alışmalarında iki boyutu üç boyutla buluşturmaya çalışarak mekan tasvirlerini güçlendirmiştir. Gündelik nesnelere, kendi çizgisiyle oluşturduğu temsili mekanlarına yerleştirerek, betimlenen gündelik nesneyi formunu değiştirmeden kullanarak anlamsal olarak yeniden var etmiştir. Gerçekte deneyimlenen mekanı, asamblaj tekniğini kullanarak yeniden tasarlamış, resimsel bir boyut oluşturmuştur. alışmaları hem resimsel hem de kısmen enstalasyondur diyebiliriz. Böylelikle gerçekte var olan mekanı yeniden şekillendirerek, kendi mekanını yaratmıştır. alışmalarında gerçek objeleri, buluntu fotoğrafları ve resimsel betimlemeyi bir arada kullanarak farklı dokuları tek çalışmada buluşturmuştur. Çalışmanın yapımında kullanılan materyaller de konuyu biçimsel açıdan desteklemektedir. Betimlenen mekânın, gerçekten nasıl iki boyuta geçtiğinin hikayesini izleyiciye net bir şekilde göstermektedir.



Görsel 11: Tom Wesselmann, Great American Nude 44, 1963, (asamblaj, 206x208 cm, <https://cutt.ly/ire7e2V>, 20.12.2019)

Daha da yakın döneme gelirse, İngiliz sanatçı Tracey Emin'in 1998 yılında yapmış olduğu "My Bed" (Görsel 12) enstalasyonunda, sanatçı gerçekte var olan deneyimlediğimiz mekanı kullanmıştır. Kendi yatak odasını izleyici ile buluşturan sanatçı, aslında bulunduğu yeri belki de doğrudan izlenim olarak seyirciye sunmuştur. Burada belki de en önemli ayrım şudur ki, sanatçı yaşadığı odayı resimsel bir şekilde betimleyerek sunmaktan ziyade, o odayı yaşanılan deneyimle sunmak istemiştir. İzleyici yatağın kendisini, yanındaki nesnelerin kendisini deneyimlemektedir. Enstelasyonda bulunan gündelik eşyalar (krem, ilaç vb.) artık nesne olmaktan çıkmış bir sanat eseri olarak düşünölmeye itilmiştir. Mekan ve sanat eserinin bağıllığını doğrudan gösteren bir iştir. Sanatçı, psikolojik anlamlar yüklediği odasını aynı yüklemelerle olduğu gibi izleyiciye hissettirmek istercesine tüm eşyalarını doğallığı ile izleyiciye bırakmıştır. İşte bu eser tam da evin ve insanın benliğinin biricikliğine örnektir. Yerleştirmenin içinde bulunan objeler dönemin toplumsal özelliklerini barındırırken aynı zamanda kişinin kendi yaşantısından izler taşır.



Görsel 12: Tracey Emin, My Bed/Benim Yatağım, 1998, (enstalasyon <https://cutt.ly/Ore4kbH>, 20.12.2019)

Günümüzde makineleşmeyle beraber gelen sanal dünyanın, insanın benliğini oluştururken gerçek-sanal ayrımını yapmakta güçlük çektiği bir duruma gelmesini yadsıyamayız. Böylelikle, benliği oluşturan evin içinden sanal bir ev formu da ortaya çıkmaktadır. İnsan daha kendi varlığını anlayabilmek için geçmişe dönüp tarih boyunca türünün gidişatını öğrenmeye çalışırken, günümüzde kendisine yaratmış olduğu yapay evren (burada artık sanal bir mekandan bahsedilmektedir.), insana her şeyi değiştirebilen veya dönüştürebilen bir güç özelliği vermektedir. İnsan nereden geldiğini ve neden var olduğunu anlamak için tarihe bakıp, geçmişini inceleyerek, geleceğini anlamlandırmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla tam anlaşılamayan geçmiş ve var oluş, şimdi ise sanal dünya ile beraber gerçekliği değişerek ilerlemeye başlamıştır. Artık soyut bir ortamda kendini istediği bir kimlikte veya figürde ve hiç varolmamış ortamlarda tasarlayabilir, hatta var edebilir, en önemlisi yönetebilir.

...Gerçekten ikamet edilen her mekan, kendine ev kavramının özünü barındırır. Yapıtımız boyunca, varlık en küçük bir barınak bulunduğunda, hayal gücünün bu yönde nasıl çalışmaya başladığını göreceğiz: Hayal gücünün, ele gelmez gölgelerden “duvarlar” ördüğünü, korunma yanılsamalarıyla içini rahatlattığını ya da tersine, kalın duvarlar ardında korkudan tir tir titrediğini, en sağlam sulardan kuşkulandığını göreceğiz. Kısacası barınan varlık, barınağının sınırlarını, en bitip tükenmez diyalektik içinde duyulur hale getirir. Evi gerçekliği ve sanallığı içinde, düşünceleri ve hülyalarıyla yaşar (Bachelard, 2014, s.35).

Günümüzde gerçekten koparak kendisine yeni sanal mekanlar kuran insanın, yaşadığı mekanla beraber, deneyimlemiş olduğu sanal dünyanın karmaşası

içinde, belki de bitimi uzun sürecek bir başkalaşım bulunmaktadır. Artık gerçek mekan gerçek ötesine doğru bir yolculuğa çıkmıştır. İnsan düşünsel anlamda başladığı bu devrimle hayal ile gerçeğin arasındaki sınırı kaybetmiştir. Bahsedilen bu dönüşüm sürecinde insan, sanal bir yaratık haline gelebilecek bir değişimden geçmektedir.

BÖLÜM2: MEKANIN GERÇEK ÖTESİNE YOLCULUĞU

Mekan bir insanın fiziksel olarak barınacağı bir yere işaret eden bir kelime ise, gerçek ötesi mekan dediğimiz de bizi olağan ve olağan dışılığı sorgulamaya iter. Bir duruma veya bir olaya “olağan” diyebilmemiz için, birçok kez üst üste toplum tarafından kısmen de olsa aynı şekilde deneyimlenmiş olması gerekir. Duyularımızla deneyimlenen mekan, zihnimizde tekrar canlandığında, gerçek olandan ilk kopuşunu yaşar. Dolayısıyla olağan bir mekan, olağan dışına doğru evrilir. Çünkü gerçekte var olan deneyimlenen mekan, zihinde varlığını oluştururken psikolojik olarak etkilenir. Gerçekte var olan mekana atfedilen duygular, düşünceleri etkiler ve olağan mekan, hayal dünyasında yapısını değiştirerek olağan dışına dönüşür.

Sanatta gerçek ötesinin oluşumunu anlamak için bir çerçeve çizmek gerekirse önce zıt kavramı olan “gerçek” kavramından bahsetmek doğru olacaktır. Daha sonrasında bu gerçek kavramının gerçek ötesine sanat tarihinde ne gibi olaylarla nasıl evrildiğini anlamak, sanatta gerçek ötesinin ve içinde gerçek ötesi mekanın oluşumunu daha net görebilmeyi sağlayacaktır.

2.1 Gerçek

“Gerçek” kelimesi başlı başına bir tartışma konusudur. Tarih boyunca birçok filozof gerçek kavramını farklı yönlerden değerlendirerek ontolojik olarak incelemiştir. Fakat, bu araştırmada gerçek kavramı, “gerçek hayatta var olan” anlamıyla açıklanmaktadır. Gerçek kelimesinin anlamı Türk Dil Kurumu tarafından birçok farklı açıdan değerlendirilmiştir:

1.Bir durum, bir nesne ya da bir netlik olarak var olan, varlığı yadsınmayan, oldu durumunda olan, hakiki...: 2. Aslına uygun nitelikler taşıyan, sahibi:... 3.Göründüğü gibi olan, yapay olmayan: Gerçek sanatçı... 4.Temel, başlıca, asıl:... 5. Doğadaki gibi olan, doğayı olduğu gibi yansıtan:... 6.a. Gerçek durum, gerçeklik, realite:... 7.a. Yalan olmayan, doğru olan şey:... 8.Aslına, özüne uygun, otantik:... 9. Fels.düşünülen, tasarımılanan, imgelenen şeylere karşıt olarak var olan (2003, s.461).

Buanlamlardan yola çıkarsak gerçek kelimesi geniş bir alanı kapsamaktadır. Felsefe açısından baktığımızda gerçeklik varoluşsal bir kaygıya denk gelirken, sanatta gerçeklik kendi içinde tarihsel süreçte farklı bir yol izlemiştir. Felsefede bulunan gerçek kavramı hakikat kelimesiyle beraber incelenir. Buradaki gerçeklik genelde bilinçte oluşan hakikat düşüncesinden yola çıkan varoluşsal bir kaygıdır. Aksine sanatta gerçek kavramı ise duyular üzerinden algılanan, var olana işaret ederek bir sorgulamaya girmiştir.

Sanat eserinde betimlenen gerçek kavramı ve felsefede kullanılan gerçek kavramı farklı açılardan değerlendirilerek anlamın kendisini genişletir.

Sanattaki gerçeklik anlayışı yakın dönemlere gelinceye dek dış dünyayı yansıtan bir ayna gibi görülmüştür. Bu düşünce sanatı doğanın taklidi olarak tanımlayan Platon'dan bu yana sürüp gelmiştir. Oysa gerçekten sanat doğanın yinelenmesinden ibaret değildir. Çünkü sanat sürekli değişkenlik gösteren bir dinamizmadır. Hiçbir sanat olayı ölgün ve durağan değildir. Onun için her sanat ekolü, akımı bir öncekinin devamı değildir. Sanat yapıtı gerçekliğin kaba, bayağı görünümlerini değil, özgün bir yorumunu ortaya koyar (Kavuran, 2003, s.228).

Sanatta "gerçeklik" kavramını 19. yüzyılda Gustave Courbet, dönemin sosyolojik ve siyasal konumuna ilişkin olarak, kavramı kendi içinde genişleterek sanatla buluşturmuştur.

...Fransa'da 19. yüzyıl ortasında hem Klasikçilere, hem Romantikçilere karşı yeni bir anlayış, yeni bir çatışmayı da beraberinde getirmiştir: Resimlerinde sıradan insanları ve gündelik yaşamı yücelten, sanatın çağdaş dünyanın olgularını yansıtmaya gerektiğine inanan Fransız ressam Gustave Courbet'in (1819-1877) öncülük ettiği bu yeni anlayışın adı, Gerçeklik'tir. Konularını gündelik yaşamın kendisinden alan, yaşadığı çağın düşüncelerini ve görünümlerini sanata aktarmak isteyen Courbet, 1850 yılında kaleme aldığı "Gerçeklik Manifestosu"nda amacını, "Yaşayan sanat yapmak... Hedefim budur!" şeklinde özetler."(Antmen, 2009, s.12-13).

Courbet'in yaratmış olduğu gerçeklik kavramı gerçekte var olanın düşünsel anlamda dışavurumudur. Çünkü sanatçının bahsetmiş olduğu gerçeklik toplumun sosyolojik ve ekonomik konumunu eleştiren bir söylemdir. Dönemin diğer sanatçılarına nazaran, alt sınıfı resmederek bulunmuş olduğu toplumun sosyolojik olarak sınıflandırılışına bir eleştiri sunar. Burada gerçekte var olanı olduğu gibi yansıtarak izleyiciye yaşadığı konumu tekrar sorgulatmak istemiştir. Daha sonrasında sanattaki gerçek kavramı kırılmalara uğrayacak ve betimleniş

biçimi değişecektir. Gerçek, var olana (duyu organlarımızla deneyimlediğimiz) işaret eden ise, dūřünsel olarak tasarladığımız her řey bizi gerçek ötesine götürecektir.

Günümüzde ise gerçeklik birikerek tekrardan kendi içinden bir gerçeklik (sanal gerçeklik) daha doğurmuştur. Daha öncesinde sanatçı düşünceyi ete kemiğe büründürüp bir üst gerçeklik sunarken, şimdi makineler insanı sanal bir mekanda, sanal bir gerçeklikten tekrar var etmektedir. Bu da gerçek ötesi mekanın günümüzdeki tasviridir. Gerçek kavramının boyutu, doğası tekrar sorgulanarak yol ayrımına sebep olmuştur. Jean Baudrillard sanal ve gerçeklik üzerine sorgulamalarında günümüz insanının zayıflıklarını şöyle belirtmiştir:

İnsanlar akıllı makineler yaratıyor ya da dūřlüyorsa gizliden gizliye kendi akıllarından umut kestiklerinden ya da dehşet verici ve gereksiz bir aklın ağırlığı altında ezildiklerindedir: O zaman bu akılla oynayabilmek ve onunla eğlenebilmek için akıllı makinelere hapsederler... İnsanlar özgün ve dahi makineler dūřlüyorsa, kendi özgünlüklerinden umut kestikleri ya da bundan vazgeçip üçüncü şahıs olan makineler aracılığıyla bu özgünlükten yararlanmayı yeğledikleri içindir. Çünkü bu makinelerin sunduğu şey düşünceyi gösterisidir; insanlar da makineleri kullanarak kendilerini düşünceyi kendisinden çok düşünceyi gösterisine verirler(Baudrillard, 2016, s. 56-57).

Böylelikle, insan gerçeği maddesel ve anlamsal olarak kırmış, düşünceyi ve gerçeğin ötesine götürmüştür.

2.2 Gerçek Ötesi

Bir anlamın kendisinin var olabilmesi için karşıt anlamına ihtiyaç vardır. İyi, kötü olmadan var olamaz, güzel de çirkin olmadan kendini var edemez. Dolayısıyla gerçekte, gerçek ötesi olmadan kendini oluşturamaz. Bir nesnenin varlığını duyu organlarımızla kanıtlayabiliyorsak, zihnimize oluşturduğumuz nesne veya kompozisyon bizi gerçek ötesine götüren ilk kısımdır. “Gerçek ötesi” kelimesi, Türk Dil Kurumu’na baktığımızda “gerçek üstü”, “gerçeküstücü” ve “gerçeküstücülük” olarak açıklanmıştır.

Gerçek üstü: 1. (Gerçeküstüçülere göre) Gerçeği aşan, gerçeğin üstündeki olgu, gerçeküstücülük, sürrealite... 2.s. Gerçeği aşan, sürrealist. **Gerçeküstücü:** 1.Gerçeküstücülükten yana olan (kimse),

sürrealist. 2. Gerçeküstücülükle ilgili olan (görüş, yapıt vb.).
Gerçeküstücülük: Usun, geleneklerin alışkanlıkların denetiminden uzak bilinçaltı gerçeklerini yansıtan, yani bilinen gerçekle bağını kesip kendince bir gerçek yaratmak ereğini güden yazım ve sanat akımı, sürrealizm(2003, s.462).

Buradan yola çıkarak düşsel her alan (zihinde oluşturulan bir mekan) otomatik olarak bizi gerçek üstüne götürecektir.

Sanatta gerçek ötesinin çıkışını ve nasıl evrildiğini anlayabilmemiz için Dada ve Gerçeküstücülük akımlarına bakmamız gerekmektedir. Çünkü bilinçdışı, hayal dünyasının özgürlüğünü sorgulayan ve sanat alanında kırılmalar yaşatan akımlar Dada ve Gerçeküstücülüktür. Dada ile başlayan bu serüven içinden Gerçeküstücülüğü doğurarak devam etmiştir. Bu iki düşünce (akım) sonrasında gelecek birçok sanat akımını ve temayı psikolojik, felsefi olarak etkileyerek düşünsel boyutta büyük bir kırılma yaşattır. Elbette daha öncesinde de gerçek ötesi mekan; örneğin Rönesans döneminde (mitolojik karakterler ile); resimde konu olarak betimlenmiştir. Fakat; gerçek ötesini sanatta hem konu olarak hem de betimleniş olarak anlayabilmek için Dada ve Gerçeküstücülük akımlarını incelemek doğru olacaktır. Çünkü Dada ve Gerçeküstücülük öncesinde yaşanan sosyolojik ve psikolojik yıkımların etkisi ile doğmuştur. Modern yaşamın getirmiş olduğu kaosun kırılmalar yaşattığı bir gerçek ötesinden bahsedilir.

Dada, 1. Dünya Savaşı'nın getirmiş olduğu yıkımın, sanattaki yıkımını temsil eder.

20. yüzyılın başları fırtınalı bir değişim dönemidir. 1. Dünya Savaşı ve Rus Devrimi, insanların dünyayı algılayışını derinden değiştirdi. Freud ve Einstein'ın buluşları ve Makine Çağı'nın teknolojik yenikleri insanın farkındalığını kökten bir dönüşüme uğrattı (Hopkins, 2004, s. 17).

Bu dönüşüm, dönemin yazarlarını ve şairlerini derinden etkilemiştir. Dada Manifestoları'nın yazarlarından olan Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara ve Hugo Ball manifestolarında, genel olarak insanın makineleşmeye başladığından ve mekanikleşmeye doğru evrildiğinden, düşüncelerin duyguları bastırıldığından bahsetmişlerdir. Dada'nın çıkışı ret ile başlar. Akılcı yönetimin getirdiği savaşı reddeden, böyle bir dünyanın sanatsal yoksunluğuna isyandır.

Richard Huelsenbeck ile Hugo Ball'un daha Zürich'e göçmeden önce, Münih ve Berlin'de düzenledikleri performanslar Dada'nın habercisidir... Sanatçı 1917 başında Berlin'e döner ve Alman Dada hareketini başlatır. 1918 Manifestosu, Dada'yı tanıtmak için düzenlenen ilk büyük gecede okunur... Alman Dada hareketi ekspresyonizme tepki olarak başlar...1920 Uluslararası Berlin Fuarı'ndaki pankartlar Dada'nın politik iç yüzünü vurgular: "Dada politiktir.", "Dada burjuvazinin kavramsal dünyasının bilinçli olarak altüst edilmesidir.", "Dada devrimci proletaryanın yanındadır.", "Kahrolsun sanat." (Artun,2015, s.112).

Akılcı üretimin ve akılcı görüşün, makineleşmenin insanı duygudan mahrum ederek hissizleştirdiğini ve parçalanmışlığa ittiğini savunurlar. Bu parçalanmışlık hissi dönemin sanatçılarının çalışmalarına da yansımaktadır. Raoul Hausmann'ın "Mekanik Kafa" (Görsel 13) adlı çalışması, gündelik hayattan nesnelere kullanılarak yapılmış bir asambledir. Sanatçı çalışmasına koyduğu isimle eleştirisini bir kez daha pekiştirir. Döneminin insanını mekanik ve duygularından yoksun olarak görür ve onu gündelik malzemeler (hazır nesne) kullanarak mekanik bir şekilde ifade eder.

Hausmann'ın "Mekanik Kafa"sı Dadacıların aklın iflası olarak gördüğü savaş ve saldırganlık ruhunun bir tür simgesidir. Berberlerin peruk takmak için kullandığı tahta kafanın üzerindeki mezura rasyonel akla göndermede bulunurken, tepesindeki metal asker bardağı savaşı çağrıştırmaktadır. Bir kulağında baskı rulosu, diğer kulağında bir kameranın vidalarını taşıyan tahta kafanın ensesinde bir cüzdan durmaktadır. Bütün bu buluntu nesnelere Hausmann, "önemsiz dış etkenlerle şekillenen insan bilincini" gözler önüne sermek amacıyla bir araya getirmiştir (Antmen, 2009, s.120).



Görsel 13: Raoul Hausmann, Mekanik Kafa (Zamanımın Ruhu)/The Spirit of The Age "Mechanical Head", 1919, (buluntu nesnelere asambles, 32.5x21x20 cm <https://cutt.ly/sriE5Jg>, 29.12.2019)

Huelsenbeck, yazmış olduğu 1920 yılındaki Dadaist Manifestosu'nda sanat üretimi ile gündelik hayatın iç içe geçmişliğini, dolayısıyla savaşın bir insanı nasıl etkilediğini ve hiçliğe götürdüğünü şöyle ifade eder:

Sanat, üretimi ve yönelimi bakımından, yaşadığı zamana bağlıdır; sanatçılar da kendi çağlarının yaratıcılarıdır. En yüksek sanat, bilincinde binlerce güncel meselenin gözler önüne serildiği sanat olacaktır, geçen haftanın patlamalarıyla hissedilir biçimde paramparça olmaya hazır bir sanat, son günlerin şokunun ardından durmadan kendini toplamaya çalışan bir sanat. En iyi ve en zorlu sanatçılar, her saat, hayatın azgın girdabından kendi bedenlerinin parçalarını kapıyacaklardır; elleri ve yürekleri kanayarak, zamanın zekasına sınımsız tutunanlar olacaktır(Artun, 2015, s.112-113).

Yaşanılan gerçeklik o kadar kötü ve kaos doludur ki, dönemin sanatçıları böyle bir dünyada sanatın yıkımdan başka bir şekilde kendini gösteremeyeceği düşüncesine kapılmışlardır. Gerçeklik ile bilinçdışının arasında giden bir ikilemdir bu. Savaşın sanatçıları hiçliğe itmesi, tüm var olmuş kuralları sorgulatmaya itmiş, bu sorgulama sanat üretiminde malzeme alanında da bir sorgulama yaşatmıştır.

Dada resimde yeni malzemelerin kullanılmasını savunur... Dadaist olmak insanın kendini harekete geçmeye açık hale getirmesidir, her türlü çökelmeye karşı çıkmak demektir; bir anlığına bir sandalyeye oturmak insanın hayatını tehlikeye atması anlamına gelir. İnsan kendini paramparça hisseder, hayır diyerek ilerlemeyi uman bir hayata evet der (Artun, 2015, s.115)

Dolayısıyla sanatçılar bu kırılma ve parçalanmışlığı yansıtabilmek için farklı teknikler ve malzemeler denemişlerdir.

Kolaj ve asemblaj gibi tekniklere ağırlık veren, ifadede rastlantısallığı son derece önemseyen, Batılı olmayan kültürlerin "primitif" ifadelerine ilgi duyan Dadacıların en büyük özelliği sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla bağlantı olarak gelişen sanat karşıtı tavidir. Dada'yı diğer akımlardan ayıran da esas olarak bu özelliğidir...Dada'nın bu sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi, "anti-sanat" terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp'nın (1887-1968) hazır-nesnelidir (Antmen, 2009, s.124)

Duchamp, gündelik nesnelere bir sanat eseri olarak sorgulayarak, aslında sanatın doğasını sorgulamıştır. "Nesneyi temsili bir çerçeveden çıkaran bu tavır, yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlar..."(Antmen, 2009, s.125). Gündelik hayatta görmezden geldiğimiz nesnelere tekrar gözümüzün önüne getirerek, varlıklarını ve anlamlarını sanatın doğasıyla beraber sorgulatmaya çalışır. Bir kaşık, bıçak veya çatal vb. gündelik hayatımızda önem vermediğimiz ya da

gözden kaçırdığımız, varlıklarına tekrar tekrar kullanmaktan kaynaklı aşına olarak unuttuğumuz bir nesne iken, bu nesnelere önemli hale getirmiştir veya bir başka deyişle hayatın içinden bir ihtiyaç için yapılmış bu nesnelere sanatsal bir estetik üzerinden bir değeri var mıdır, estetik beğeni ne gibi sebeple oluşur, sadece güzel olan mı estetik, düşüncenin estetiği var mıdır? gibi sorgulamalara kapı açmıştır. Bunu yaparken de gündelik bir nesnenin sanat olup olamayacağını sorgulayacak ilk kapıyı açarak daha sonraki sanatçılara kırılmalar yaşatmaktadır.

Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eğiliminden bir düşünme eğilimine dönüştürmüştür (Antmen, 2009, s.125)

“Bir düşünce olarak sanat” kavramından yola çıkarak bir pisuarın sanatsal değerini sorgulamıştır. “R.Mutt 1917” şeklinde imzalanmış olan eser sergi için gönderilmiş, ancak reddedilmiştir.

Altı dolar ödeyen her sanatçının katılabileceğini söylemişlerdi. Bay Richard Mutt sergiye bir pisuar gönderdi. Bu nesne, üzerinde hiç tartışılmadan ortadan kayboldu ve hiç sergilenmedi. Bay Mutt'ın pisuarının reddedilmesinin nedenleri neydi: 1. Bazıları, ahlaksızlık, kabalık olduğunu ileri sürdü. 2. Diğerleri, bunun bir tür intihal olduğunu, basit bir tesisat nesnesi olduğunu söyledi. Bay Mutt'ın pisuarını ahlaksız bulmak son derece saçma, yani bir küvet de ahlaksız bir nesnedir o zaman. Sonuçta bu nesne, tesisatçıların vitrininde her gün görebileceğimiz bir şeydir. Bu pisuarı Bay Mutt'ın elleriyle yapıp yapmadığının önemi yoktur. O bu nesneyi seçmiştir. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirmiştir- o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır (Antmen, 2009, s.127-128).



Görsel 14: Marcel Duchamp, Çeşme/Fountain, 1917, (Porselen pisuar, 33x42x52 cm, <https://cutt.ly/vriYk6t>, 29.12.2019)

Gündelik malzemeleri sanatın içine dahil ederek onlara yeni anlamlar katan Dada sanatın kendi içinde sınırlarını zorlamış, izleyiciyi gerçek ötesine itmiştir. Hayatımızda kullandığımız bu hazır nesnelerin gerçeğinin artık bir ötesi vardır. 1920'lerin sonuna doğru Dada kendini Gerçeküstücülüğe bırakmaya başlamıştır.

Dada genellikle kaostan ve modern yaşamın fragmanlaşmasından hoşlanırken, yeni bir mitoloji yaratma ve modern erkeği ve kadını yeniden bilinçsizliğin güçleriyle yan yana getirme çabasında Gerçeküstücülüğün daha çok onarıcı bir misyonu olmuştur(Hopkins, 2004, s. 12).

Daha sonrasında Dada'nın arkasında bıraktığı sorgulamalardan doğan Gerçeküstücülük, bilinçdışı ve rüyalardan yola çıkan sanatçılar (öncelikle şairler ile başlar) doğurmuştur. Sanatçılar, norm dışı gördüğümüz imgeleri kompozisyonlarına dahil etmişlerdir. Hazır nesnenin ardından tekrar bir resmeve şiire dönüş mevcuttur.

Gerçeküstücülük sözcüğü ilk olarak, Breton'un kendisine örnek aldığı Apollinaire tarafından 1917'de türetilmişti, fakat Apollinaire'in çokça muğlak olan ve sanatta mantık ötesi yeni bir ruhu nitelendirme çabaları Breton'un 1924 tarihli manifestosunda daha bir kesinlik içinde sunuldu: Gerçeküstücülüğün "önceden ihmal edilen bazı çağrışımların daha üst bir gerçeklikte, düşlerin sınırsız gücünde, düşüncenin ilgisiz oyununda olduğu inancına bağlı" olduğu söyleniyordu. Manifesto özünde bir şairin beratiydi; bu aşamada görsel sanatlardan çok az söz ediyordu ve öncelik yazılı sözcük aracılığıyla ya da başka bir yolla (...) psişik otomatizm'e verilmişti(Hopkins,2004, s.38).

Otomatizmden bahsetmek gerekirse, akıl ile bedenin aynı anda aynı hızda bir eylemde bulunmasıdır. İlk Gerçeküstücü şairler tarafından 1920'lerin başında denenmiştir. Burada amaç bilinçdışı hareketleri yüceltmek, aklın ötesine geçmektir. Düşüncenin doğası bilinçdışıyla buluşur, düşüncenin düşünce olma hali işlenmek istenmiştir. Ahlaki kaygılardan uzak, olduğu gibi dışavurum amaçlanmıştır. Gerçeküstücüler buna "psişik otomatizm" dediler. Daha sonrasında resim sanatına da bu terim kullanılmıştır.

Şiir, Dadacı ve Gerçeküstücü estetiğin temelini oluşturuyordu. Ama bu akımların ürettiği şiirsel dil tam olarak nasıldı? Nereden çıkmıştı? Özellikle Gerçeküstücüler için tek bir yanıt vardı: Bilinçsiz...Otomatizm, yazma hızının düşünce hızına eşit olma inancına dayanıyordu. Zihinde yerleşmiş hiçbir düşünce olmaksızın hızla yazarken, şair, Breton'un tanımlamasıyla,"gösterişsiz bir kayıt cihazı"na dönüşüyordu...Gerçeküstücü otomatizm ussal bilincin bastırılmasına dayanıyordu(Hopkins, 2004, s. 99-100).

Buradan yola çıkarak diyebiliriz ki; Gerçeküstücülük, Dada'nın kendi kendisini yok eden düşünsel yıkımının kalıntılarından öncelikle şiir üzerinden var olan bir düşünce sistemidir. Daha sonrasında birçok sanatçının ilgisini çekecek ve bünyesindebarındırarak, resmedilen imgelerin anlamları tekrar ve tekrar sorgulanacaktır. Başlıca bilinen sanatçıları Rene Margritte, Max Ernst ve Salvador Dali'dir. Bu üç sanatçının çalışmalarında, gerçek ötesinin varlığı farklı şekillerde göze çarpmaktadır. Rene Margritte'in kompozisyonlarında kurmuş olduğugerçeküstücü tavır semboller üzerinden algı bozma şeklinde ilerlerken, Ernst ve Dali daha çok bilinç dışı düşünceler ve rüyalar üzerinden kompozisyonlarını şekillendirmişlerdir. (Bu sanatçıların çalışmalarına "Gerçek Ötesi Mekan" başlığı altında detaylı bir şekilde değinilecektir.) Rüyalardan oldukça faydalanan bu sanatçılar gerçeğin ötesini resimlerinde yine de farklı açılardan sorgulamışlardır. Gündelik hayatın sıkışmışlığındaki hayal gücünü fazlasıyla psikolojik alt metinlere dayandırarak sanatla buluşturmışlardır. "Sanatının görevi estetik hazzın ötesine geçmektir; insanların yaşamlarını etkilemek ve onların nesnelere farklı şekillerde görmelerini ve deneyimlemelerini sağlamaktır." (Hopkins, 2004, s.19). Bilinçdışını sanatla buluşturmasıyla yeni bir konu kapısı açan gerçeküstücüler, kompozisyonlarında mekanlarını da gerçeğin ötesine taşımayı amaçlamışlardır. Psikanalizin gelişimi ile denk dönemlerde gelişen Gerçeküstücülük elbette psikolojiden etkilenmiştir.

Dada gibi Gerçeküstücülük 'de "sanat"ın talepleriyle "yaşam"ın talepleri arasındaki farkların ortadan kaldırılmasına adanmıştır. Breton, Freud'u Gerçeküstücü projenin kılavuz ışığı olarak anarken, estetik üreticiden çok fazla söz etmiyor, fakat "araştırmalar"ı yürüten "insan kaşif"ten bahsediyordu. Hayal ettiği şey devrime eşdeğerdir. "Asıl önemli nokta, belki de (...) haklarını geri isteyen hayal gücüdür." diyordu(Hopkins, 2004, s. 38).

Andre Breton'un 1924'te yazmış olduğu "Sürrealizm Manifestosu" büyük bir ilgi çekmiştir.Yaşadığı dönemin insanların artık duygularından yoksun olduğunu ve yıkımların onları parçaladığını anlatmıştır. Delilerden örnek vererek, onların normal olarak adlandırılan insanlardan her anlamda daha özgür bir durumda olduklarını ifade etmiştir.

Andre Breton üç Sürrealizm Manifestosu yazar. Ama bunlardan üçüncüsü yayımlanmaz. İlk manifesto, La Revolution Surrealiste (Sürrealist Devrim) dergisinin çıkmaya başladığı ve Sürrealist Araştırmalar Bürosu'nun kurulduğu 1924 yılında yayımlanır. Böylece hareket her yönden kuruluşunu ilan etmiş

olur. Manifesto, Breton'un düzyazı şiiri "Çözünür Balık"la aynı kitapta, Sagritte Yayınevi tarafından yayınlanır. Böylelikle "psişik otomatizmi" ilkeleştiren ve "Sürrealist Büyü Sanatının Sırları" nı açıklayan manifesto ile, bu ilkeyi ve sırları uygulayan şiir bir araya gelmiş olur(Artun, 2015, s.178).

Dönemin Gerçeküstücülük akımına dahil olan sanatçıların yapmış oldukları sanat çalışmalarını, şiirle destekledikleri bir düzen gelişmiştir. Şiirin, çalışmalarını öyküsel olarak, duyguyu ön plana çıkarıp yaşatarak güçlendirdiklerini düşünmüşlerdir. Breton yazmış olduğu manifestoda var olan akılcı sistemin ve düzenin insanın hayal gücünü, adeta bir dört duvara sıkıştırdığından,benliğini oluştururken hayal dünyasını şekillendirdiğinden bahsetmektedir. Daha öncesinde mekan başlığının altında bahsettiğimiz, insanın benliğini oluşturduğu ilk yerin bir oda olduğunu düşünürsek; Gerçeküstücülük insanın benliğinin oluşumundaki bilinçdışı, hayali bir mekandan bahseder. İnsanın hayal dünyasında özgür olamadığını, var olan sistemin kısıtlamalarına maruz kaldığını anlatır. Gerçeküstücülük saf bir özgürlüğü temsil eden direniştir. Hayal dünyasının ete kemiğe bürünmüş halidir. Burada insan tüm korkuları ve sanrılarıyla yüzleşebilir. Sanatçılar insanın zihninde kurduğu gerçek ötesi mekanlarını bastırılmış duygularıyla beraber işleyerek çalışmalarında betimlemişlerdir.

2.3 Gerçek Ötesi Mekan

Duyularımızla deneyimlenen mekanın, zihnimizde oluşumunu yaparken yeniden tasarlarız. Bu tasarım yapılırken hayal gücünün devreye girmesiyle tasarlanan mekan, gerçek ötesi bir mekana doğru evrilmeye başlayacaktır. Zihinde tekrar oluşan mekan, öncelikle deneyimlenen mekanın bir kopyasını oluştururken daha sonrasında tekrar ve tekrar oluşarak artık kendini yeni bir şekilde var edecek ve tıpkı rüyalarda olduğu gibi tekinsiz olarak adlandırabileceği bir mekana dönüşecektir.

Sanatta gerçekötesi mekan tasvirleri mitolojik karakterlerin ve cennet tasvirlerinin betimlenmesi ile bir nevi başlamıştır diyebiliriz.Mit, gerçekte var olmamış fantastik karakterlerin hikayelerinden oluşmaktadır. Antik dünyanın mitleri Rönesans'ta sanatta konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla bu

gerçekte var olmamış mitolojik karakterlerin betimlenmesi resimde gerçekötesi var olmamış mekanların ilk tasarımlarındandır. İzleyiciyi farklı bir evren tasarımı olarak ütöpik bir mekana götürür. Bu gerçekdışı tasarlanan mekanların her birinin mitolojik ve psikolojik alt metinleri bulunmaktadır. Zihinde tasarlanan mekanlar kurgusaldır. Bu yüzden ütopya kelimesini ister istemez yanına çağırır. Zihnimize tasarlanan bu mekanlara, ütöpik mekanlar da diyebiliriz.

Ütopya, genellikle yok-ülke, olmayan yer, hayali yer, yeryüzü cenneti, ideal yer, dahası ideal kent gibi değişik kavramlar eşliğinde tanımlanır. Her ütopyanın hayali bir yer oluşuna dikkat çeker. Olmayan bir yere yahut gerçekte gösterilemeyecek bir ülkeye, bir topluma karşılık gelmesine karşın ütopyanın bir yeri, çevreyi, bir mekânsal konumlanmayı çağrıştırdığı hesaba katılır. Ütopya dendiğinde hayali dahi olsa insan zihnine üşüşen şey, bizzat belli bir çevre, yer, mekan ya da kentten başkası değildir. Bunu sağlayan, zorunlu kılan şey nedir? Neden ütopya ile mekan bu denli birbirlerini gerekli kılmaktadır?(Alver, 2009, s.140).

Gerçekdışı karakterlerin de var olduğu bir gerçek ötesi mekan kendini beraberinde getirir. Kurgusal olan bir hikayeyi resimde betimlerken yine kurgusal bir mekana ihtiyaç duyar sanatçı. Böylelikle gerçekötesi mekan, sanatta kendini ete kemiğe büründürerek var eder.

İnsan dünyaya gözünü açtığı andan itibaren gözlemlemeye ve öğrenmeye de başlamış demektir. Dolayısıyla hayal dünyası da gözlemlediği mekanlardan oluşarak gelişir. Dünyayı gözlemlerken anlamlandıramadığı şeyleri mitleştirerek bir hikaye kurmuş ve kendisini önce zihinde canlanan gerçek ötesi bir ütopyaya itmiştir. Gerçekte yaşadığı, anlamlandıramadığı veya tekinsiz olan herşey ütöpik bir mekanda mitleşmiştir.

Resimde kurulan ütöpik kompozisyonlar gerçekdışı mekanın, sanatçının zihninde tasarladığı halinin maddesel bir şekilde betimlemesidir. Bu kurgusal mekanlar mitolojik öğelerden de yararlanır. Fiziksel olarak var olmadığından gerçeğin ötesinde kalmış hayali yerlerdir. Kompozisyonda gerçek üstü figürlerin yer alması bu mekanları daha da fazla gerçeğin ötesine götürmektedir. Örneğin, Erken Rönesans dönemlerinde mitlerden yararlanılarak ortaya çıkan eserler genellikle var olmamış figürleri ve mekanları ele alır. Antik Yunan ve Roma'da din olarak inanılan tanrıların bilimin gelişmesi ile mitleşmesi, bu fantastik

karakterlerin konu olarak ortaya çıkmasını değiştirmemiştir. Dolayısıyla insanın her zaman onu farklı bir dünya anlayışına iten bir hayal dünyası mevcuttur.

Alessandro Botticelli'nin "La Primavera" (İlkbahar) 1482 (Görsel 15) adlı eseri Mitolojik bir karakter olan aşk tanrıçası Venüs'ün (Yunan mitolojisinde Afrodit olarak isimlendirilir) ilk baharın gelişini kutladığı bahçesini betimler.Kompozisyonun en solunda yer alan tanrı Merkür'dür (Yunan mitolojisinde Hermes olarak adlandırılır).

Efsaneye göre Zeus ile Maia'nın oğluydu ve ücra bir mağarada doğmuştu. Daha sonra babasına ve diğer tanrılara bir ulak olarak hizmet verdiğine ve ölülerin ruhlarını ölüer diyarına götürdüğüne inanılırdı... Zeus'la ilk karşılaşmasında, baş tanrı oğlunun arsızca yalanlarından o kadar etkilenir ki, onu Olympos Dağı'nın ulağı ve elçisi olarak görevlendirir (NTV Yayınları, 2009, s.148-149).

Merkür tanrıların elçiliğini yapan tanrıdır. İnsanlara kehanetlerin haberlerini verir. İlk baharın daimi bir şekilde Venüs ile kalması için sol kısımda bulutları uzak tutmak için resme dahil edilmiştir. Betimlenen ağaçların boyutlarına tezatlık oluşturacak şekilde betimlenen bulutlar, tasvir edilen ormanı bir anda gerçek ötesine götürür. Sol üst köşedeki bulutları bu şekilde görebilmemiz için, ağaçların oldukça üstünde gökyüzünde görmemiz gerekirken, sanatçı bu ütopyik mekanı desteklercesine bulutları ağaçların hemen yanında boyutuyla oynanmış bir şekilde tasvir etmiştir. Resmin merkezinde resmedilen Venüs'ün hemen üstünde oğlu Eros muzip bir çocuk figürü olarak oklarıyla bulunmaktadır. Kanatları olan bu figür mekanın gerçekdişliğini desteklemektedir.



Görsel 15:Botticelli, La Primavera/İlkbahar, 1482, (panel üzerine tempera, 202x314 cm <https://cutt.ly/trvQ6YK>, 05.01.2020)

Bu resim varolmamış bir mekana en güzel örneklerden biridir. Sanatçı karmaşık mitolojik göndermeler sunarak, karakterleri hayali (ütopik) bir mekan içerisinde tasvir etmektedir.

Bunun gibi izleyiciyi fantastik mekana götüren birçok örnek kompozisyon bulunmaktadır. Fakat şöyle bir ayırım yapmakta yarar var. Rönesans döneminde sanat daha çok kilise ve soyluların yönetiminde ilerleyerek gitmiş olduğundan sanatçının özgür bir şekilde konusunu kendi belirlediği resimler yapması daha yakın dönemlere doğru olacaktır. Dolayısıyla Botticelli'nin bu çalışması gerçek ötesi bir mekan algılayışı sunması üzerinde değerlendirirken, ilerleyen dönemlere doğru gerçekötesi mekan çalışmalarına baktığımızda daha çok bilinçdışı ve psikolojiye ait alt metni olan çalışmalar göreceğiz.

Tekrar açıklanan resme dönmek gerekirse, figürlerin kutsallığı sanatçının psikolojik olarak bulunduğu kültürel dönemine işaret eder. Örneğin Venüs'ün üzerindeki kırmızı elbise dönemin kadının giyim tarzına uygun resmedilmiştir. Aşk tanrısı Venüs, yardımcıları ve tanrıların elçisi olan Merkür ile beraber ilkbaharın coşkusunu kutlar. İlkbaharın coşkusunu ütopik bir mekan tasarımında sürreal figür ve imgelerle betimlenmiş bir resim denilebilir. Bu kurgusal mekan izleyiciyi gerçek ötesi bir zamana ve mekana düşünsel anlamda götürmesi ile aslında kısa bir süreliğine de olsa zamanı büker hatta belki durdurur.

Zaman kavramı gerçeklikten çıkmış ve izleyicinin aslında hiçbir şekilde belki de ait olmayacağı bir zaman-mekan algısına iterek, aidiyet, yer ve zaman kavramlarını sorgulatmıştır. Bu küçük kırılmalar günümüze kadar farklı sanatçıların farklı ütopik kurgulanan eserleriyle devam etmiş ve hatta farklı üsluplar eklenerek, farklı boyutlar kazanarak gelişmiştir. Gerçekte var olan bir orman görüntüsünden esinlenilerek kurulan fantastik bir orman betimlenmesi mevcuttur. Fakat resimdeki mitolojik figürleri çıkardığımızda, betimlenen orman bizi fantastik bir yere götürmez. Dolayısıyla resmi gerçekötesi bir orman tasvirine götüren şey betimlenen mitolojik karakterler ve perspektife uygun olarak yapılmamış sol üst köşedeki bulutlardır.

Gerçek ötesi mekanlara ve karakterlere duyulan ilgi tamamen psikolojiktir. İnsan var olduğu dünyanın bazen yıkıcı sisteminden vazgeçmek ve daha iyisini hayal etmek istemektedir. Karşı koyamadığı bu istek onu farklı dünya tasarımlarına iter. Gerçekötesi mekan bilinmeyene yapılan bir yolculuktur. Başta izleyiciye tekinsiz gelmesinin sebebi budur. Alışık olunmayan bir durum tasviri bulunmaktadır. Bir başka gerçek dışı mekan tasvirine örnek vermemiz gerekirse, Henry Fuseli'in 1781 yılında yapmış olduğu "The Nightmare" (Kabus) (Görsel 16) adlı resminde oldukça tekinsiz ve karanlık bir mekan tasvir edilmiştir. Mekanın karanlık olarak betimlenişi, sanatçının vermek istediği duyguyu güçlendirmiştir. Dönemin iç mekanından esinlenerek yapılmış kurgusal iç tasviri, hacimsellik bakımından gerçek bir mekan oluşunu desteklerken, yatan kadın figürünün karın kısmına oturur bir şekilde resmedilen yaratığı anımsatan figür izleyiciyi olduğu gibi gerçek ötesi bir mekana iter. Aynı şekilde soltarafda kırmızı tülün arkasından beliren at kafası durumun tekinsizliğini güçlendirmiştir. Atın gözlerinin beyaz şekilde yapılmış olması ölümü çağrıştırmaktadır. Gerçeğe oldukça yakın bu oda tasvirinin bir anda kabusa dönüşen hali tekinsiz ve gerçekötesi bir mekan algılayışına götürmüştür. Bu resimde izleyiciyi gerçekten koparan kısım karanlıktan çıkan beyaz gözlü bir at ve izleyiciye yatan kadının karnın üstünden bakan yaratığa benzeyen figürdür. Karanlıkta betimlenmiş odanın büyüklüğünü anlayamamamız ve atın büyük bir hayvan olduğunu düşünürsek sol köşeden odanın içinde betimlenişi gerçek ötesi mekan oluşunu güçlendirmektedir. Uyuyor gibi tasvir edilen kadının üzerinde duran bu yaratığımsı figür karabasana benzemektedir. Uyanmaya yakın uyku halinde insanların, uyanmaya doğru bir durumda vücudu kitlenerek hareketini engelleyen ve gerçekdışı şeyler görmesiyle kabus diye adlandırdığı duruma halk arasında karabasan denir. Bu durum bilinçdışı bir durumdur. Dolayısıyla bu kompozisyonda bizi bilinçdışına götüren bir durum mevcuttur diyebiliriz.



Romantik döneme doğru gerçekötesi mekan betimlemeleri daha farklı metaforlarla kendi içinde gelişecektir. Örneğin, Francisco Goya'nın tarihi tam

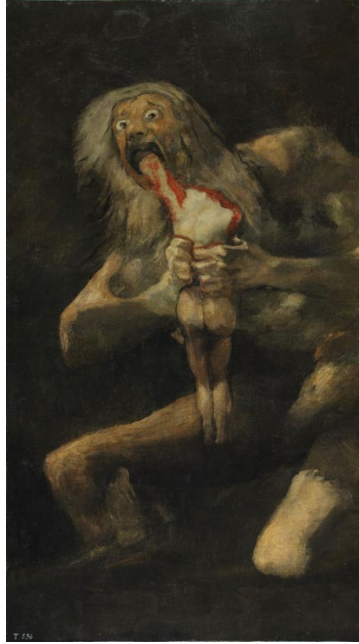
Görsel 16: Henry Fuseli, The Nightmare/Kabus, 1781, (tuval üzerine yağlı boya, 101,6x 127 cm, <https://cutt.ly/crppama>, 08.01.2020)

belli
olm
aya

n (1819-1823) arası dönemde evinin duvarına yapmış olduğu "Saturn Devouring His Son" (Çocuklarını Yiyen Satürn) (Görsel 17) adlı mitolojik konulu resminde yüzü dehşetle bakan erkek bir figür, elinde bebeği yerken resmedilmektedir. Buradaki figür Roma mitolojisindeki Satürn'dür. Sanatçı 1819 yılında taşınmış olduğu evinin duvarlarına resimler yapmaya başlamıştır. Sanatçının evine yapmış olduğu bu resimler "Kara Resimler" adıyla bir seri olarak anılır. Çocuklarını Yiyen Satürn de bu resimlerden biridir. Mitolojik bir hikayeden yola çıkan sanatçı, tanrı Satürn'ün mitolojik hikayesindeki bir anını resmetmiştir.

Tanrı Satürn'ün kendi çocuklarından birini yemesini gösteren rahatsız edici bir tablo olan Çocuklarını Yiyen Satürn, Goya'nın yemek odasının duvarlarına çizdiği altı resimden biriydi. Mite göre Satürn'ün çocuklarından biri, kendisinin babası Caelus'un yerine geçtiği gibi, Satürn'ün yerine geçecekti ve tanrı bunu biliyordu. Satürn bunu engellemek için bütün çocuklarını doğar doğmaz yiyordu. Karısı Ops Satürn'e ihanet etti ve altıncı oğlu Jüpiter'i Girit'te saklayıp, Satürn'ü kundağa sarılmış bir taş ile kandırdı. Sonunda kehanet doğru çıktı ve Jüpiter babasının yerine geçti(<https://cutt.ly/RpsFxQ>, Erişim: 08.01.2020).

Goya bu resimde karanlık bir mekan tasvir etmiştir, öyle karanlık tasvir etmiştir ki mekanının sadece zeminini görebiliriz. Bu resmin yaşanılan bir odanın duvarına yapılmış olması resmi gerçekte deneyimlenen bir mekan üzerinden gerçek ötesi bir mekana götürür. Resmin yaşanılan, insanın benliğini oluşturduğu evinin odasının içine resmedilmesi, yaşanılan mekanı gerçek ötesine taşıyarak kendi içinde gerçek mekanla gerçek ötesi mekanı sorgulatmıştır. Sanatçının kendisi tarafından bilinçli olarak yapılmaya bile yaşanılan mekan ile gerçek ötesi mekanı buluşturan bir çalışma olarak kendi içinde gerçek ötesine güçlü bir gönderme değil midir?



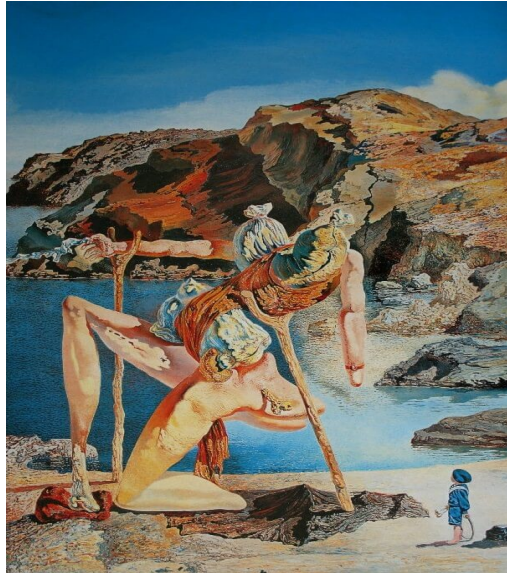
Görsel 17: Francisco Goya, "Saturn Devouring His Son/Çocuklarını Yiyen Satürn, 1819-1823, (duvar sıvası üzerine yağlı boya, 146x83 cm, <https://cutt.ly/Vrpd64E>, 08.02.2020)

Daha ilerleyen dönemlerde ise "gerçek ötesi" bir kavram olarak sorgulanacak ve kendini döneminin yeni bilim alanı psikolojiden var edecektir. Kurgusal mekanlar parçalanarak, kendi içinde yapay bir şekilde ilerleyecek ve bilinçdışının tekinsizliği ile buluşacaktır. Psikolojik alt metinlerle kurulan gerçek ötesi mekanlar doğacaktır. Gerçeküstücü sanatçılardan Salvador Dalí'nin gerçek ötesi mekanları rüyalar ve bilinçdışı düşüncelerin birleşimiyle oluşur. Biçimleri kendisinin yaratmış olduğu bir üslupla bozar, hatta döneminin akademisine ters gelecek bir estetik anlayışı mevcuttur. Hatta bu sebeple okuduğu Güzel Sanatlar üniversitesini akademinin kendisine uygulamış olduğu estetik baskıdan

dolayı bitirmeden bırakmıştır. Resimlerinde psişik otomatizm fazlasıyla kendini gösterir. Genellikle uzamı belli olmayan mekanlar içine birçok boyutuyla oynanmış nesne ve figür yerleştirir. Tasvir ettiği mekanlar aslında kendi yaşamında deneyimlediği mekanların zihninde tasarladığı şeklidir. 1934’de yapmış olduğu “Sex-Appeal Hayaleti” (Görsel 18) resminde daha öncesinde gitmiş olduğu İspanya’daki küçük koylardan bir tanesi gerçek ötesi bir şekilde tasvir edilerek gerçekliğiyle oynanmıştır. Eserin sağ alt tarafında tasvir edilen çocuk figürü Dali’nin küçüklüğüdür. Gerçekte küçüklüğünde deneyimlemiş olduğu mekanı gerçek ötesi bir mekan olarak yeniden tasvir eder. Gerçekte var olan ve deneyimlenen bir mekanın yeniden bilinçdışı yapılandırması mevcuttur.

Sex-Appeal Hayaleti, Creus Burnu’nun küçük koylarından birinde, denizci kıyafeti giymiş Dali’nin korkmuş gözlerinin önünde sendeliyor. Millet’in Angelus’ünden alınmış patates çuvalları, koltuk değneklerine rağmen yıkılmak üzere olan bu yaratık için son bir kasılmayla, orgazm protezi görüyor. Deriyi yaran kemikler, çürüme ve kanlı irin, Maldoror’un kıyıda hayal meyal gördüğü canavarları anımsatıyor...Karmaşayı düzene koymaya karar veren ve Jacques Lacan’ın paranoya tezinden cesaret alan Dali, her alanda, hatta siyasette bile “akıldışını fethetmek” ister (Gaillemine,2009, s.71).

Gerçeğe çok yakın bir şekilde resmedilmiş koy, bir anda öndeki deforme edilmiş figürle kendisini gerçek ötesi bir evrene götürür.



Görsel 18: Salvador Dali, Sex-appeal Hayaleti/The Spectre of Sex-appeal, 1934,(ahşap panel üzerine yağlı boya, 17.9x13.9 cm, <https://cutt.ly/WrpmQc1>, 08.01.2020)

Gerçeküstücülerin konuları bilinçdışından oluşsa da, yeniden tasarladıkları bu gerçek ötesi mekanların tasvirleri için üzerinde fazlasıyla düşünümlp çalışılması

gereken bir bilinci beraberinde getirmektedir. Var olan bir şeyi bozmak ve yeniden tasarlamak üst bir bilinci temsil eder. Bir diğer Gerçeküstü sanatçılardan Max Ernst, psikolojiden oldukça faydalanmış, yaşadığı dönemde Freud'un yapmış olduğu Psikanalitik çalışmalar resimlerini etkilemiştir. "Ernst bilinç akışı yazılarının görsel eşdeğerini denedi: Frotaj-aşılmış yüzeylerin üzerinden sürtme yoluylaşans eseri motifler elde edilmesi." (Cumming, 2006, s.390). Sanatçı birçok teknik denemiştir. Dolayısıyla yapmış olduğu denemelerde birçok üslup kullandığından çalışmaları çeşitlilik gösterir. Rastlantısal teknikler kullanarak bilinçaltındaki rastlantısal imgeleri bulmuş olduğu teknikle desteklemiştir.

Bu çalışmalarında, sanatçı, döşeme tahtası gibi pürüzlü yüzeylere kağıt tabakaları yerleştirdi ve perdahladı. Böylece, kendisine ait bir bitey ve direy icat etmek adına imajların bir kısmını engellerken ya da yeniden vurgularken, kağıdın altındaki formların kağıtta belirmesini sağladı (Hopkins, 2004, s.106).

Rastlantısal dokular bularak aslında bilinçdışı, bulmuş olduğu teknikle de güçlendirmiştir. Çünkü Gerçeküstücülüğün temelinde tamamen akli geride bırakacak, psişik otomatizm ile hareket ederek akla geleni olduğu gibi yansıtma düşüncesi yatmaktadır. Ernest'in bulmuş olduğu bu rastlantısal dokular adeta bilinçdışı dokuları anımsatmaktadır. Kullanılan malzemelerdeki çeşitlilik vurgulanmak istenen konuyu güçlendirmiştir. 1937 yılında yapmış olduğu "The Barbarians (Batıya Yürüyen Barbarlar)" (Görsel 19) adlı resminin kompozisyonunda gerçek temsile yakın olarak betimlenen hiçbir imge ve figür bulunmamaktadır. Resimde dış mekan olarak tarif edebileceğimiz bir alan tasvir edilmektedir. Buranın dış bir alan olduğuna ilişkin düşünce, fonun mavi renkle boyanmış olmasından yola çıkılarak gökyüzüne benzerliğe itmiştir. Tam merkezde betimlenen zemine göre fazlasıyla büyük iki gerçek dışı yaratığa benzeyen figür kaplamaktadır. Bu deformeye uğramış, yaratığa benzeyen karakterler daha önce bahsettiğimiz sanatçının bulmuş olduğu rastlantısal teknik frotaj tekniği kullanılarak betimlenmiştir. Karakterlerin vücudundaki doku bu şekilde verilmiştir. Sanatçının çalışmasının adını "The Barbarians" koymasından yola çıkarsak, sol tarafa doğru bir yürüme halinde resmedilmiş bu yaratımsı iki karakterin barbarlar olduğunu düşünebiliriz.



Görsel 19: Max Ernst, The Barbarians/Batiya Yürüyen Barbarlar, 1937, (karton üzerine yağlıboya, 24.1x33 cm, <https://cutt.ly/UrpRlsm>, 08.01.2020)

Gerçeküstüculük akımına bağlı Rene Magritte'in resimlerinde psikolojik alt metni oluşan ve genelde iç mekandan dış mekanı gösteren imgeler bulunmaktadır. İzleyicinin algısıyla, tasvir ettiği mekanı kendi içerisinde içinde barındırdığı nesnelerin boyutlarını bozarak oynar. Kurgusal mekanlarına yerleştirmiş olduğu her nesnenin psikolojik alt metinleri mevcuttur.

Gündelik eşyaları kullanması ve rüyaların karmakarışık dünyasını akla getiren, hafif rahatsızlık veren imgeler yarattığı duygusuz ve donuk üslubu ile tanınır...Estetik erdemleri bir kenara bırakarak bilinçli bir şekilde bayağı bir teknik kullanmıştır-tek önem taşıyan imgelerdi. Tuhaf biraraya getirmelerle, boyut ve dokuları değiştirerek ve beklentilerin tersine giderek alışılmış olanı alışılmamış yaptı (Cumming, 2006, s.395).

Magritte, gündelik hayattan karelerin seçildiği kompozisyonlarını, kendi içinde farklı absürt imgelerin bilinçli olarak bir araya getirilmesiyle,gerçek ötesi mekanlarını farklı bir boyuta taşımıştır. Sanatçı yaşadığı dönemin kırılmalarını resimlerinde biçim üzerinden izleyiciye göstermek istemiştir. Hatta kendi sözleriyle şöyle ifade eder:

Resimlerimi bilinçli ya da bilinçsiz bir simgeselliğe indirgemek onların gerçek doğasını görmezlikten gelmektir...İnsanlar bir takım nesnelere hiçbir simgesel anlam aramadan rahatlıkla kullanabiliyorlar, ama iş resimlere bakmaya geldiğinde aynı nesnelere nasıl bakacaklarını bilemiyorlar. Resmin karşısında ne düşünceleri gerektiğini bilmedikleri için yaşadıkları bu ikircilikli halden çıkabilmek, onları belli anlamlar aramaya itiyor... Yaslanacakları bir şey olsun istiyorlar, rahatlamak istiyorlar. O boşluk duygusundan kurtulabilmek için tutunabilecekleri güvenli bir dal bulmaya çalışıyorlar. Simgesel anlamlar arayanlar, imgenin kendindeki şiiri ve gizemi gözden geçiriyorlar (Antmen, 2009, s.141).

Gündelik bir nesnenin içinde var olan anlamlara, akılcı sistemin içinde kaybolan insana atıfta bulunan sanatçı, resimlerinde bu nesnelere tekrar farklı bir şekilde değerlendirmiş ve tasvir etmiştir. Burada bilinçli bir şekilde algıyla oynama söz konusudur. İzleyicinin kendi hayatında gözden kaçırdığı noktalara, gündelik nesnelere tekrar resimlerinde var ederek dikkat çekerek farklı değerlendirmelerini amaçlamıştır. 1952 yılında yapmış olduğu “Personal Values (Kişisel Değerler)” (Görsel 20) adlı resminde yaşanan bir oda (insanın benliğini inşa ettiği mahremi alan) gerçek ötesine götürecektir bir mekan olarak tasvir edilmiştir. Resmin zemini, duvarların perspektife uyumu hacimsellik bakımından gerçeğe yakın tasvir edilmiş iken duvarların üzerinde bulunan bulutlar ilk bakışta duvar kağıdı gibi dursa da gerçeğe yakın temsilleriyle iç mekanı bir anda dış mekana çevirmiştir. Gökyüzünün odanın içine hapsolmesi veya odanın içinden gökyüzüne sanki özlemle bir bakış söz konusudur. Betimlenen odanın sol tarafında bulunan yatağın boyutu genel olarak odanın boyutuna göre normal diyebileceğimiz bir haldeyken üzerinde duran duvara yaslanmış tarağın boyutu o kadar absürt bir şekilde abartılmıştır ki bir anda yatağın boyutunu göze küçük gösterir. Nesnelere kadın ve erkeği temsil edecek şekilde seçilmiş gibi olduğunu düşündürür. Çünkü çift kişilik bir yatak sanki bir çiftin yatak odasını anımsatırken, çiftleri ise tarak ve gardırobun üzerindeki fırçadan anlıyormuşuz gibi gelir. Yatağın üstündeki tarağın erkeğin kullanacağı bir tarak olduğunu ve sağ tarafta gardırobun üstünde tasvir edilen fırçanın bir makyaj fırçası olduğunu düşünürsek, semboller üzerinden kadın ve erkeğin tasviri ile karşı karşıya kalırız. Bu durum bizi bilinçdışı bir duruma iter. Gündelik bir nesnenin sadece kendi varlığıyla bir kadını veya erkeği düşündürebilmesi mümkün müdür? Bu tasvir edilen mekana gerçek ötesi mekan dememizin sebebi, boyutlarıyla oynanmış nesnelere dir. Dönemin diğer Gerçeküstücü sanatçılara nazaran Gerçeküstücü üslubunu gündelik hayattaki nesnelere boyutlarıyla oynayarak vermiştir. Bu resimde gerçeğe yakın temsili birodanın içinden gerçek ötesine bir özlem, yolculuk vardır. Gökyüzü gerçekten, belki de bazen, odanın içine hapsolür.



Görsel 20: Rene Magritte, Personal Values/Kişisel Değerler, 1952, (tuval üzerine yağlı boya,80x100 cm, <https://cutt.ly/yrpzUPT>, 08.01.2020)

Sanatçı, kendisinin deneyimlediği, gözlemlediği olağan diyebileceğimiz bir odayı algıladıktan sonra kendi sembollerini ekleyerek yeniden tasarlar ve onu yeniden var eder. Belki de sanatçı gerçekte var olan odayı tasvir ettiği şekilde görüyor veya algılıyor diyebiliriz. Onun için belki de yaşadığı bu odanın duvarları her batığında gerçekten de gökyüzüne açılıyordur. Olağan bir odanın olağandışına yolculuğu söz konusudur. Savaş ve yıkım görmüş bir sanatçı olarak yaşadığı parçalanmışlığı biçimlerin boyutlarıyla oynayarak, anlamlarını sorgulatarak vermiştir. Bu parçalanmışlık hissi şeklini değiştirerek günümüzde de kendini var ederek devam eder.

Günümüz insanı gerçekte deneyimlediği mekanı algılayıp, öğrenip, hazmetmeye çalışırken kendisine bir de sanal bir mekan doğurarak, kendisini fazlasıyla karmaşık bir duruma itmiştir. İnsanlar gerçekte aralarındaki bağı kaybetme derecesinde zayıflatmış ve kurgusal olana yani gerçek ötesi, ütopyik bir yere adım atmışlardır. Sanal dünyanın vermiş olduğu yapay evren, olağan dışı bir durumu günümüzde olağan bir hale dönüştürmüştür.

BÖLÜM3: OLAĞAN VE OLAĞANDIŞILIK

Yaşadığımız dünya, mekan, oda, deneyimlediğimiz ve tecrübelerimizle var ettiğimiz mekanlardır. Bu mekanları kendi içinde olağan ve olağandışı olarak değerlendirerek bir sonuca varırız. Olağan bir şeyin, bu tabiri alabilmesi için birçok kez üst üste, bir çok farklı insan tarafından aynı şekilde deneyimlenmiş, her insanda kısmen bile olsa aynı sonucu vermiş konulara, durumlara olağan demektedir. Gerçeğin ötesi dediğimiz de ise olağan dışılık peşinden gelmektedir. Gerçek ötesi mekanlar hayatımızda belki de sadece rasgelmediğimiz mekanlardır tıpkı rüyalarımızda olduğu gibi. Rüyalarımızda absürt birçok öge, nesne aynı mekan içinde bir araya gelmektedir ve bu zihnimize oluşan mekan, olağan dışı (durum dışı) bir mekanıdır. Olağan dışı olarak değerlendirdiğimiz bu mekan (gerçek ötesi), olağan dışı olmasına rağmen gerçek değil midir? Aslında vardır, yaşanmıştır, zihnimize olsa bile deneyimlemiştir. Kendi içinde bir gerçekliği mevcuttur. Günümüz insanı varlığını maddesel ve anlamsal olarak kendisine ve çevresine kanıtlamaya çalışırken, yaşadığı gerçeklik kendi içinde sanal gerçeklik ve maddesel gerçeklik olarak ikiye bölünmüş durumdadır. Antik dünyanın mitleri, geçmişte yazılan ütöpik romanlar, hikayeler günümüzde sanal gerçeklikle buluşarak, varlıklarını farklı bir gerçeklik boyutunda sürdürmeye devam etmekte olup, kendi gerçek ötesi mekanlarını oluşturmuşlardır. Artık farklı bir şekilde ete kemiğe bürünmüş durumdadırlar. Bu durum, günümüzde insanın gerçekle olan bağıni fazlasıyla zayıflatmış ve varoluşunu etkilemiştir.

Artık davranışları enginliği, fikirleri büyüklüğü ıskalayacaktır. Gerçek veya hayali olayları zihninde ancak, benzer olaylar yığınıyla ilişkileri çerçevesinde canlandırabilecektir- kendisinin dahil olmadığı, ıskalanmış olaylarla. Demek istediğim: Bu olayları, sonuçları diğerlerinden daha güven verici olan başka bir olayla ilişkili olarak değerlendirecektir. Bu durumda da, onlarda hiçbir surette selametini göremeyecektir(Artun, 2015, s.182).

Gerçek ötesi mekan, aslında kişinin bilinçdışında belki de neden-sonuç ilişkisini gizliden yaptığı mekanlardır. Fantastik dünya, günümüz insanının bilincinde fazlasıyla mevcuttur.

Hayata, hayatın en kırılgan unsuruna- yani, gerçek hayata- olan inanç o kadar kuvvetlidir ki, sonunda kaybolup gider. İnsan dediğimiz bu iflah olmaz hayalperest, yazgısından duyduğu hoşnutsuzluk gün be gün arttıkça, kullanmayı sevk edildiği nesnelere değer atfetmekte zorluk çeker; o nesnelere ki, ya umursamazlığı yolunun üzerine çıkarmıştır onları, veya kendi çabasıyla- neredeyse her zaman kendi çabasıyla- kazanmıştır... (Artun, 2015, s.178-179).

Hayal dünyası günümüzde hem gerçek deneyimlendiği mekandan hem de sanal mekandan beslenirken, artık ikisinin arasındaki ayrımı zorlaşmıştır. İnsan olma durumu, barındırdığı anlamı, saflığını güncellemektedir.

Saf insan olma hali” günümüzde fazlasıyla kırılmalara uğrayarak benliğin oluşumunu etkilemiştir. Sanal mekanlar insanın kendi içinde yapaylaşmasına neden olarak gerçek ile var olmayanın arasındaki çizgiyi incelterek bir kaosa sürükler. “Sonraları insan yaşama sebeplerini giderek yitirmekte olduğunu hissedip, aşık olmak gibi istisnai bir duruma yaklaşmaktan bile aciz hale geldiğini görünce, ucundan kıyısından toparlamaya çalışsa da başaramaz(Artun, 2015, s.79).

Yaşamış olduğu yapay durumlar benliğin de yapaylaşmasına neden olarak duygularında yok olmasına, parçalanmasına sebep olmuştur. İnsan donuk bir yaratığa dönüşmüştür adeta. Sanal bir gerçekliğin var olması, insanı istediği kadar alabilir ve istediği kadar verebilir bir hale ulaştırır. Bununla beraber bencilliği körüklenir. Sınırsız yaşama biçimine, kurmuş olduğu sanal dünya ile ulaşan insan kendini bir nevi tanrısallaştırmıştır.

Jung bir keresinde, insanlar bilinçlendikçe, Tanrı'nın da daha bilinçli hale geldiğini söylemişti. İnsanların, kendi kişisel iblislerini gün ışığına çıkarmaya zorladıklarında, Tanrı'nın karanlık yanına da ışık tuttuklarını düşünüyordu.” (Estes, 2018, s.78).

Günümüzde Tanrı, duygusuzlaşmaya ve donuklaşmaya hatta belki de yapaylaşmaya yüz tutmuştur. Bu düşünce sistemi şimdi ise insanı fazlasıyla parçalanmış, birbirine yabancılaşmış nesnelere var olduğu aidiyet duygusunun yıkıldığı mekanlara iter. O artık yaratma ve yıkma gücüne sahiptir ve Tanrının rolünü bir nevi çalar. Günümüzde insanın kendini Tanrı yapma çabası gelişmişliğinin artık onu tüketmeye başladığının göstergesidir. Kendi varlığımızı anlayabilmek için hala dönüp geçmişe ve tarihe bakmaktayız. 21. yüzyıl teknolojisinin getirisi olarak her şeye ışık hızıyla ulaşabilme imkanı, insanının mekan anlayışını kökten değiştirmiş, bükmüş, mutasyona uğratmıştır.Burada dönüşüme ve evrime uğrayan bir günümüz insanından bahsedilir. Artık

kendisini yapay bir evrende (maddesel olarak var olmamış mekan) yapay mutluluk ve üzüntülerle tatmin edebileceği bir alan yaratmıştır. Gündelik hayatın hızında dikkat etmediği o küçük karelere sıkışmıştır. Ancak, o küçük kareler farkında olmadan bilinç dışına yerleşmiştir. Bu konuyla ilgili yapılan sanat çalışmalarında, günümüz insanın bu parçalanış ve dönüşüm süreci, aidiyet duygusundan yoksun gerçek ötesi mekanlarda tasvir edilmiştir. Öncelikle kolaj çalışmalarıyla başlayan bu serüven daha sonrasında kolajdaki net dokuların bir araya gelişinin etkisini, resimde üslup olarak yakalanmaya çalışılmıştır.

Francis Bacon'ın çalışmalarındaki parçalanmış ve deformasyona uğramış kompozisyonlarından esinlenilerek ortaya çıkarılmış çalışmalarımda, gündelik hayatın olağandan, olağan dışına nasıl evrildiği, insanın dikkat etmediği o küçük karelere nasıl sıkıştığı betimlenmektedir. Bir süreç tasvir edilmiştir. Daha öncesinde bahsettiğimiz mekan ile kurulan benliğin oluşum sürecinde sanal dünyanın, tüketimin insanın gerçek ile olan bağının zayıflatılmış sahneler ve birbiri içinde var olma süreci öyküsel bir sırayla betimlenmiştir. Dolayısıyla bu konuyu başlıklar altında incelemek gerekirse Bilinçdışı, Kopuş ve Metamorfoz olarak üç başlığa bölünmüştür. Öncelikle bir mekanın bilinçdışında nasıl tekrardan var olduğu, gerçek mekandan esinlenerek nasıl olağandışı bir mekana dönüştüğü, bu mekanın içinde insanın nasıl insanlıktan çıkarak bir kopuş yaşadığı anlatılacaktır. Çalışmaların kendi içinde bir hikaye sırası bulunmaktadır. Öncelikle insanın nasıl gerçeklikten uzaklaştığından ve gerçek dışı bir yaratığa nasıl evrildiğinden bahsedilerek, bu yaratığa dönüşen formun gerçeği algılayış biçimindeki gerçeğe duyacağı istemsiz özlemedeğiniilmektedir.

3.1 Bilinçdışı

Gündelik yaşamımızda yapay mekanla beraber benliğimizi oluşturmak durumunda kalırız. Bilinçdışından bahsetmeden önce insanın benliğinin yapım aşamalarından bahsetmek daha doğru olacaktır. Çünkü, günümüzde insan benliğini oluştururken, kendi yaratmış olduğu yapay mekanlarla da yüzleşmekte ve mücadele etmektedir. Dolayısıyla, benliğin oluşumu da kendi içinde güncellenmektedir. İnsanın benliğinin oluşumuna zihni ve zihninde bir şeyleri

algılayış biçimi şekil verecektir. Benliği oluşturmakta zihin çok büyük bir rol oynamaktadır.

Sigmund Freud, ilk olarak zihni kendi içinde bölerek işleyen psikanalizcidir. Freud, bu araştırmalarını yaptığı sırada dönemin sanatçılara da ilham vermiş, insanın düşünce sistemini incelerken, sanatın düşünme sistemine de ilham olmuştur. Andre Breton, Sürrealizm Manifestosu'nda Freud'un teorilerinin, insan psikolojisi konusunda analizlerinin öneminden ve bunların sanattaki düşünme sistemini nasıl etkilediğinden şöyle bahseder:

Zihnimizin artık ilgilenmiyormuş gibi yaptığımız bir kısmı-ki bence en önemli kısmı-yeniden gün yüzüne çıktıysa, bu da görüldüğü kadarıyla tamamen şans eseri olmuştur. Bunun için Freud'un keşiflerine minnet borçluyuz. Bu keşifler temelinde, insanı inceleyen araştırmacının çalışmalarını çok daha ileri götürmesine, gerçeklerin özetiyle yetinmek zorunda kalmamasına olanak verecek bir düşünce akımı ortaya çıkmaktadır nihayet. Belki de hayal gücü kendini yeniden öne sürme, haklarını yeniden ele geçirme noktasındadır. Eğer zihnimizin derinliklerinde, yüzeydekileri çoğaltacak veya onlara karşı başarılı bir savaş yürütebilecek tuhaf güçler varsa, o güçleri ele geçirmek için her türlü haklı sebebimiz var demektir... (Artun, 2015, s.188).

Dolayısıyla, Freud'un böldüğü başlıklar altından zihni incelemek gerekirse buzdağı metaforundan bahsetmek uygun olacaktır. Freud, buzdağını insanın zihnine benzetir ve üçkısma böler.

Bilinç (buzdağının tepesi: 1/7'si)-uyanıkken farkında olduğumuz kısım, Önbilinç (sınır)- rüyalarımızdan hatırladıklarımızı, "dil sürçmelerini" vb. içeren kısım. Burada ortaya çıkan düşünceler ve eylemler, Bilinçdışı hakkında ipuçları verir. Rüyanızı hatırladığınızda, bilinçdışı düşüncelerinizi doğrudan açığa vurmamış olursunuz, hatırladıklarınız, sembollerle çok iyi kodlanmış bilinçdışı niyetlerdir. Bu sembolizm bize, Bilinçdışımızın ASIL düşündükleri yüzünden üzülüp rahat olmaktan korur!Bilinçdışı (6/7'si)- Gizli kalmış arzuları ve korkuları, geçmişteki travmatik yaşantıların anılarını vb. barındırır. Tümüyle saklı kalan bu düşüncelere hiçbir şekilde ulaşamayız. Hayatta kalabilmemiz için böyle olması gereklidir-hayatımızı sürdürebilmek için geçmişte yaşanan travmaları unuturuz. Bilinçdışını doğrudan görmek HİÇBİR ŞEKİLDE mümkün değildir(Benson, 2011, s. 49).

Zihni daha detaylı bir şekilde incelemek ve bilinçdışını daha iyi anlamak istersek eğer Freud'un analizlerinin sonucu olarak çıkarmış olduğu üç başlıkla incelemek daha doğru olacaktır. Bunlar: İd, Ego ve Süperego'dur.

İd, Freud'un zihnin, ilkel dürtüleri, itkileri, rasyonel-düşünce- öncesi yönelişleri, arzu-korku birleşimleri ve fantezileri içeren kısmı için kullanıldığı terimdir. Haz ilkesine göre hareket eden id, yalnızca anında doyum arar ve günlük dildeki anlamıyla tamamen "bencil"dir. Bilişsel açıdan, dil-öncesi niteliktedir ve imgeler ve sembollerle ifade edilir. Ayrıca, zaman, ölümlülük, sınırlılık veya zıtların bir arada yer almayacağı kavramlarının bulunmadığı mantık-öncesi bir nitelik taşır(McWilliams, 2017, s.32-33).

Kısacası, id bilinçdışı bir süreci ifade eder. Yalnızca rüyalar, dil sürçmeleri gibi sembolik yollarla kendini belli eder. Ego ise id ile kıyaslandığında daha çok gerçekçilik üzerine kuruludur. Bu nedenle id ile sürekli bir çatışma içerisindedir.

Ego Freud'un, hayatın uyum sağlaması zorunlu koşulların uyum sağlamakta ve id yönelişlerinin idaresinde aile içinde de kabul edilebilir olan yollar bulmakta kullanılan bir dizi işleve verdiği addır...Ego gerçeklik ilkesine göre hareket eder ve ikincil düşüncenin kaynağıdır... Hem bilinçli hem de bilinçdışı kısımları vardır. Bilinçli kısımlar, çoğumuzun "kendilik" veya "ben" terimini kullandığımızda anlatmak istediklerimize denk gelir; bilinçdışı kısımlar ise bastırma, yer-değiştirme, akılcılaştırma ve yüceltme gibi savunma süreçlerini içerir(McWilliams, 2017, s.33).

Ego, savunma mekanizmalarını içerir ve id ile süperego arasında bir köprü vazifesi görür. Son olarak süperego, bebeklik döneminden sonra yaşamız ilerledikçe aile ve çevrenin etkisiyle gelişen ahlaki yönü temsil eder. Bu da tıpkı ego gibi bilinçli ve bilinçdışı bir şekilde kendini açığa çıkarabilir.

Genel olarak id, ego ve süperegonun açıklamalarından sonra daha çok dikkati çekmek istediğim kısım id'in kendisidir. İd, toplumun normlarına karşı gelen insanın yabancı kısmını temsil ettiği düşünülürse, sanat çalışmalarında betimlenen mekanlar ise idin (yabaniliğin) kendini var edebildiği gerçek ötesi ya da bilinçdışı (zihinde kurulan mekan) mekanları temsil eder. Sanat çalışmalarında id ile günümüz insanının yapayla mücadelesindeki yaratığa dönüşmüş formuyla arasında bir bağ kurulmuştur. Çünkü günümüzde yapay zekayla kendisine yapay bir evren kuran insan, bu kurmuş olduğu evrende (yapay mekanda) kendisine öyle bir özgürlük hakkı vermiştir ki artık yabaniliğini, şiddetini, hazzını, dürtülerini istediği şekilde yönetebilir ve yaşatabilirdir. Belki de, var olan toplum normlarının yanında artık dürtülerinden kaçmayacağı bir mekan yaratmış, sıkıştırmaya çalıştığı, baskıladığı tüm dürtülerin, yaşayabileceği bir alan kurmuştur. Fazlasıyla özgürlük sağlayan bu yapay mekanlar, insanın ahlaki değerlerini de etkilemiş etik kavramı değişime uğramıştır. Sanal dünyanın getirdiği her şeyi yönetebilmekteki bencillik duygusu, artık insanı yapay bir yaratığa doğru dönüşüme uğratmaktadır. Bu yapay yaratık haline gelmiş formların kendi içinde aidiyetsiz süreçleri tasvir edilmiştir. Jean Baudrillard'ın yapay tanımının konularımı desteklemesinden dolayı bahsetmek gerekirse Baudrillard günümüz insanının yapay olanla (sanal evren, yapay zeka vb.) mücadelesini şöyle betimlemiştir:

Yapay akıl akılsızdır, çünkü yapaylığı yoktur. Hakiki yapaylık tutkudaki acının baştan çıkarmadaki göstergenin, jestlerdeki anlam belirsizliğinin, dil sürçmesinin yüzdeki maskenin, anlamı başkalaştıran çizginin yapaylığıdır; böyle olması nedeniyle de bu yapaylığa zihin belirtisi denir(Baudrillard, 2016, s.57).

Sürecin başını temsil eden çalışmalarına gelmek gerekirse, öncelikle biçimi bozmak için kadraj denemeleri yapılmıştır. Bu kadraj denemelerinden yola çıkarak kolaj tekniğinin konuya uygunluğu tespit edilmiştir. Esinlenmeler adı altında bu kadraj çalışmalarında A4 kağıdın üzerine amorf bir form çizilip içi kesilerek kadraj haline getirilmiştir. Gerçekte var olan mekandan bir kesit bu kadrajın içine hapsedilerek fotoğraflanmıştır. Buradaki iki farklı boyutun bir araya gelmesi (çizgisel ile hacimsellik) betimleme üslubumun öncüsü olmuştur. Bu nedenle fotoğrafı çekilen çalışmalara “Esinlenmeler” (Görsel 21-22) adı verilmiştir.

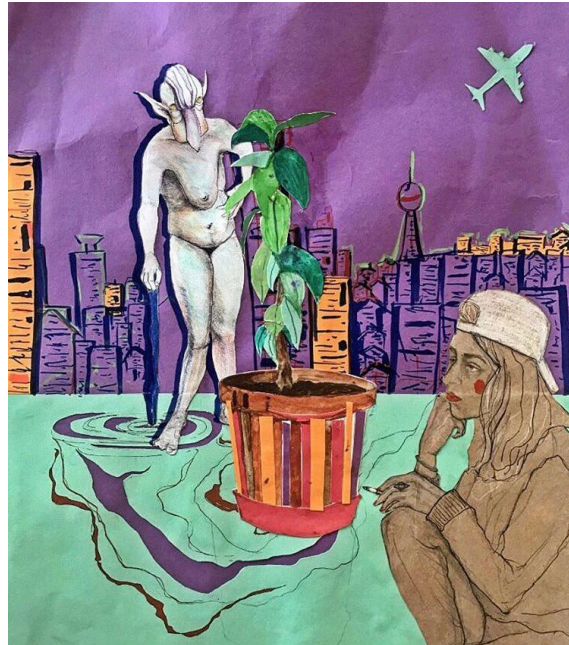


Görsel 21: Hediye Begüm Tatar, “Esinlenme 1”, fotoğraf (değişebilir ölçülerde), 2018



Görsel 22: Hediye Begüm Tatar, “Esinlenmeler 2”, fotoğraf (değişebilir ölçülerde), 2018

Anlatılmak istenen hikayenin başını oluşturan bilinçdışı konusunu betimlediğim kısımdaki “Boşluk Hissi” (Görsel 23) adlı çalışmamda daha gerçeklikten kopmamış düşünür pozisyonda tasvir edilmiş bir figür sağ tarafta betimlenirken, fonda çizgisel olarak bir Ankara manzarası bulunmaktadır. Yaşadığım şehrin, deneyimlediğim mekanın, evimin balkonundan görünen manzaranın kendi iç dünyamda duygularım ve düşüncelerimle tekrar bilinçdışında nasıl kendini var ettiği betimlenmektedir. Gerçek ile hayal dünyasının birbirinin içine geçmesi vurgulanmaktadır. Sol tarafta bulunan bastonlu gerçekdışı karakter hikayeyi başlatırcasına zemine bir titreşim vermiş, kırılmayı yaratarak, hikayeyi başlatmıştır. Bununla beraber bilinçdışına doğru bir yolculuk başlar. Burada bireyin parçalanmışlığa giriş anı ifade edilmiştir. Gerçek ile hayalin bir aradaki absürtlüğü kolaj tekniğiyle yapılan çalışmamda çizgi ile hacimselliğin absürtlüğü olarak yansıtılmaktadır. Çizgi ile hacimsel alanın kendi içindeki tezatlığı, insanın içinde yaşadığı yapay ile gerçek arasındaki tezatlığa benzetilmiştir. Bu çalışmamda olduğu gibi bütün çalışmalarım da kendi hayatımdaki küçük kesitlerden, mekanlardan yola çıkılarak tasarlanmıştır. Şehir hayatında sıkışmış insanın hayal dünyasındaki hali betimlenmektedir.



Görsel 23:Hediye Begüm Tatar, “Boşluk Hissi”, 2018,kolaj, 30x35 cm

Bilinçdışı, hayattaki deneyimlerden yola çıkarak kendi içinde gelişir ve bu gelişimde bastırmak zorunda kaldığı duygularını, düşüncelerini, hatta davranışlarını odanın en karanlık ve tekinsiz yerinde hapseder yani zihninin derinliklerinde. Bu derinlik adeta bir uzay gibidir. Sonsuz ve dipsizdir. Yaşadığımız odalar, zihnimizde de bilinçdışı bir oda olarak kendini var eder. Yaşadığımız dört duvar o kadar sert ve güçlüdür ki, hayalimizde de kendimizi dört duvarın içine hapsederiz. Yaşadığı bu sistemin içinde kendini dört duvar arasına sıkıştırmış insanın bastırılmış olduğu bütün duyguları yine aynı dört duvar arasında zihninde hapistir. “Odanın İçinde Uzayla Dans” (Görsel 24) adlı çalışmamda iç mekandan uzaya açılan gerçek ötesi bir yol bulunmaktadır. Bastırılmış duygular o kadar uzaktadır ki kendi içimizde bile onlara dokunmakta zorlanırsınız. Boşluk hissindeki kırılma, artık burada insanı yaratık halinde bir forma dönüştürmeye başlamıştır. Sanal gerçekliğin insanı, zihninde nasıl karmaşık ve sanal bir mekana ittiği vurgulanmaktadır.



Görsel 24: Hediye Begüm Tatar, “Odanın İçinde Uzayla Dans”, 2018, kolaj 20x30 cm

Yerçekiminden kurtulma çağındayız. Modelimiz, kinetik enerjisi yeryüzünün enerjisini boşaltan uzay boşluğu modelidir. Birçok teknolojinin merkezkaç enerjisi bizi her tür ağırlıktan kurtarıyor ve gereksiz bir devrim özgürlüğü içine sokuyor. Her tür yoğunluk ve ağırlıktan kurtulmuş olarak, sürekli olma tehlikesi taşıyan yörüngesel bir devinime sürükleniyoruz (Baudrillard,2016, s. 36).

Bu devinim içinde insan artık cinsiyetini kaybetmiş veya kaybetmeye yüz tutmuş hibrit bir forma dönüşmüştür. “Saf insan olma hali”, “Taş olma hali” ile arasında bir bağlantı kurulmaktadır. Taşın sertliği ama içinde barındırdığı durağanlığın yanında bir bilgelikte mevcuttur. Taş, dış etkenler olmadığı sürece bulunduğu yere oldukça bağlı, sabit ve adeta bilinci olsa yerini fazlasıyla bilen bir durumdadır. Taşın bir bilinci olduğunu düşünürsek bulunduğu alanı, haddini bilir. Fakat günümüz insanı belki de artık bulunduğu yere olan hakimiyetini kaybetmeye başlamış, bir nevi haddini aşmıştır. “Taştım Su Oldum” (Görsel 25) adlı kolajım bu düşünceye bir atıfta bulunmaktadır.



Görsel 25:Hediye Begüm Tatar, “*Taştım Su Oldum*”, 2018, kolaj, 35x40 cm

Bahsedilen bu devinimin içinde kaybolan insanın dengesi bozulmuş halleri, insanlıktan yaratığa dönüşümünün farklı versiyonları Görsel 26, 27,28,29 ve 30’da betimlenerek pekiştirilmektedir.



Görsel 26:Hediye Begüm Tatar, "Perdeler Arında Bulutlar Var!", 2018, kolaj, 20x20cm



Görsel 27:Hediye Begüm Tatar, "Tozların Arasında Otlar Biterken Yürüdüğüm Yer Dönüşür Dumana", 2018, kolaj, 25x30 cm

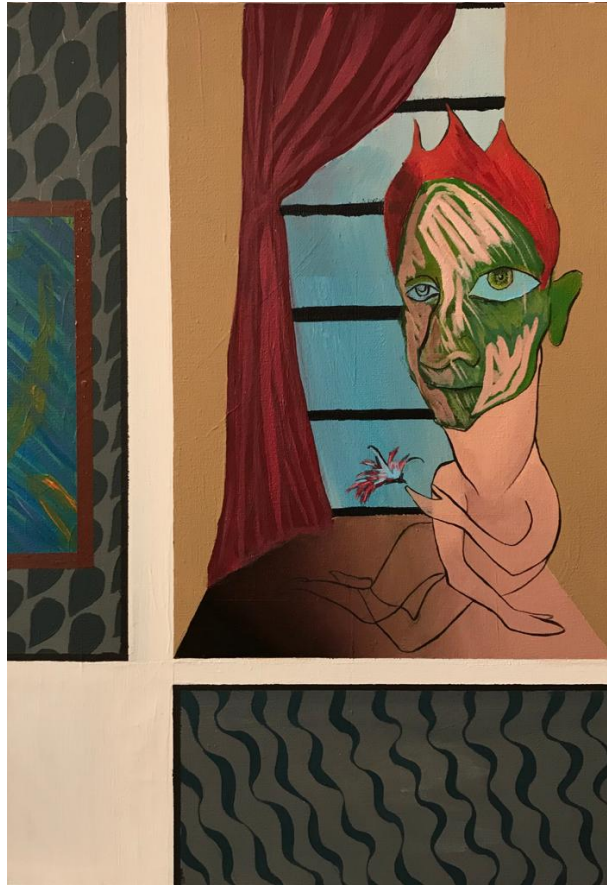


Görsel 28:Hediye Begüm Tatar, “Dağlar Odalara Sıkıştı”, 2018, kolaj, 25x30 cm

Bilinçdışı bölümünün son parçası olarak bir “retten” bahsetmek doğru olacaktır. Var olurken parçalanmaya yüz tutmuş insanın, var olmaya ve büyümeye olan reddidir. Bu bilinçdışı süreç, psikolojide kendini savunma mekanizması olarak gösterir ve buna “regresyon (gerileme)” denir. “Odada Sıkışmış Çocuğum” (Görsel 29) ve “Büyük Yeşil Kafanın İçindeki Bilinçdışı” (Görsel 30) adlı çalışmalarında bu büyümeye ve gerçekliğe karşı olan ret ile zihninde hala küçük bir çocuk gibi düşünen insanların hali tasvir edilmektedir. Psikolojide bu durum ise şöyle açıklanmıştır: “Regresyon, gelişimin ilk evrelerine geri dönmek demektir. Kişinin kendisini rahatlamaya çalışması-özellikle de baskı altındayken- gayet doğaldır.” (Benson, 2011, s.58).



Görsel 29:Hediye Begüm Tatar, "Odada Sıkışmış Çocuğum", 2018, kolaj, 45x50cm



Görsel 30:Hediye Begüm Tatar, "Büyük Yeşil Kafanın İçindeki Bilinçdışı", 2019, tuval üzerine akrilik, 35x50 cm

Büyümeyi reddetmek aslında bir yerde oldukça doğal bir davranış sayılabilir. Çocuk var olduğu güvenli alanı bırakmak istemez. Çünkü bu güvenli alanın tehlikeye girmesinden korkar. Büyümeyi reddetmiş bir biçimde tasvir edilmiş çocuk, günümüz insanın kendisini sanal mekanda yarattığını sandığı her şeye erişebileceği güvenli alanı terk etmemesine benzetilmiştir. Yaratmış olduğu sanal ve güvenli sandığı mekanı terk etmekten ya da bitiminden korkmanın insanda yarattığı savunma mekanizması tasvir edilmiştir. Burada bahsedilen büyüme hem fiziksel olarak bir büyüme hem de aslında insanın teknoloji ile artık haddinden fazla alana ulaşması ile alakalı olan bir büyümedir.

Artık büyümüyor, ur halini alıyoruz. Hızlı çoğalma toplumundayız. Hiçbir belirgin hedefe göre kendini düzenlemeden büyümeyi sürdüren bir toplumdayız. Urlaşan bir toplum, kendi tanımına aldırmadan, kontrolsüz biçimde gelişen ve nedenlerin yitimiyle birlikte sonuçların yığıldığı bir toplumdur. Hiperteli (morfolojik bir özelliğin, anatomik bir yapının bir rahatsızlık oluşturuncaya kadar abartılı gelişimi.) yoluyla, aşırı işlevsellik ve doyma yoluyla düzensizleşmeye, sistemlerde olağanüstü bir tırmanışa yol açan bir şeydir bu(Baudrillard, 2016, s.36)

Artık insan, doyumsuz bir çocuk gibi kapladığı alanın uzamlarını çözemeyecek bir sonsuz mekan algısı yaratmıştır, tıpkı uzay gibi kendi içinde büyümek yerine birikmektedir.

3.2 Kopuş

Daha öncesinde bahsettiğimiz günümüzde iyice artmış olan ulaşılabilirliğin hızı, insanın hayatında yaşadığı sıkışma ve stres en sonunda onu hastalıklı ve aciz bir hale getirmiştir. Çünkü, gerçek ve gerçek olmayan arasındaki sınır teknolojinin ilerlemesiyle neredeyse artık yok olmuştur. Sanal bir ortam, yeni bir yaşam alanı oluşturarak insanı dijital hale getirir. İnsanın benliğinin oluşumunda gerçeklikten kopuş çağımızın problemidir. Daha doğrusu bunun bir problem mi, yoksa bir adaptasyon süreci mi olduğuna gelecek karar verecektir. Bu durumun tespitinden sonra, durumun kendisini anlatmak için sanatsal çözümleme olarak kolaj tekniğinden faydalanılmıştır. Daha sonrasında tuval üzerine akrilik çalışmalarında da kolajda yakalanan farklı dokular boyanın farklı şekillerde kullanımıyla sağlanmış ve konuyu desteklediği tespit edilmiştir.

Sanal mekanların kurgusal olması ve insana burada kendisini ve mekanını istediği bir şekilde tasarlamaya izin vermesi, var olan duygularını köreltmeye

İtmiş, duyguları hissizleştirmeye başlamıştır. Gerçeklikle bağı zayıflamış olan insanın belki de akıl sağlığında da aynı kırılmalar ortaya çıkmaktadır diyebiliriz. Burada parçalanmış mekanlarda bir kopuş söz konusudur. Hem benlikten hem mekana olan bir kopuştan bahsedilmektedir.

Makinelerin entelektüel düzeylerindeki artışın normal olarak bedenlerin teknolojik arınmasına yol açması gerekir. Bedenler kendi antikorlarına giderek daha az güvenebileceklerinden, dışarıdan korunmaları gerekecektir. Tüm ortamların yapay olarak artırılması, yok olan iç bağımsızlık sisteminin yerini tutacaktır. Genellikle ilerleme diye adlandırılan tersine çevrilemez bir eğilim, insanın zihnini ve bedenini teknik yapma-nesnelere (artefact) aktarmak için girişimde bulunma ve savunma sistemini terk etmeye zorladığından iç bağımsızlık sistemleri yok olur. Savunması elinden alınmış insan, bilim ve teknik karşısında büyük ölçüde güçsüz hale gelir; tıpkı tutkularını yitirdiğinde psikoloji ve bunu izleyen terapilere büyük ölçüde muhtaç hale gelmesi...gibi(Baudrillard, 2016, s.65).

İnsan bir dönüşümün eşiğinde olarak gerçeğe bir özlemlerle zihninde kurduğu mekanlara adeta sanki kamufraj olmuş gibi dışarıdan gözlemlercesine bakmaktadır. Akıl, kendi içinde duygu kısmından iradesini çekerek kopuşa sürükler.

Hayal gücü hangi noktada kötü olmaya başlar, zihnin dengesi hangi noktada bozulur? Zihin açısından hataya düşme olasılığı, daha ziyade iyinin olumsuzluğunda değil midir? Geriye delilik kalıyor,insanın kilit altına aldığı delilik... (Artun, 2015, s.182).

Psikolojide kendinden ve gerçekten kopuş, çözülme durumuna, çalışmalarımın da adlarını oluşturan “depersonalizasyon (kendine yabancılaşma)” “derealizasyon (gerçekdışıcılık)” denilmektedir.

Kendine yabancılaşma, kişinin, zihinsel süreçlerinden ya da vücudundan koptuğu duygumunu yaşadığı, sanki bunlara dışarıdan bir gözlemciymiş gibi baktığı sürekli ya da yenileyici yaşantılardır. (örn. sanki bir düş içindeymiş gibi olduğu duygumu; kendisinin ya da vücudunun gerçekdışı olduğu ya da zamanın yavaş aktığı duygumu). Kişi, düşünceleri, duyguları, duyuları, vücudu ya da eylemleriyle ilgili olarak bir gerçekdışıcılık, kendinden kopma yaşar ya da dışarıdan bir gözlemciymiş gibi...zaman algısında çarpıklık, kendiliğın gerçekdışılığı ya da yokluğu (Köroğlu, 2015, s.345-346).

Daha öncesinde bahsedilen insanın yapaylaşması aslında travmatik bir durumdur. Çalışmalarımda bunun tasviri mekan-zaman ilişkisini yitirmiş veya yitirmekte olan gerçek ötesi mekan tasvirleri ile gösterilmektedir. “Depersonalizasyon” (Görsel 31) adlı çalışmamda zemin çini desenli fayanslar olarak betimlenmiştir. Fakat, çini desenli fayanslara izleyici tepeden bakarken,

betimlenen odanın perspektifine uyumsuz hale getirilmiştir. Bu durum, odanın perspektifini bozarak tekinsiz hale getirir. Zemin bir anda odanın geri kalanına yabancılaşmıştır. Aynı şekilde, insan veya yaratık olduğu, cinsiyeti anlaşılmayan sağda betimlenen figür odanın boyutuna göre oldukça büyük, çömelmiş haliyle sıkışmış durumdadır. Dolayısıyla hem bulunduğu mekana hem de özellikle dönüşüm aşamasındaki kendisine yabancılaşmıştır.



Görsel 31:Hediye Begüm Tatar, “Depersonalizasyon”, 2019, tuval üzerine akrilik, 80x90 cm

Gerçekdışıılık, çevredekilerin gerçek dışı olduğuna ilişkin sürekli ya da yineleyici yaşantılardır. Çevredeki her şey yabancıymış gibi görünebilir. Gerçekdışıılığa sıklıkla, bulanık, keskin duyuluk, görme alanının genişlemesi ya da daralması, iki boyutluluk, abartılı bir üç boyutluluk ya da nesnelere

Psikolojide yapılan bu tanımdan esinlenerek, günümüz insanının yaşamış olduğu yapay-gerçek arasındaki vurgulamak istediğim bozukluğa “Derealizasyon” (Görsel 32) adlı çalışmam atıfta bulunmaktadır. Resimde zihinde canlanan hayali bir iç mekanın içinden gerçek bir mekana vurgu bulunmaktadır. Hayali iç mekan insanın zihnini anlatmak için çizgisel betimlenmiştir. Zihinsel bir mekan olduğunu desteklemek için iç mekanın içindeki nesnelerin hacimselliği ve boyutlarıyla oynanmıştır. Sol tarafta çömelir vaziyette gerçek mekanı izler şekilde tasvir edilen figürün boyutu oldukça küçükken, sağ tarafta çizgisel bir şekilde betimlenmiş saksının boyutu oldukça büyüktür. Resimde gerçekdışılığın vurgulanması hem betimlenen nesnelerin hacimselliği hem de boyutlarıyla oynanarak verilmiştir. Gerçeğe yakın temsil edilen yerde balkonda bulunan bir sandalye ve arkasındaki manzara bulunmaktadır. İzleyici sanki betimlenen koltuğun karşısındaki koltukta otururcasına manzarayı izlemektedir gibi düşünebiliriz. Çömelerek betimlenmiş figür gerçeğe adeta özlemlerle bakmakta veya zihninin içinden gerçeği bu şekilde görmektedir diyebiliriz. Gerçek ile gerçek olmayanın tezatlığını güçlendirmek için çizgi ile hacimsel alanı aynı kompozisyonda buluşturulmuştur. Sol tarafta duvara asılı olan resim, Metamorfoz başlığı altında bahsedeceğim çalışmalarımın biriyken, bu kompozisyonun içinde de betimlenerek zaman-mekan ikilemine değinilmektedir. Resmin içinde süreçte yapılan başka bir resmin tekrar betimlenişi, anlatılmak istenen hikayenin aidiyet duygusundan yoksun mekanlarını güçlendirdiği fark edilmiştir. Kompozisyonda resim içinde bir diğer resmin tekrar betimlenişi, anlatılmak istenen zamansızlık duygusunu güçlendirdiği görülmüştür.

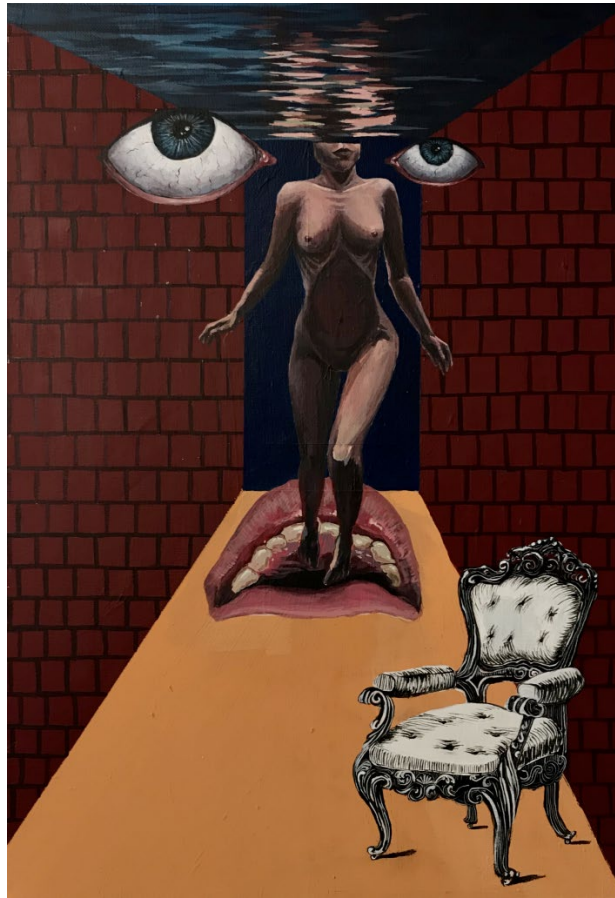


Görsel 32:Hediye Begüm Tatar, "Derealizasyon", 2019, tuval üzerine akrilik, 80x90 cm

Dışarıdan bir gözlemciymiş gibi hayatına bakan insan kopma halinin sonunu yaşar ve daha sonrasında artık yapay, insan formundan çıkmış karakterlere dönüşmeye başlayacaktır. "Zihinde Dolaşan Solucanlar" (Görsel 33) ve "Kırmızı Odadaki Bilinçaltı" (Görsel 34) adlı çalışmalarında gerçeklikle kopuşunu yaşamış insanın kamufraj olmuş bir şekilde kendi gerçek ötesi mekanını (benliğini) izliyormuşçasına betimlenmektedir. Çalışmalarında çıkış noktam kolaj tekniğinden evrildiği için tuval üzerine akrilik çalışmalarında da betimleme üslubumda da kolaj etkisi hakimdir. Konun kendisinde yabancılaşma, kopuş olmasından dolayı bu üslup konuyu biçim anlamında da güçlendirmektedir.



Görsel 33:Hediye Begüm Tatar, "Zihinde Dolaşan Solucan", 2019, tuval üzerine akrilik, 35x50 cm



Görsel 34:Hediye Begüm Tatar, "Kırmızı Odadaki Bilinçdiışı", 2019, tuval üzerine akrilik, 35x50 cm

Magritte'in kendi çalışmalarında gündelik nesnelerin kompozisyondaki varlığını anlatmak için söylediği sözler kendi konuma uygun görülmüştür.

Dünyaya ve nesnelere dair olağan bilgimiz, nesnelerin resimlerdeki temsillerini yeterince meşru kılmıyor; ayrıca şeylerin çıplak gizemi gerçekte olduğu gibi resimde de gözümüzden kaçabilir... İzleyici resimlerde "aklıselim"e bir tür meydan okuyuş buluyorsa, bir durumun farkına varmış demektir. Zaten bana göre dünyanın kendisi aklıselime yönelik bir okuyuşun ta kendisidir (Antmen, 2009, s.141).

Yaşadığımız hayatta görmezden geldiğimiz gündelik karelere bazen hapsolürüz. Örneğin; her gün bulaşık yıkadığımız lavabo bizi kendi içine hapseder. Bu tam da bir kopuştur. "Su Damlaları Cildime Batarken, Şeffaflaştım ve Gölgem Duvara Hapsoldü." (Görsel 35) adlı çalışmamda gündelik yaşamda her zaman deneyimlenen karelerin içine hapsolan bir figür betimlenmektedir. Gerçeklikten kopmuş, kendi gerçekliğinin içine sıkışmış bir şekilde tasvir edilmektedir.



Görsel 35:Hediye Begüm Tatar, "Su Damlaları Cildime Batarken, Şeffaflaştım ve Gölgem Duvara Hapsoldü.", 2019, tuval üzerine akrilik, 50x60 cm

Kopuş bölümünün sonunu oluşturan “Saçlarımı Okuyorum” (Görsel 36) adlı çalışmamda figürü gerçekdışı bir mekanda, kendi gerçekliğine yabancı dönüşümü içinde tasvir edilerek metamorfoza bir kapı açmaktadır. Sağ tarafta betimlenen figür, içine kapanmış bir vaziyette sanki saçları bir koza oluşturacak ve onu bir dönüşüme doğru sürükleyecektir.



Görsel 36: Hediye Begüm Tatar, “Saçlarımı Okuyorum”, 2018, kolaj, 35x30 cm

3.3 Metamorfoz

Metamorfoz, dilimize Yunancadan geçmiş bir kelimedir. Türkçe karşılığı başkalaşımdır. Konumun son bölümünü oluşturan metamorfoz çalışmalarındaki insan figürünün, gerçek ötesi mekan tasvirlerinde nasıl hibrit, yaratık bir forma dönüştüğünden bahsedilmektedir. Son bölümde artık dönüşümden geçmiş

insan gerçek ötesi mekanda, gerçek ötesi figürlere dönüşerek varlığını sürdürecektir.

“Gen Havuzunda Yüzüyorum” (Görsel 37) adlı çalışmam bu dönüşümün başlangıcını temsil etmektedir. Tüketim toplumunun umarsızca her şeyi tüketerek en sonunda kendisini tüketecek bir konuma gelmesi, bu zamana kadar yaşadığı geçmişiyle onu fazlasıyla koparan şeydir. Yarattığı bu tüketim çılgınlığında kendi ileberaber her şeyi etkilemiştir. Yediği yiyeceklerin genleriyle oynanmış ve bozulmuştur. Kendine yapay bir mekan yaratmakla kalmamış, bu mekanda yiyeceği, giyeceği, kullanacağı her şeyi de yapaylaştırmıştır. Genlerinde taşıdığı kodlar kırılma yaşayarak mutasyona uğramıştır. Bu da metamorfozun ilk aşamasına işaret etmektedir.

... Hızla çoğalma, vahşi bir abartı, geçmiş biçimler üzerine sayısız çiftleşme (ölmüş olanın kendi içinde hareketli yaşamı) var. Tüm bunlar mantıklıdır: nerede bir tıkanma (stasis) varsa orada metastaz (çoğalma, yığılma) vardır. Canlı bir biçimin düzensizleştiği yerde genetik bir kuralın artık işlemediği bir yerde (kanserde olduğu gibi), hücreler düzensizlik içinde hızla çoğalmaya koyulurlar (Baudrillard, 2016, s. 21).



Görsel 37:Hediye Begüm Tatar, “Gen Havuzunda Yüzüyorum”, 2019, tuval üzerine akrilik, 50x60cm

Tüketim toplumunun hızla çoğalan ve tüketen halinin, kanserli bir hücrenin dönüşümüne, mutasyonuna benzetilmesi oldukça olağan bir duruma dönüşmüştür. Dönüşüm birçok farklı sanatçının işlediği bir konudur. Yakın dönem bir animasyon filminden örnek vermek gerekirse; Hayao Miazaki'nin 2001 yılında yapmış olduğu "Spirited Away" (Ruhların Kaçışı) adlı animasyonu, bencil olan tüketim toplumu insanına atıfta bulunmaktadır. Animasyon, Chihiro adlı küçük bir kızın ailesiyle beraber farklı bir kasabaya taşınmaları sırasında araba yolculuğuyla başlar. Aile, arabalarında taşınacakları kasabaya doğru giderken yolda çıkmaz bir sokağa girip kaybolurlar. İssiz bir ormanın içinden farklı bir kasabaya çıktıklarını fark ederler. Arabadan inerek nerede olduklarını anlamaya çalışırlar. Orada yaşayan bir insan bulma umuduyla çıktıkları arayışta terk edilmiş gibi duran açık dükkanlar görürler. Taze sıcak yemekler ve bir sürü açık dükkan vardır, fakat hiç insan bulamazlar. Chihiro fazlasıyla korkutucu gelen bu kasabadan ailesini birçok kez uyararak hemen gitmek ister. Yol yorgunu olan ailesi güzel ve taze yemeklere dayanamaz ve parasını birini bulup öderiz diyerek yemekleri yemeye başlarlar. Chihiro, tekinsiz gelen bu kasabadan oldukça korkmuş bir şekilde hiçbir şey yemeyerek ısrarla ailesini gitmek için zorlar. Fakat anne babası yemek yemeye öyle dalmıştır ki havanın kararmaya başladığını fark etmezler. Hava kararmaya başladıkça terk edilmiş kasabanın içinde bir anda ruhlar belirlemeye başlar. Gerçek bir mekan bir anda gerçek ötesi bir mekana dönüşür. Ailesini alıp gitmek isteyen Chihiro annesinin ve babasının yanına geldiğinde bir bakar ki hunharca yedikleri yemek onları domuza dönüştürmüştür. Böylelikle kendini gerçek ötesi bir mekanın içinde adeta kabusa benzeyen bir halde bulan küçük kızın hikayesi başlamıştır. Animasyondaki doyumsuzca yemeklere dalan yetişkin insanların bencilliklerinden dolayı domuza dönüşmesi, anlatmak istediğim konunun Metamorfoz bölümündeki, dönüşüme benzetilmektedir. Günümüz insanı da aynı şekilde tüketimin getirileriyle bir dönüşümden geçerek ruhsuz, duygusuz yaratıklara dönüşmektedir.



Görsel 38:Hediye Begüm Tatar, “Olağandışı Oda”, 2020, tuval üzerine akrilik, 80x90 cm

“Olağandışı Oda” (Görsel 38) adlı resimde dönüşümün başlangıç sürecinden bahsedilmektedir. Kompozisyonun ortasından başlayıp sağ tarafı kaplayan bir kadın figürü başına geleceklere habersiz bir şekilde uzanmaktadır. İlk bakışta fark edilmese de bulunduğu mekana göre boyutu aslında küçüktür. Betimlenen nesnelerin boyutları ve şekilleriyle oynanmıştır. Aidiyet duygusunun parçalanmışlığını güçlendirmek için, resmedilen her nesne ve figür farklı üsluplarla betimlenerek sanki oraya kesip yapıştırılmış etkisi verilmiştir. Çocuk resmi gibi betimlenen sol taraftaki saksı, mekanı bir anda zihinde canlanan bir mekana çevirmektedir. Dönüşümün ilk evresini oluşturan bu resim daha sonrasında, yaratığa dönüşmüş, cinsiyetleri olmayan figürlerin olduğu gerçek ötesi mekanlara dönüşecektir. Tüketimin ve makinelerin sunduğu sanal gerçekliğin insanı acizleştiren ve aidiyet duygusunu zedelemesi durumunun insanda

yarattığı dönüşümü ifade etmektedir. Bu insandan dönüşüp yaratık bir forma geçen figürlerin artık cinsiyetlerinden de bahsedemeyecek noktaya gelinecektir.

“Olağandışı Oda” daha sonrasında kendini daha insan yapısından çıkmış, aidiyetsiz mekanlara bırakacak ve değişim sürecinden geçecektir. Günümüzde her şeyin eskiye göre daha fazla bir şekilde olanaklı bir durumda olması başlı başına insan için depresyon sebebi oluşturabilir. Yaşanılan sistemin ve hazmedilemeyen birçok yeniliğin içinde kavru lan insan, nasıl bir değişimin içinden geçtiğini anlayamamaktadır. Bu değişimin kavranması için belki yüz yıllar geçmesi gerekecektir. Fakat bu değişim fazlasıyla mekanikleşmeye dönüştüren bir süreç olacaktır.

İnsan mıyım, makine mi? Bu antropolojik sorunun yanıtı yok. Bu bir anlamda, en yeni teknolojilerin ve makinelerin gizlice ele geçirdiği antropolojinin sonudur. Makine ağlarının kusursuzluğundan doğmuş olan belirsizlik; tıpkı cinsel belirsizliğin (Erkek miyim, kadın mı, cinsiyet ayrımı nerede?) bilinçdışı ve beden tekniklerinin çok karmaşıklaşmasından doğmuş olması gibi; tıpkı nesnenin durumu konusundaki bilimsel belirsizliğin, mikro-bilimlerdeki analizin çok karmaşıklaşmasından doğmuş olması gibi (Baudrillard, 2016, s. 62-63).



Görsel 39: Hediye Begüm Tatar, “Gerçek Ötesi Odada Homeostaz”, 2019, tuval üzerine akrilik, 50x50 cm

İnsan biyolojisi, bulunduğu konuma uyum sağlama üzerine kuruludur. Bahsedilen bu özellik hayatta kalmanın ilk kuralıdır ve aslında doğadaki her

canlıda ve düzende bu özellik mevcuttur. “Gerçek Ötesi Mekanda Homeostaz” (Görsel 39) adlı resimde ise tam olarak bu düzenden bahsedilmektedir. Çağın getirileriyle insanlıktan çıkıp yaratığa dönüşen figür, gerçek ötesi mekanın tam ortasında betimlenmiştir. Burada aslında kendi kazdığı kuyuya düşen insanın çaresizliği ve dönüşümü anlatılmaktadır. İnsan yarattığı sanal dünyanın kölesi haline gelmiştir. Turuncu renkte betimlenen yaratığa dönüşmeye başlamış karakterin gözlerinde bu durumun çaresizliğine benzer donuk bir bakış mevcuttur. Artık insan ruhsuzlaşmaya ve yaratmış olduğu makineler gibi donuklaşmaya başlamıştır. Resmin adında geçen homeostaz kelimesi biyolojide değişen durumlarda biyolojik sistemin yaşamını sürdürebilmesi için uygun koşulları sağlayabilmesine, yaşamsal dengelerini koruyabilmesi durumuna denir. Bu terim ile günümüz insanı arasında bağ kuran Baudrillard yapaylaşan insanın dönüşümünü homeostaza benzetiyor.

Yapay aklın olağanüstü başarısı bizi gerçek akıldan kurtarıyor olmasından, düşüncenin işlemsel sürecini aşırı büyüterek bizi düşüncenin belirsizliğinden ve dünyayla arasındaki çözümsüz bilmeden kurtarıyor olmasından gelmiyor mu? Tüm bu teknolojilerin başarısı, kurtarıcı işlevlerinden ve ezeli özgürlük sorununun artık ortaya bile atılamaz olmasından kaynaklanıyor mu? Ne rahatlık! Sanal makineler geldi, sorun bitti! Artık siz ne öznesiniz ne nesne, ne özgürsünüz ne yabancılaşmış, ne o ne bu: Birbirinizin yerine geçmenin verdiği hayranlık içinde aynısınız. Ötekiliğin cehenneminden aynılığın esrikliğine, ötekiliğin arafından özdeşliğin yapay cennetine geçildi. Kimileri bunun daha beter bir kölelik olduğunu söyleyecek, ama Tele-kompüter İnsan kendi iradesi olmadığından köle olmayı bilmeyecek. İnsanın insanı yabancılaştırması yok artık, insanın makine tarafından homeostazi var bundan böyle (Baudrillard, 2016, s.63-64).

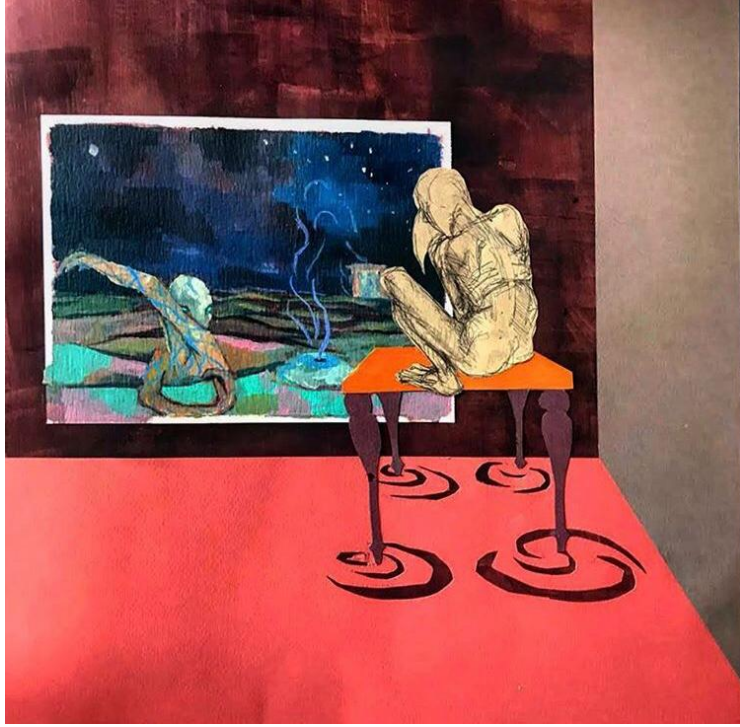
“Gen Havuzunda Yüzüyorum” adlı çalışmayla başlayan dönüşüm serüveni, hikayenin ilerleyiş sırasına göre Görsel 38, 39, 40, 41 ve 42 ‘de betimlenmiştir.



Görsel 40:Hediye Begüm Tatar, "Işığa Gel", 2018, kolaj, 35x40 cm



Görsel 41:Hediye Begüm Tatar, "Dönüşümün Üç Gözü", 2019, karton üzerine akrilik, 35x50 cm



Görsel 42:Hediye Begüm Tatar, “İllüzyonumu Gördüm”, 2018, kolaj, 35x40 cm

Serinin son çalışması olan “İllüzyonumu Gördüm” (Görsel 42) adlı çalışmada, dönüşümden geçmiş, yaratığa dönüşmüş insanın artık bir izleyici konumunda yapay hayatını illüzyonmuşçasına izlerken tasvir edilmiştir.

SONUÇ

Tarih boyunca yaşanan olaylar insanlığı etkilemiştir. Bunun en büyük örneği ise savaşlardır. Savaşların yaratmış olduğu kaos, çaresizlik, yıkım ve parçalanmışlık duygusunu yanında getirir. Bu olumsuz duygular her alanda olduğu gibi sanatta da etkisini göstermiştir. Sanattaki etkisi, bu yaşanan yıkımların ardından yeni akımların doğmasına neden olmuştur. Dada ve Gerçeküstücülük akımları savaşın yıkımlarıyla ortaya çıkan ret düşüncesinin sanattaki yansımasıdır. 20. yüzyılın başlarında Sigmund Freud'un da psikoloji alanında ortaya atmış olduğu teoriler bu akımlara mensup sanatçıları etkilemiştir. Dada ve Gerçeküstücülük akımlarının alt metinlerini oluşturan bu psikanalitik teoriler bir kırılmaya yol açarak sanatın da kendi içinde doğasını sorgulamaya itmiş olup, sanatta kendini biçimleri bozma, dönüştürme üzerinden göstermiştir. Günümüz insanın üzerinde geçmişte savaşlarla oluşan bu parçalanmışlık hissini, şimdi ise sanal tüketim ağlarıyla beraber iki boyuta çıktığı gözlemlenmiş ve bu durumun birey üzerinde yaratmış olduğu duygular, yapılan sanat çalışmalarında çözümlenmeye çalışılmıştır. Yapılan bu sanatsal çözümler sırasında, sanat çalışmalarının kendi içinde bir hikaye oluşturduğu gözlemlenmiştir. Konunun temeli dönüşümden geçen insan olduğu için, psikolojiden faydalanılarak bir alt metin oluşturulmasında fayda görülmüştür. Böylelikle anlatılmak istenen konu her açıdan incelenerek dönüşüm sürecinin betimlenişinde izlenenecek yol sonuca bağlanmıştır.

“Gerçek Ötesi Mekanlarda Zaman ve Aidiyet” başlıklı bu tezin temelini, günümüz insanının gerçek-sanal ikilemini yaşarken, benliğinin nasıl parçalandığı oluşturmaktadır. Gerçek ötesi mekanın anlatımından önce, mekanın varoluşu ile sanatta mekanın nasıl düşünce sistemlerinden evrildiği incelenmiş, mekanın insanın benliğini oluşturmaktaki önemi vurgulanmıştır. Tespit edilen bu parçalanmışlık hissini asıl probleminin gerekli okumlar yapıldıktan sonra mekan üzerinden açıklanmasının daha doğru bir yol olacağı farkedilmiştir. Daha sonrasında tespit edilen konunun yapılan gerçeküstü karakterlere uyumu anlaşılmıştır. İlk önce kolaj denemeleriyle başlayan süreç, daha sonrasında kolajda yakalanan etkinin aynısını tuval üzerine akrilik boyada yakalanması amaçlanarak ilerlemiştir.

Sanatta gerçek ötesi mekan kompozisyonlarının çıkış noktalarına değinilerek sanatçılarının çalışmaları üzerinden tarihsel açıdan değerlendirilmiştir. Gerçek ötesi mekan konusunu destekleyecek çıkarımlarda bulunularak, mekanın sanat betimlemeleri üzerinden nasıl gerçek ötesi bir mekana evrildiğine dair tespitlerde bulunulmuştur. Sonuç olarak yapılan sanat çalışmaları üzerinden zihinde var olan mekanın hikayesi betimlenmiştir. Anlatılmak istenen hikaye, bir durum tespiti olduğundan dolayı bir süreci göstermektedir. Dolayısıyla bir sonuçtan ziyade bir dönüşüm anlatılmıştır.

Çalışmaların alt metinleri psikolojiden faydalanılarak desteklenmiş, belli bir hikaye içerisinde sırasına uygun bir şekilde anlatılmıştır. Çalışmaların hepsinin bir isminin olması anlatılan hikayeyi desteklemek için konulmuş, gerçekten, gerçek ötesine geçişler kolaj tekniği ile betimlenmiştir. Tuval üzerine akrilik çalışmalarında da kolajın net üslubu yakalanmaya çalışılmıştır. Bunun başlıca nedeni, günümüz insanın yaşamış olduğu parçalanmışlığın betimlenmesinde konuyu güçlendireceği düşünülmüştür.

Günümüzde geçişin anlamı, kendi içinde kırılmalar yaşayarak gelişmiş ve insanı gerçek ötesine götürmesinin süreci sanat çalışmaları üzerinden ifade edilmiştir. Tespit edilen sanal-gerçek ikileminin, bireyin mekanı algılama biçimindeki önemine ve sorunsalına, yapılan sanat çalışmalarıyla dikkat çekilmek istenmiştir. Yapılan sanat çalışmalarında izleyicinin, gerçek ötesi mekan deneyimini düşünsel boyutta yaşaması sırasında, her bir kompozisyonda anlatılan aynı temelden çıkan fakat farklı ele alınan hikayelerde betimlenen gerçek-gerçekdışı durumlara vurgu yapılmıştır. Böylelikle izleyicinin, gündelik yaşamda artık dikkat edilmeyen o küçük karelere sıkışan insanın, insanlıktan çıkan hallarına dikkat çekilerek, insanın psikolojik serüvenin gerçek ötesi mekanlar üzerinden yolculuğuna tanık olması amaçlanmıştır. Bir sondan bahsedilecekse, bu sonuca izleyicinin veya okurun, anlatılan süreci başından sonuna deneyimleyerek kendi özgür ve öznel bir yargıya varması istenmiştir.

KAYNAKLAR

- Alver, Köksal. (2009). Ütopya: Mekan ve Kentin İdeal Formu. *Sosyoloji Dergisi*, 3(18), 139–153.Erişim:07.01.2020.<https://www.scribd.com/document/400581213/Koksal-Alver-utopya-Mekan-ve-Kentin-ideal-Formu-pdf>
- Antmen, Ahu. (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla: 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel.
- Arasse, Daniel. (2015). *Yakın Bakış*. İstanbul: Metis.
- Artun, Ali., & Özsezgin Kaya. (2011). *Sanat manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim yayınları.
- Bachelard, Gaston., & Tümertekin Alp. (2014). *Mekanın Poetikası*. İstanbul: İthaki.
- Baudrillard, Jean, & Ergüden Işık. (2016). *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benson, Nigel C., & Yavuz, A. (2012). *Psikoloji: Zihin ve Davranışlarımızı Anlamak İçin Çizgibilim*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Botticelli.LaPrimavera (İlkbahar).Erişim:05.01.2020.
<https://www.tarihli-sanat.com/botticelli-ilkbahar-tablosu/>
- Cumming, Robert, Önel Ayşe Işın., & Çetinkaya Aslı. (2008). *Sanat = Art*. İstanbul: İnkılap.
- Diego Velasquez. Las Meninas. Erişim: 20.12.2019.
<https://www.sanatabasla.com/2012/07/nedimeler-las-meninas-velazquez/>
- Edouard Manet. Folies-Bergere'de Bir Bar. Erişim: 20.12.2019.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Folies-Berg%C3%A8re%27de_Bir_Bar
- Ergüven, Emre. (2019). *Mitoloji*. İstanbul: NTV Yayınları.
- Esin, Emel. (2019). *Cinlere Ayna Tutan Nakkaş Mehmet Siyah Kalem*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Masaccio. Kutsal Üçlü (Holy Trinity). Erişim: 18.12.2019.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_\(Masaccio\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Holy_Trinity_(Masaccio))

Mehmet Siyah Kalem. Erişim: 18.12.2019. <https://www.tarihlisanat.com/mehmet-siyah-kalem/>

Mehmet Siyah Kalem. Erişim: 18.12.2019.
https://www.google.com/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fimgtrend.mynet.com%2F2015%2F12%2F11%2F01130282995828%2F5500f925a2c429772bb5f1f514261877325082048jpg-728x728.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww.foruminci.net%2Fkonular%2F97577-tarihimizin-en-esrarengiz-ressami-mehmet-siyah-kalem.html&docid=NyefbkfloPIOVM&tbnid=8EqXtlcMze_8HM%3A&vet=1&w=728&h=435&safe=strict&bih=625&biw=1366&ved=2ahUKEwjUkYTP6mAhXCoaQKHb_UD_8QxiAoCHoECAEQLw&iact=c&ictx=1

Kavuran, Tamer. (2003, December 1). *Sanatve Bilim’de Gerçek Kavramı*. Erişim: 08.01.2020 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file /219259>.

Koçak, Sevinç, & Alkan, Kadriye. (2003). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Kültür Bakanlığı Dil Derneği Yayınları.

Köroğlu Ertuğrul. (2015). *Klinik Psikiyatri*. Ankara: HYB Yayıncılık.

Lefebvre, Henri. (2016). *Mekanın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Marcel Duchamp. Çeşme. Erişim: 29.12.2019.
<https://mindonart.com/2014/12/23/meraklisina-sanatin-tarihinden-secmeler-1-pisuar-neden-sergilendi/>

Max Ernst. The Barbarians (Batıya Yürüyen Barbarlar. Erişim: 08.01.2020.
<https://www.pinterest.ch/pin/382102349620745403/>

McWilliams, Nancy, & Kalem, E. (2010). *Psikanalitik Tanı: Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Rene Magritte. Personal Values (Kişisel Değerler). Erişim: 08.01.2020.
<https://publicdelivery.org/rene-magritte-personal-values/>

Richard Hamilton. Bugünün Evlerini Bu Kadar Değişik, Bu Kadar Çekici Yapan Tam Olarak Nedir?. Erişim: 20.12.2019. <https://gaiadergi.com/richard-hamilton-bugunun-evlerini-denli-farkli-denli-cazip-kilan-nedir/>

Raoul Hausmann. Mekanik Kafa /Zamanımın Ruhu). Erişim: 29.12.2019. <https://tr.pinterest.com/pin/309692911853865243/>

Salvador Dali. Sex-appeal Hayaleti. Erişim: 08.01.2020. <https://www.dalipaintings.com/the-spectre-of-sex-appeal.jsp>

Sönmez, Esat. (2007, July 22). Perspektif/Sanat Tarihi/Milliyet Blog. Erişim: 20.12.2019. <https://cutt.ly/nruorK3>.

Tracey Emin. My Bed. Erişim: 20.12.2019. <http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-yatagim---my-bed----tracey-emin/546>