



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Resim Anasanat Dalı**

**DİYALEKTİK BAĞLAMDA MEKAMORFİ VE ANATOMİ**

**Rıfat BATUR**

**Sanatta Yeterlik Tezi**

**Ankara, 2020**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

DİYALEKTİK BAĞLAMDA MEKAMORFİ VE ANATOMİ

Rıfat BATUR

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2020

# DİVALEKTİK BAĞLAMDA MEKAMORFİ VE ANATOMİ

**Danışman:** Prof. İsmail ATEŞ

**Yazar:** Rifat BATUR

## ÖZ

Yapay ve doğal formlar sanatın varoluşuna kaynaklık etmektedir. Bu iki yapı özelde doğayı anlama, dönüştürme aracı olan makine ve canlıya ait parça olarak tanımlanan anatomik formlardır. Mekamorfi ve anatomi olarak ifade edilen bu form ikiliği arasında varoluşsal bağlamda diyalektik bir ilişki vardır. Tez kapsamında yapılan teorik çalışma zıt kutuplu biçim ikiliğinin diyalektik ilişkisini ortaya koymaya odaklanırken, uygulama çalışmaları bu ilişkiyi diyalektik imgeye dönüştürmeyi amaçlar.

Tarihsel olarak makinelerin geçirdiği evrim ve beden bu yeni formlarla ilişkisi sanat eserlerine de yansır. Ancak teknolojiye yaşanan gelişmeler, makine ve bedeni birbirinden ayıran sınırları belirsiz hale getirmiş ve bu iki çatışmalı biçimi mekamorfi ve anatomiye harmonik bir yumağa dönüştürmüştür. Bu yumak aynı zamanda diyalektik açıdan bir sentez olarak tanımlanabilecek yeni bir yaşam formudur. Tezin sanatta biçime dönüştürme süreci bu yeni yaşam formundan yola çıkan plastik arayışlardan oluşmaktadır.

Mekamorfi ve anatominin diyalektik ilişkisine odaklanan tezin kapsamında insan ve makine arasındaki diyalektik ilişkinin felsefik bağları incelenmiş, ardından mekamorfik ve anatomik biçimlerin sanatta nasıl ele alındığı ve bu diyalektik birlikteliğin günümüz teknolojisinin sunduğu yeni olanaklarla çağdaş sanatçılara yansımaları analiz edilmiştir. Araştırmalar ve incelemeler doğrultusunda mekamorfi ve anatominin kavramsal ve biçimsel zıtlığından yola çıkan diyalektik yaklaşımlarla plastik çözümler ve analizler yapılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Mekamorfi, anatomi, diyalektik, makine, sanat, resim.

# MECHAMORPHY AND ANATOMY IN A DIALECTIC CONTEXT

**Supervisor:** Prof. İsmail ATEŞ

**Author:** Rifat BATUR

## ABSTRACT

Artificial and natural forms are the source of the existence of art. In particular, these two structures are the anatomical forms that we can define as the machine which are tools for understanding and transforming nature and the part of living things. There is a dialectical relationship in this existential context between this form duality, which can be defined as mechamorphy and anatomy. While the theoretical study conducted within the scope of the thesis focuses on revealing the dialectical relationship of the polar polarity duality, the application studies aim to turn this dialectical relationship into artistic form.

The evolution of machines historically and the relationship of the body with these new forms are reflected in works of art. However, advances in technology have made the boundaries separating the machine and the body uncertain, and these two conflicting forms have transformed the mechamorphy and anatomy into a harmonic build. This build is also a new form of life that can be described as a dialectical synthesis. The process of transforming the thesis into form in art consists of the searches for plastic starting from this new life form.

Within the scope of the thesis, which focuses on the dialectical relationship of mechamorphy and anatomy, firstly, the philosophical bonds of the dialectical relationship between man and machine are examined, then how the mechamorphic and anatomical forms are handled in art and the reflections of this dialectical association to contemporary artists with the new possibilities offered by todays technology. In line with these researches and investigations, plastic analyzes and analyzes were carried out with dialectical approaches based on the conceptual and formal contrast of mechamorphy and anatomy.

**Keywords:** Mechamorphy, anatomy, dialectic, machine, art, painting.

## **TEŐEKKÖR**

Bilgi ve tecrübeleriyle bana yol gösteren danışmanım Prof. İsmail ATEŞ'e, tezimin oluşum aşamasında desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. Hasan KIRAN'a ve Doç. Zülfikar SAYIN'a, değerli katkılarından dolayı Prof. Mehmet YILMAZ'a ve Doç. Kafiye Özlem ALP'e, yaratıcı fikirleriyle tezimin zenginleşmesinde katkıları olan arkadaşım Çoşgu ATEŞ'e çok teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ .....	iv
GÖRSEL DİZİNİ .....	v
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: MEKAMORFİ VE ANATOMİ.....	2
1.1. Diyalektik Felsefe ve İnsan Makine İlişkisi.....	7
BÖLÜM 2: SANAT TARİHİNDE MEKAMORFİK VE ANATOMİK GÖRSELLER..	13
2.1. Yirminci Yüzyıl Sanatında Mekamorfi ve Anatomi.....	21
2.1.1. Dada, Parçalarına Ayrılan Makine ve Beden.....	25
2.1.2. Pop Sanat, Makineleşen İnsan.....	31
2.1.3. Kinetik Sanat'ta Mekamorfi.....	34
2.1.4. Yeni Teknolojilerin Olanaklarında Mekamorfik ve Anatomik Birliktelikler.....	36
BÖLÜM 3: UYGULAMALAR VE ÇÖZÜMLEMELER .....	51
SONUÇ.....	77
KAYNAKLAR.....	78
ETİK BEYANI.....	83
SANATTA YETERLİK TEZİ ORJİNALLİK RAPORU.....	84
PROFİCİENCY IN ART THESIS ORIGINALITY REPORT .....	85
YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKÜYET HAKLARI BEYANI.....	86

## GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1.** Bhimbetka Kaya Resimleri. Erişim: 21.10.2019, <https://www.wikizeroo.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpCaGltYmV0a2Ffcm9ja19wYWludG5nMS5qcGcjZmlsZQ.....> 13
- Görsel 2.** Savaş Arabası, Bazalt, Kargamış, Gaziantep, Anadolu Medeniyetleri Müzesi. M.Ö. 900-700.....14
- Görsel 3.** Giotto. Çarmıha Gerilme/La Crocifissione, 1320 -1325..... 15
- Görsel 4:** Emile Nolde, The crucifixion of Christ/ İsa'nın Çarmıha Gerilişi, 220x193, Emil Nolde, Museum, 1912, (Tuval üzerine yağlı boya 220,5x193,5 cm) Erişim:14.03.2020, <https://www.wikiart.org/en/emil-nolde/crucifixion.....> 16
- Görsel 5:** Giovanni Fontana, Fire Witch (upper) and Mechanical Devil/Ateş Cadı ve Mekanik Cadı. 1420, Erişim: 14.03.2020 <https://historycomputer.com/Dreamers/Fontana.html.....> 17
- Görsel 6:** Leonor da Vinci, Drawing of Water Lifting Devices/ Su Taşıma Makinesi Deseni, Erişim: 18.12.2019, <https://www.leonardoda-vinci.org/biography.html....> 17
- Görsel 7.** Agostino Ramelli. 1531, (Gravür). Erişim: 07.05.2019 <https://digital.sciencehistory.org/works/4b29b614k/viewer/3x816m97s.....> 18
- Görsel 8.** Ambroise Paré, Yapay El, Opera Chiurgica, 1594, (Gravür), Erişim: 08.05.2019 <https://worldhistoryfacts.com/image/173581789169.....> 19
- Görsel 9.** M. Duchamp. Merdivenden İnen Çıplak/ Nude Descending a Staircase 1912.Erişim: 28.04.19, <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html?mulR=1722348297|2.....> 22
- Görsel 10.** Marcel Duchamp, Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, (Büyük Cam) / The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even. 1915-1923,

Philadelphia. Erişim: 29.10.2019 <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html?mulR=1722348297|2>..... 23

**Görsel 11.** Francis Picabia. Annesiz Doğan Kız/ Girl Born without a Mother. 1916, (Gouache and metallic paint on printed paper, 50x65cm). Erişim: 18.12.2019 <https://www.dadart.com/dadaism/dada/011-dada-francis-picabia.html>..... 25

**Görsel 12.** Raoul Hausmann, Dadazof Olarak Otoportre,1920 Erişim: 18.12.2019 <http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dadanin-makine-insanlari/298>..... 26

**Görsel 13.** Raoul Hausmann, Zamanımızın Ruhü- Makine kafa/ Der Geist Unserer Zeit- Mechanischer Kopf. Emptyeasel. 1920. Erişim: 09.02.2019 <https://emptyeasel.com/2007/10/04/the-dada-art-movement-or-anti-art-movement-if-you-prefer/>..... 27

**Görsel 14.** Charlie Chaplin, “Modern Zamanlar” Filminden Bir Sahne. (1936). Erişim: 01.11.2019 <https://www.flickr.com/photos/44042852@N04/6481116641/in/photostream/>..... 29

**Görsel 15.** Fritz Lang, Metropolis Filminden bir sahne. 1927. Erişim: 01.11.2019 <https://harperandblakethemagazine.wordpress.com/2018/02/15/whats-on-our-watchlist-for-the-berlin-international-film-festival/>..... 29

**Görsel 16.** Fritz Kahn, 1850, Erişim: 26.05.2019 [https://www.tumblr.com/login\\_required/newmuseum/27852484269](https://www.tumblr.com/login_required/newmuseum/27852484269)..... 31

**Görsel 17.** Eduardo Paolozzi, Wittgenstein New York'ta./Wittgenstein in New York, 1965, Scottish National Gallery of Modern Art. Erişim: 26.05.2019, <https://www.apollo-magazine.com/more-can-be-less-when-it-comes-to-eduardo-paolozzi/>..... 32



- Görsel18.** Eduardo Paolozzi, (1961) Conditional Probability Machine/Koşullu Olasılık Makinesi, Tate Erişim 23.03.2020 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-secrets-of-life-the-human-machine-and-how-it-works-perception-through-impression-p01961>..... 32
- Görsel 19.** Andy Warhol, Campell'in Çorba Konservesi/Campell's Soup Cans. 1962, (Otuz iki parça tuval üzerine sentetik polimer boya, her tuval 50,8 x 40,6 cm) The Museum of Modern Art New York. Erişim: 24.03.2020. <https://www.sothebys.com/en/articles/the-story-of-andy-warhols-campbells-soup-cans>..... 33
- Görsel 20.** Jean Tinguely, Metamekanik 17, 1959, Modern Sanatlar Müzesi, Stockholm. Erişim: 18.12.2019 <https://bit.ly/34zz9jF>..... 34
- Görsel 21.** Jean Tinguely, New York'a Saygı/ Homage to New York, Gösteri sırasında, 1960, arts/design. Erişim: 24.03.2020. <https://www.nytimes.com/>..... 35
- Görsel 22.** Bernhard Luginbühl, Atlas. 1970, Erişim: 24.03.2020, <https://bit.ly/2PY53>..... 35
- Görsel 23.** Mark Paolin SRL,Gösterilerinden. 2015-2016, Erişim: 24.03.2020, <http://www.srl.org/>..... 36
- Görsel 24.** Amorfik Robot Works, Chico Mc Murtrie, Robotik Killise/ Robotik Curch. 2013, Erişim: 23.04.2020, <http://www.nytimes.com/2013/09/13>..... 37
- Görsel 25.** Michael Landy, Şüpheli Tomas/ Doubting Thomas, Mixed media sculpture, 2013. Erişim: 15.03.2020, <https://www.britishcouncil.org/arts>..... 38
- Görsel 26.** Bill Vorn, Cehennem/İnferno, 2015, Robotik Performans. Erişim: 24.03.2020. <http://digidult.it/news/bill-vorn-immersed-in-a-world-of-robots-metaphorsandparadoxes/>..... 39

- Görsel 27.** Bill Vorn, Histerik makineler/ Hysterical Machines, 2016, Robotik Performans. Erişim: 24.03.2020. <https://telebasel.ch/2016/02/12/inferno-oder-die-koerperkontrolle-an-roboter-abgeben/?channel=32341>..... 39
- Görsel 28.** Roger Hiorns, İsimli Motor/Untitled Engine, 2016, (Steel and copper sulphate, 1700 x 700 x 700 mm.) Tate. Erişim: 15.03.2020. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hiorns-untitled-t12456>..... 40
- Görsel 29.** Roger Hiorns, İsimli, 2011, (Askeri uçak motoru, ateş ve genç bir erkek bedeni) Erişim: 06.05.2019 <https://bit.ly/3d0SLCK>..... 41
- Görsel 30.** Stelarc. Üçüncü el /Third Hand, 1985, (Alüminyum, paslanmazçelik, akrilik, lateks elektroniği, elektrotlar, kablolar ve pil takımı.) Erişim: 13.05.2019 [https://econtact.ca/14\\_2/stelarc\\_gallery.html](https://econtact.ca/14_2/stelarc_gallery.html)..... 42
- Görsel 31.** Stelarc. Yazan el/Handwraighten. 1982. (Alüminyum, paslanmaz çelik, akrilik, lateks elektroniği, elektrotlar, kablolar ve pil takımı.) Erişim: 12.05.2019 <https://www.theverge.com/2012/9/14/3261078/meat-metal-and-code-stelarc-alternate-anatomical-architectures>..... 43
- Görsel 32.** Stelarc. Robot Kolundaki Beden/Bady on Robot Arm. 2015. Erişim: 11.05.201 <http://stelarc.org/?catID=20354>..... 44
- Görsel 33.** Sun Yuan & Peng Yu. Kendime Yardım Edemem/ Can't Help Myself. Erişim: 24.03.12, <https://news.artnet.com/>..... 45
- Görsel 34.** Doo Sang Yoo. Robotik inek dili/Robotik Cow Tongues. 2007. (İnek dili, elektrik motorları, mikro kontrol düzenekleri) Erişim: 14.05.2019 <https://doosungyoo.com/artwork/1852105-Lie-Robotic-Cow-Tongues-2007.html>..... 46
- Görsel 35.** Doo Sang Yoo, Vishtauborg001.OMH5 version 2.0 – Reembody, 2011. Erişim: 14.05.2019 <https://doosungyoo.com/artwork/2386218->

Vishtauroborg001-OMH5-version-2-0

Reembody.html..... 46

**Görsel 36.** Nik Ramage. Parmaklar/ fingers, 2003. Erişim: 15.05.2019  
<https://nikramage.com/work/fingers/>..... 48

**Görsel 37.** Tim Lewis. Selamlama/Salutation. 2016. (Pirinç, Çelik ve Ahşap  
konstrüksiyon. (40 x 30 x 20 cm) Erişim: 15.05.2019  
<https://bit.ly/38Xstzc>..... 48

**Görsel 38.** Server Demirtaş. Düşünen kadın. 2015. Erişim: 15.05.2019  
<https://www.artfulliving.com.tr/sanat/bir-yasam-bicimi-olarak-heykel-i-3939>..... 49

**Görsel 39.** Mehmet Koyunoğlu. Yüzme makinesi, 2000. Erişim: 15.05.2019,  
[https://www.e-skop.com/skopbulten/kaleydoskop-](https://www.e-skop.com/skopbulten/kaleydoskop-makine-insan/3345) makine  
insan/3345..... 50

**Görsel 40:** Rifat Batur. Mekamorfik Şizofreni. 2019, (Tuval Üzerine Akrilik  
100x150cm)..... 52

**Görsel 41.** Rifat Batur. Mekamorfik Dokunuş. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik,  
70x100cm)..... 53

**Görsel 42:** Rifat Batur. Gök Sarmalı. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 100x150cm). 54

**Görsel 43.** Pablo Picasso. Kore'de katliam/ Massacre in Korea. 1951. Pichasso  
Müzesi, Paris. (Tuval Üzerine Yağlı boya, 960x379cm) Erişim: 05.12.2019,  
[https://artdone.wordpress.com/2016/10/02/art-in-europe-1945-68/pablo-picasso-](https://artdone.wordpress.com/2016/10/02/art-in-europe-1945-68/pablo-picasso-massacre-in-korea-1951-musee-national-picasso-paris/)  
massacre-in-korea-1951-musee-national-picasso-paris/..... 55

**Görsel 44.** Rifat Batur. İmkansız İntihar. 2017. (Tuval Üzerine Akrilik,  
70X100cm)..... 56

- Görsel 45.** Rifat Batur. Makine Sancısı. 2017. (Tuval Üzerine Akrilik, 70X100cm)..... 56
- Görsel 46.** Fernand Léger, 1927. Vazo tutan kadın/ Woman Holding a Vase, Tuval Üzerine Yağlı boya, (146.4 x 97.5 cm) Erişim: 15.12.2019 <https://www.guggenheim.org/artwork/2449>..... 58
- Görsel 47.** Rifat Batur. Sibernetik Zeka. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik 100x150cm)..... 59
- Görsel 48.** Rifat Batur. Kızıl Gezegen. 2017. (Tuval Üzerine Akrilik, 70X100cm).....60
- Görsel 49.** Rifat Batur. Organik Yay. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 100x150 cm)..... 60
- Görsel 50.** Rifat Batur. Apolitik Doğum. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 100x150 cm)..... 62
- Görsel 51.** Rifat Batur. Zigot Baca. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 90x90cm)..... 63
- Görsel 52.** Wassily Kandinsky. Sarı-Kırmızı-Mavi/ Yellow-Red-Blue. 1925 Pompidou Center, Paris. (Tuval Üzerine yağlı boya. 127 x 200 cm) Erişim: 05.12.2019. <https://www.wassily-kandinsky.org/Yellow-Red-Blue.jsp>..... 65
- Görsel 53.** Rifat Batur. Mekamorfik Öfke. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 100X150 cm)..... 66
- Görsel 54.** Rifat Batur. Diyalektik Döngü. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 100X150 cm)..... 68
- Görsel 55.** Rifat Batur. 2018. Anatomik Erime. 2017. (Tuval Üzerine Akrilik, 70X100cm)..... 69

<b>Görsel 56.</b> Rifat Batur. Dikiş Makinesi. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 100x150 cm).....	70
<b>Görsel 57.</b> Rifat Batur. Demir Görü. 2017. (Tuval Üzerine Akrilik, 70X100).....	71
<b>Görsel 58.</b> Rifat Batur. Yaşam Ağacı.2019.(Tuval Üzerine Akrilik, 100x150 cm)	72
<b>Görsel 59.</b> Rifat Batur. Asalaklar. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 100x150 cm)....	73
<b>Görsel 60.</b> Rifat Batur. Simya. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 100x150 cm).....	75
<b>Görsel 61.</b> Rifat Batur. Doğum. 2018. (Tuval Üzerine Akrilik, 70x100cm).....	76

## GİRİŞ

İnsanlık var olma mücadelesindeki başarısını nesnelere işlevsel hale getirmesine borçludur. Bugün inanılmaz ölçüde karmaşıklaşsa da işlevsel hale getirilen bu nesnelere makine olarak tanımlanmaktadır. Makineler doğayı dönüştürme konusunda insanlığa olanaklar sunarken aynı zamanda beden ve zihnin evrimsel sürecine de katılır. Bu nedenle mekamorfi ve anatominin oluşturduğu iki zıt kutuplu diyalektik varoluş, görsel olarak insanlık tarihinin en temel imgelerindedir. Bu imge içinde organik (anatomik) ve inorganik (mekamorfik) formu barındırır. Tez, bu iki zıt kutbun, mekamorfik ve anatomik biçimlerin birlikteliğini felsefik, tarihsel ve plastik açıdan konu edinir.

Dördüncü Sanayi Devrimi, yeni yaşam biçiminin habercisi olarak insanlık tarihi için önemli bir dönüm noktası olacağına sinyallerini vermektedir. Fabrikalarda kullanılan robot teknolojileri, sibernetik ve genetik çalışmalar, mekanik ve laboratuvarlarda üretilmiş organlar, hastalıklardan temizlenmiş gen haritaları, kusursuz protezler, siborg işçiler bütün bunlar insanoğlunun doğayı dönüştürmesine ve tarihin kopuş noktasına işaret eder. Bu yüzden bedeni temsil eden form da yalnızca anatomik bir unsur olmaktan çıkmakta, mekamorfik ve anatomik biçimlerin sentezine dönüşmektedir.

Dada sanatçılarının kolajlarında, özellikle Hausmann'ın "Makine Kafa" isimli eserindeki gibi bir metamorfoz biçimi, makine ve anatominin iç içe geçme durumu, bu sentezin ön habercileri gibi görünmektedir. Tez kapsamında yapılan plastik çözümler bu ikili yapıya anatomik ve mekamorfik yumağa odaklanmaktadır.

## BÖLÜM 1: MEKAMORFİ VE ANATOMİ

Makine, iş kolaylığı sağlamak için bir araya getirilmiş basit aletlerden oluşan devinimli mekanizmalar olarak tanımlanır (Türk Dil Kurumu, <https://sozluk.gov.tr/>). Ancak günümüzde makinelerin geldiği nokta dikkate alındığında yalnızca araç anlamına gelen Grekçe 'mechos' kelimesinin makineleri tanımlaması zor gibi görünmektedir (Eyüboğlu, 1998, s. 472). Yeni kaynaklarda, mekanik parçası olmayan elektronik aygıtların da makine tanımına girmekte olduğunu görülür. Robot teknolojisini tanımlamak için kullanılan mekatronik kelimesi de benzer kaygılardan doğmuş makine ve elektroniğin birleşmiş halidir. Bu özelleşmiş ya da güncellenmiş yaklaşımların yanında Eco'da makine kelimesi insan makine ilişkisi merkezinde bir tanıma sahiptir. Ona göre makine çakmak taşından başlayarak teleskoba kadar yeteneklerimizi artıran bütün nesnelere tanımlar (2006, s. 381).

Eco makineyi, insanlığın doğayla girdiği çetin savaşta ona güç kazandıran ve yeteneklerini artıran bir ek organ ya da bir protez olarak görür. Bu ek organ onda olmayan nitelikleri taşır, bu yüzden insan anatomisine biçimsel açıdan zıttır. Mekamorf kelimesi de makineye özgü olan mekanik (mecha) kelimesiyle Latince biçim anlamına gelen morf kelimelerinin oluşturduğu makine biçimli yapılar, makineye özgü forma sahiplik durumunu ifade etmektedir. Bu kelimeye sanat alanında Antmen'de rastlıyoruz. O, mekamorf terimini Dada sanatçılarının kolajlarında karşılaştığımız makine görsellerini anlatmak için "mekamorfik imge" şeklinde kullanır (2008, s.126). Türkçe kaynaklarda neredeyse yalnızca Antmen'de rastladığımız mekamorf terimi dilimize İngilizce kaynaklardaki "Mechanomorphich" kelimesinden çevrilerek kazandırılmıştır. Kişi veya evren gibi mekanik olmayan bir şeyin, makinelerinkine benzer niteliklere sahip olması ([www.lexico.com](http://www.lexico.com)); evrenin mekanik açıdan tamamen açıklanabileceği doktrini ve bu özelliğe sahip olma durumu olarak tanımlanmıştır ([www.wordreference.com](http://www.wordreference.com)). Willard Bohn, The Rise of Sürrealizm isimli kitabında Picabia'nın çizimlerini "mechanomorphich" olarak ifade eder (2002, s.51). David Hopkins de Duchamp'ın Büyük Cam isimli eserinde mechanomorphich figürlerden bahseder (2016, s.116). Sanat tarihinde özellikle 20.yy.in ilk yarısında Dada sanatçılarının çizim ve kolajlarında kullanılan mechanomorfik terimi tezde Antmen'in kullanım şekliyle (mekamorfik) sanat

dünyasında plastik olarak makine formlarının kullanıldığı görselleri işaret etmektedir.

Tezin odaklandığı diğer başlık olan anatomi, 'çıkarmak' ve 'kesmek' kelimelerine karşılık gelen Yunanca 'ana' ve 'tome' sözcüklerinin birleşmesinden türetilmiş bir terimdir. İnsan bedeni de dahil bütün canlı yapılarını inceleyen bilim dalını ifade etmek için kullanılırken, canlılara ait her türlü parça anatomi olarak isimlendirilir (Gülen, 2018). Anatominin odaklandığı nokta bedene ait parçalardır ve bu parçaların bütünle olan ilişkisini anlamaya çalışır. Anatomik birimler canlı bütünden ayrıldıktan sonra işlevini yitirse de bedenin çalışma sistemi hakkında temel bilgileri kendi içinde barındırır.

Modern bilimin insanlığı, Ortaçağ'ın karanlığından, anatomik uzuvların işlevsel özelliklerini keşfederek başka bir ifadeyle insan bedenini parçalayarak çıkarttığı düşünülür. Bu parçalama süreci tıbbın ve anatominin keşfi olmasının yanında bedenle tanrı arasındaki kopuşun da başlangıcıdır. Anatominin verileri kaslar, sinirler, damarlarla bedenin ruh olmadan çalışabilen otonom bir mekanizma olduğu fikrini ateşlemiştir. Metrie'nin sözleri bu kopuşun en açık ifadelerindendir.

Akciğer sürekli olarak işleyen bir koruk vazifesini görmez mi? Rektumun, sidik torbasının tüm büzücü kasları mekanik bir şekilde işlemezler mi? Yürek tüm diğer kaslara oranla daha kuvvetli bir şekilde kasılmaz mı? Dikleştirici kaslar erkeklerde, hayvanlarda ve hatta bu organın birazcık olsun tahrik edilmesiyle sertleşme yeteneğine sahip olan çocuklarda dahi penisi dikleştirmezler mi? Burada belirtmeliyiz ki, bu olay henüz az tanınan bu organın içerisinde anatominin getirdiği bilgilere rağmen henüz iyi açıklayamadığımız bir takım etkileri yaratan bir yay bulunduğunu kanıtlar (1980, s.59).

Bedenin anatomik parçalara ayrılması yalnızca bilimsel temelli olmamıştır. İktidarlar da kimi zaman farklı nedenlerle bunu yapmıştır. Bilimin bedeni anatomik parçalara ayırmasıyla iktidarın bedeni parçalara ayırması arasında hedeflenen amaç açısından büyük farklar vardır. Bilim insanın doğasını anatominin incelikleriyle anlamaya çalışır. İktidar bunu cezalandırmak için yapar.

Avrupa'da ve dünyanın farklı yerlerinde farklı biçimlerde uygulanan azap çektirme törenleri, anatomik uzuvların bedenden koparılmasına dayanan bir işkence yöntemidir. Ellerin ve dilin kesilmesi, organların yaşarken sökülmesi, kafatasının kırılması, atlar yardımıyla bedenin bölünmesi gibi korkunç pek çok işkenceyi barındıran gösterilerde, beden iktidar tarafından sözde tanrının izniyle parçalara



ayrılır; ancak hümanist değerlerin yükseldiği aydınlanmayla birlikte insanın anatomisi üzerinden yapılan gösterilerden vazgeçilir ve beden bütünlüğü korunur. Hapishaneler bu tarihsel noktada var olurlar (Foucault, 1993, s. 39). Ancak bilim insanı alet ve makineleri kullanarak anatomik parçalara ayırmayı sürdürür.

Makineler tıbbın, işkencenin, tarımın, endüstrinin ve savaşların yani yaşamın her alanında insana protez bir organ olmuştur. Bu yüzden makineler, anatomik yapıların uzantısı olarak kendini gerçekleştirir. Elimizin yüzeyini kaplayan son deri hücrelerinden sonra bir makinenin hareket kolu ya da açıp kapama düğmesi yer alır. Kasılan kaslar, gerilen sinirler, direnç gösteren kemikler bir makineye enerjisini aktarır ve insan devasa bir ağacı yere düşürür. Makine gelişim gösterdikçe beyin ve makine arasındaki araçlar azalır. Bir düğmeye dokunan parmak sayesinde iş makinesi metrelerce derinlikte bir çukur açar. Hatta daha da ötesi bedenin bir düğmeye dokunması yerine yalnızca düşünmesi de yeterli olacaktır ya da çukuru açılması gerektiğini bir makinenin karar verdiği düşünülürse işler bambaşka bir boyuta sızar. Makineler bu evrimsel süreçte açıkça beden olma iddiasını taşır. Bu durum makine ve anatomi arasındaki diyalektik çatışmanın göstergesidir. Yalnızca düşünceyle komut verilip iş yapabilen bir makinenin aklın alternatif bedeni haline dönüşmediği savunulabilir mi?

Parmakların yumuşak dokusuna karşın toprağı kazabilecek, ağacı kesebilecek sert cisimlerdir makineler. Makinenin insan bedenine dönük bu çatışmalı birlikteliği onu doğa karşısında güçlü kılar. Temelde insanın doğayla olan mücadelesinde böylesine büyük bir zafere ulaşmasının sebebi diyalektik bir yaklaşımla biyolojik zayıflığı, donanımsızlığı olduğunu görebiliriz. Timuçin de düşünceye bir organ gibi yaklaşır. Hayvanları yaşamda güçlü kılan uzuvların insanda düşünceye karşılık geldiğini söyler. Timuçin'e göre fiziksel bir varlık olmayan düşünce insanı doğanın en güçlü varlığı haline getirmiştir (2013, s. 131).

İnsan, yaşam karşısındaki zayıflığını aklın soyut becerileri sayesinde aşmıştır. Bu anlamda doğayı dönüştürmek için kendine ürettiği protezler yani makineler, zihnin soyut; ama işlevsel nesnelere dir. Mekamorfik imgeleri fonksiyonelliklerinden yalıtılarak baktığımızda yalnızca soyut biçimlerle karşılaşırız. Tiguely'nin makine parçalarından yaptığı heykel formlarına bakıldığında işlevsel bir araçla yüz yüze

gelmeyiz, karşımızdaki soyut bir heykeldir. Ancak parçalar makineye aittir. Makine biçimleri doğanın oval organik formlarına göre düz, sert ve köşelidir. Geometrik biçimlerin zihne ait soyut imgeler olduğunu Croche'nin estetik yaklaşımından yola çıkarak Tunalı da ifade eder: "Birinci görüş noktasına göre, geometrik formlar salt kavramları, zihni yapıları, formları ifade ederler. Zihni formlar, kavramlar ise, tinsel aktivitenin ayrı bir bölümünü ortaya koyarlar" (1973, s. 99). Başka bir ifadeyle mekamorfik biçimler aklın formlarıdır veya makine soyut aklın nesnel formudur. Makine soyut aklın biçimleri olduğu için doğa kurallarını kendi pratik yöntemleriyle yener. Bu yüzden onların yaptıkları bir şaşırtmaca, illüzyon veya bir hile gibi gelir.

Makine, dijital teknoloji, yapay zeka, nesnelere internet erişimi, kapalı sistem fabrikalar, otonom robotlar, sibernetik canlılar, siborglar, düşünen makineler bütün bunlar yeni bir çağın habercisidir. Postmodernist yaklaşımların ardından bugün sıkça dillendirilen "posthuman" kavramı makine insan diyalektiğinin ütopyası olmaya aday gibi görünmektedir.

Son yılların belki de en korkutucu çalışması beyin-bilgisayar ara yüzü çalışmalarıdır. Bu tasarı beynin bütün verilerini internet ortamında iletişime açık hale getirilmesini hedefler. Harari'nin ifadesiyle kolektif hafıza bankasıdır. Bu durum insan bilincine ve benliğine ne olacağı sorusunu akla getirmektedir. Hariri bu yeni formun insan olmadığını iddia eder hatta organik bir canlı formu dahi olmadığını vurgu yapar. Üstelik bu dönüşümü anlamamızın mümkün olmadığını belirtir (2017, s.399).

Siborg Manifestosu'nun yazarı Haraway makine ve organizmadan oluşan bu melez türü siborg olarak tanımlar üstelik yeni türün yalnızca kurgusal olmakla kalmamış toplumsal dönüşümlerin bir sonucu olduğunu da belirtmiştir. Feminist yazar siborglara şüpheyle bakmaz, alışılmadık bir yaklaşım getirerek hepimizin birer siborg olduğunu belirtir ve feminist sorunsallara çözüm arayışına gider. Cinsiyetin ve doğumun olmadığı bir yaşamının öngörüsünde bulunur. Makine ve beden arasındaki çatışmalı ilişkinin uzlaşmayla sonuçlanmasını sevinçle karşılar (2006, s.4).

Birkaç yıl içinde insanların çalıştığı pek çok işi makineler devralacaktır. Bu yzden yapay zekaların bilinçli bir eylem geliştirip geliştirmeyeceği, duygusal tepki vermesi, empati kurması, acı hissetmesi gibi kavramlarla yz yze geleceğiz. Ancak benlik duygusuna sahip bir yapay zekanın zorla çalıştırılmasının ahlaki sorunları, toplumda zne haline dznüşen bir yapay canlının yaratacağı gvenlik sorunları ve bunun gibi pek çok sorunla da yzleşmek zorunda kalacağız. İnsan makine melezi siborglar zzerine çokça şeyler yazılıp çizilmekte. Bütün bunların içinde en tedirgin edicisi gelecekçi gznüş, insan bilincinin yapay bir bilince dznüştürzlmesi, başka bir deyişle kopyalanması olacaktır. Hariri bu birleşmeyi insanı atalarından ayıran önemli bir nokta olarak görmüşür. Korkulduğu gibi insanlığı robotların yok etmesinin yerine insanın makinelerle birleşerek yeni bir yaşam formuna dznüşümün gerçekleşeceğini belirtir (2015, s.61).

## 1.2. Diyalektik Felsefe ve İnsan Makine İlişkisi

Kökleri Antik dönem filozoflarına kadar uzanan diyalektik kelimesi Grekçede, "konuşmak", "görüşmek" "tartışmak" anlamındaki "dialegein'den" gelir (Hilav, 2012, s.9). Felsefe terimi olarak diyalektik, "Gerçekliği ve onun çelişmelerini incelemeye yarayan ve bu çelişmeleri aşmayı sağlayan yolları aramayı öngören akıl yürütme yöntemi, eytişim" şeklinde tanımlanır (tdk.gov.tr.). Tarihsel süreçte diyalektik, kimi zaman yalnızca hitabet sanatında kullanılan bir teknik olarak ele alınmış kimi zaman da, bilimsel düşünceyi, duygusal yanılsamalardan ayırmak için kullanılan bir düşünce sistemi olarak tanımlanmıştır. Antik dönemden günümüze diyalektiğin bir düşünme, akıl yürütme biçimi olduğu ortak bir kanıdır.

Diyalektiğin ilk izlerine Efes'te yaşamış olan Herakleitos'ta rastlanır. Cevizci'ye göre onun diyalektik yaklaşımında varoluş, karşıt güçlerin çatışmasına dayanır. Karşıtların savaşı olumsuz bir durum olsa da varlık için tek koşuldur ve evrendeki bütün varoluşun içinde çatışma bulunur (2009, s. 19).

Herakleitos'ta diyalektik, karşıtların çatışmalı birliğinden oluşan bir düşünce biçimidir. Varlık sürekli çatışmalarla sonsuza dek süren bir değişim ve oluş içindedir. Herakleitos aynı ırmakta iki kez yıkanmanın imkansızlığından bahsederken varlığın, içinde olduğu sürekli dönüşüm ve değişime işaret eder.

Antik dönem filozoflarından Eflatun diğer adıyla Platon, diyalektiği bilimlerin baş tacı olarak görür. Ona göre diyalektik gerçek bilgiye ulaşmak için duygulardan uzaklaşarak akıl yoluyla her şeyin özünü kavramaktır (532a).

Platon bu düşüncesiyle diyalektiği yüceltir. Aristo ise diyalektiğe yalnızca bir söz söyleme sanatı olarak bakmaktadır.

17. yy.a gelindiğinde Descartes bu çatışmayı, diyalektiği tamamen olumsuzlayarak sonlandırır. Ona göre diyalektik boş sözlerden ibarettir, aynı zamanda varlığı doğru tanımamıza da engel olur. Kant, Descartes kadar negatif yaklaşmaz diyalektiğe, "Transendental Diyalektik" terimini kullanır. Onun için diyalektik anlama yetisinin bir etkinliği, başka bir açıdan eleştirel düşünme biçiminin bir

parçasıdır. Alman filozofu Hegel de, Kant'ın diyalektiği daha yükseğe çıkarttığını söyler. Temelde diyalektik algının, yalnızca bir göz boyama ve yanılsamalar üretme sanatı sayıldığı için elde edilen sonuçların yalnızca öznel olduğu düşünüldüğünü belirtir. Hegel bu anlayışa karşıt diyalektikte çelişkilerin, çatışmaların varlığını belirterek olumlar (2014, s. 39).

Hegel'le, diyalektik aklın varlığı anlama sürecinde çelişkilerin çatışmalı birliğinden yola çıkan bir ussal eylem olduğu kanısı yeniden güçlenir. 19. yy.da diyalektik düşünce Marx'la birlikte felsefeye, politikaya ve sosyolojiye etkin bir biçimde girer. Marx Hegel'in diyalektik anlayışından yola çıkar; ancak kendi tabiriyle baş aşağı olduğunu ve ters çevirdiğini iddia eder. Onun diyalektik anlayışı materyalist temellere dayanır, yaşamın maddenin diyalektik evriminden kaynaklandığını söyleyerek idealizmi reddeder. Felsefenin yalnızca var olan durumu tanımlayıp pasif gözlemci olmaktansa geleceği şekillendirmesi gerektiğini önerir. Bunu söylerken toplumu sınıflarla tanımlar. Temelde iki diyalektik sınıfın varlığından söz eder: burjuva sınıfı ve proleterya. Her iki sınıf birbirini var eden koşulları üretirken aynı zamanda yok edecek olan koşulları da üretmelidir. Marx ve Engels'e göre sistemi yalnızca sınıf mücadelesi değiştirebilir. Bunu yapabilecek güce burjuvanın sahip olduğu artı değer zenginliğini üreten proleterya sahiptir (Marx, Engels, 2014, s. 38). Marks diyalektiğin çatışmalı ilişkisinden doğan yeni varoluş durumunu bir sentez olarak görür ona göre toplumsal dönüşümü sınıfsız toplumun gerçekleşebileceğini önerir. (Hilav, 2012, s.186-200) Tanilli de Marx'ın tarih görüşünü determinist bir açıdan ele alır. Marx'ın yaklaşımının bir tarih yorumu olduğunu söyler ve tarihi yapan şeyin de iki sınıf arasındaki diyalektiksel çatışmaya dayandığını ve özünde tarihin sınıf mücadeleleri tarihi olduğu belirtir (2003, s.123).

Aradan yüzyıllar da geçse diyalektik düşüncenin temeli her zaman çatışmalara odaklanmıştır. Hatta bununla da kalmamış her varoluş durumunu karşıtının tanımladığı düşünülmüştür. Tıpkı soğğun sıcakla, iyinin kötüyle, siyahın beyazla, savaşın barışla varlık kazanması gibi. Ollman'a göre diyalektik, toplumu ve toplumsal süreçleri okuma konusunda önemlidir. İnsanın özne ve kurban olarak

dönüştürme ve dönüşme gücünü gösterir. Aynı zamanda ileride yaşanacak toplumsal dönüşümler açısından öngörü geliştirmeyi de kolaylaştırır (2011, s. 35).

Olmann'ın bu yaklaşımı Marksist felsefenin tarihsel diyalektik yaklaşımıyla örtüşür. İnsanoğlunun, yaşamı üretme biçimi değiştikçe üstyapı kurumları, siyaset, din, sanat gibi kurumlar yani kültür de yeniden şekil alır. Benjamin'in diyalektik imge yaklaşımı, bu değişimin görüntüsü üzerine tanımlıdır.

Diyalektik görüntüselliğin saptanmasının Benjamin'e göre, tarihçinin gelişigüzel konulara istediği zaman uygulayabileceği bir yöntem olmadığı açıktır. Tarihsellik, Marx'ta olduğu gibi Benjamin için de politik praksis'ten ayrılamaz: Geçmişin tarihi kaleme alan tarafından kurtarılması, insanlığın pratikte kurtarılmasına bağlı kalmıştır (Tiedeman, 2014).

Tiedemann'ın Pasajlar'a giriş yazısındaki bu sözleri Benjamin'in tarihselci yaklaşımını açıkça gösterir. Onun tarihselciliği diğer Marksistler gibi geçmişin yeniden yazımı ve bu sayede geleceğin inşasına dayanıyordu. Ancak Benjamin'in bu yaklaşımındaki yenilik diyalektik görüntü (imge) kavramıdır. Görüldüğü gibi Benjamin diyalektik görüntüye tarihsel bir donma noktası olarak bakıyordu, geçmiş ve şimdinin donup kaldığı bir görüntü. Bu kavram aynı zamanda bir tarih okuma yöntemi ve geleceği yazmak için bir ön hazırlıktı.

Ahmet Cemal'in Pasajlar çevirisinde "diyalektik görüntü" olarak çevrilse de Benjamin'e atfedilen "diyalektik 'imge'" kavramını bazı kaynaklarda sanata uyarlandığını görebiliriz. AK Thompson Benjamin'in diyalektik imge kavramının nasıl olması gerektiğini tam olarak açıklamadığını söylese de Diego Rivera'nın Man at the Crossroads (1933) ve Pablo Picasso'nun Guernica (1937) eserlerini diyalektik imge açısından değerlendirmeye çalışmış; ancak bu iki eserin de zamanı durdurmaya başaramadığını da belirtmiştir. Susan Buck-Morss da Benjamin'in görsel imge kavramına yaklaşımın, sanat nesnesi odaklı olmak dışında, toz, moda, fuarlar ve metaların da bu kavrama denk gelebileceğini belirtmiştir (Thompson, 2013). Benjamin Pasajlar'da bunu açıkça ifade etmiştir. "Diyalektik görüntü, düşsel bir görüntüden ibarettir. Mal, kesinlikle böyle bir görüntüyü, bir fetiş görüntüsünü sergiler. Hem yuva, hem de cadde olan pasajlar da böyle bir görüntüyü sergilerler. Aynı zamanda hem satıcı, hem de mal olan fahişe de böyle bir görüntüyü sergiler." (Benjamin, 2014). Daha açık bir ifadeyle diyalektik imge kavramı sanat yaratma, eserin varlık durumuna dair bir ontolojik

tanımlamadan çok bir tarih okumasına işaret eder. Diyalektik imgenin sanata uyarlanma ihtiyacı belki de Benjamin'in Paul Klee'nin 1920 tarihinde yaptığı "Angelus Novus" isimli eser üzerine sözlerinden kaynaklanmakta olabilir:

Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır" (2014, s.42).

Benjamin "Tarih Meleği" isimli eser için bu sözleri, bir eser okuma yöntemi olmaktan çok, tarihi anlama için oluşturduğu bir alegoriden ibarettir. Diyalektik imge yaratılan bir biçim olmaktan çok nesnelere varlık durumlarına ilişkin bir algılamadır.

Sanat nesnesi olarak diyalektik imge nasıl yaratılır veya okuması nasıl yapılır? Bu sorunsal çalışmanın odaklandığı diyalektik yaklaşım açısından da önemlidir. İnsan ve makine arasındaki evrimsel ve tarihsel sürecin diyalektik işleyişi, Benjamin'in zamanı durduran imgeleri ya da durağan zamanı yakalayan eşyaları gibi üretilebilir mi? Bu sanatsal form geçmiş ve geleceği içinde tutarak durağan bir diyalektik biçime dönüşebilir mi? Ziss'in de ifade ettiği gibi sanat ancak karşıtların diyalektik birliğinde var olur. Bu varoluş da toplumsal bilincin bir biçimidir (1984, s. 28).

Diyalektiğin, değişime ve çatışmaya odaklı temel yapısını makine ve beden arasındaki evrimsel ilişkide görmek zor değildir. Yaşamak, başka bir deyişle organizma faaliyetini sürdürmek canlıların en temel içgüdüdür. İnsan türü bunu başarabilmek için kendine basit ya da karmaşık makineler geliştirmiştir. Bu makineler onu, doğayla olan mücadelesinde güçlü kılar, yaşamda kalma olasılığını artırır. Hançerlioğlu bunu teknik kelimesiyle ifade eder ve ona göre teknik insanın bedensel eksikliğini gidermek için kullanılmıştır. Bu yolla insan doğanın bütün zorluklarını aşar ve organlarının görevlerini tekniğe yükler (1995, s. 12).

Beden ve makineler arasındaki diyalektik ilişki aklın soyut düşünebilmesinin önünü açar. Benzer gelişimi karmaşık yapılara dönüşerek becerilerini ve gücünü geliştiren makinelerde de görebiliriz. İnsan kendinden daha güçlü ve karmaşık

yapılı makineleri üretir. Boundrillar'a göre teknoloji doğaya kafa tutma, kontrolü altına alma şeklidir (2011, s.156). İnsanın bunu başarması da kendinde olmayan bütün güçleri içinde barındıran bir varoluşla makinelerle mümkündür. Bu nedenle karmaşık yapılı ve insansı olmayan bütün özellikleriyle makineler insan yaşamının protezi konumundadır. Bu varoluş iki kutuplu diyalektiksel bir yaşam biçimi görüntüsüdür. Bu bağlamda Marks'ın topluma uyarladığı diyalektik teorinin bir benzeri makine ve insan arasında da gözlemlenir. Marks'ın bilimsel sosyalizm düşüncesinde sınıfsız topluma giden yol, proleterya ile burjuva sınıfı arasındaki diyalektik çatışmadan doğar. Proleterya tıpkı bir makine gibidir, hem kendisi hem de burjuva sınıfının hayatta kalması, hatta lüks yaşam koşullarına ulaşması için çalışır. Burjuva sınıfı da sahip olduğu sermayeyi kullanır. Marks'ın bu sınıf yaklaşımı insan ve makine ilişkisine paralellik gösterir. Ancak burada sorulması gereken soru şudur: Marks'ın sınıf perspektifli analizinde öngördüğü sınıfsız topluma makine ve insan diyalektiğinde ne karşılık gelecektir? Günümüzde dijital teknolojide yaşanan akıl almaz gelişmeler, insan makine diyalektiğinin nereye yöneldiğinin ya da neye gebe olduğunun ipuçlarını vermeye başlamıştır.

Bilimsel çalışmalar herhangi bir yargı veya tutum geliştirmeden toplumun ihtiyaçları ve kapitalizmin pazar ekonomisine hizmetinde makine, teknoloji ve dijital dünyanın sınırlarını zorlarken, felsefe ve sanat makine ve beden arasındaki evrimsel dönüşüme karşı yalnızca gözlemci olmakla yetinmedi. 20. yy.ın sonlarına doğru hızlanan bu süreçte, genel olarak iki farkı tutum sergilemiştir. İlk olarak 19. yy.daki gelecekçi yaklaşımların makineye övgülerini sayabiliriz. Benzer bir tutum 20 yy.ın ikinci yarısında gelişen teknolojinin bedene yeni yetenekler sunmasıyla gelişen olumlu yaklaşımlar olmuştur. Makinelere karşı geliştirilen eleştirel tutum özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın yıkımından sonra gelişen süreçte belirginleşir.

Büyük savaşların yıkım nesnesi olan silahlar ve robotlar insanlığın makinelere karşı geliştirdiği korkunun kaynaklarıdır. Kendi kendine hareket eden bir mekanizma üstelik insan biçimindeki bir form tehlike olarak algılanmıştır.

Bugün insan ve makine karışımı bir yaşam formu tartışılır olmanın ötesine geçmiştir. Bu ikili yapı sibernetik organizma kelimelerinin birleşmiş hali olan siborg



olarak tanımlanır. İlk defa Manfred Clynes ve Nathan S. Kline tarafından 1960 yılında kullanılır.

Teknolojide sınır tanımayan olanaklar yaşamımıza yeni ihtiyaçlar ve yeni imkanlar sunarken sanatçılar da bu olanaklardan yararlanarak yeni anlatım biçimleri, performanslar, enstalasyonlar, kinetik heykel uygulamaları, lazer, hologram gösterileri gibi yeni alanlar açmaktadırlar.

## BÖLÜM 2: SANAT TARİHİNDE MEKAMORFİK VE ANATOMİK GÖRSELLER

Makine ve insan bilincinin evrimi insanlığın ürettiği bütün kültürel değerlere temel teşkil etmektedir. Bu iki varoluş arasındaki diyalektik ilişki, insan türünün geçmişi ve geleceğini tanımlamaktadır. İnsan, aklın ürettiği her yeni düzenekle bir sonrakini üretebilecek zihinsel birikimi edinmiştir. Bu bilinç süreci kültürün her alanında olduğu gibi sanata da yansımıştır. Mağara duvarlarındaki tarih öncesi avlanma sahneleri bu evrimsel sürecin tanıklarındır (Görsel 1). Avcı insan figürünün elindeki mızrak, figürün anatomisindeki organik biçimliliğe rağmen ölümcül etki yaratacak denli düz ve sivridir. Organik ve mekamorfik biçim birlikteliğinin ilk örnekleridir bu duvar resimleri. Bu biçimler insanlığın doğaya karşı verdiği mücadelenin teatral sahneleridir adeta. Av hayvanları, insan figürleri ve silahları görürüz bu kompozisyonlarda. Yay, ok ve mızraklar doğadaki nesnelere işlevsel hale getirilmiş basit makinelerdir. Bu mekamorfik nesnelere sivri uçlarına karşın insan ve hayvan bedenlerinin anatomik formları yuvarlak biçimlidir. İnsanlık tarihinin bu zıt iki biçimi bugün hala aynı güncellikle insan yaşamını tanımlamaktadır.



**Görsel 1.** Bhimbetka kaya resimleri,  
wikizeroo Erişim: 21.10.2019 <https://bit.ly/35KoS5m>

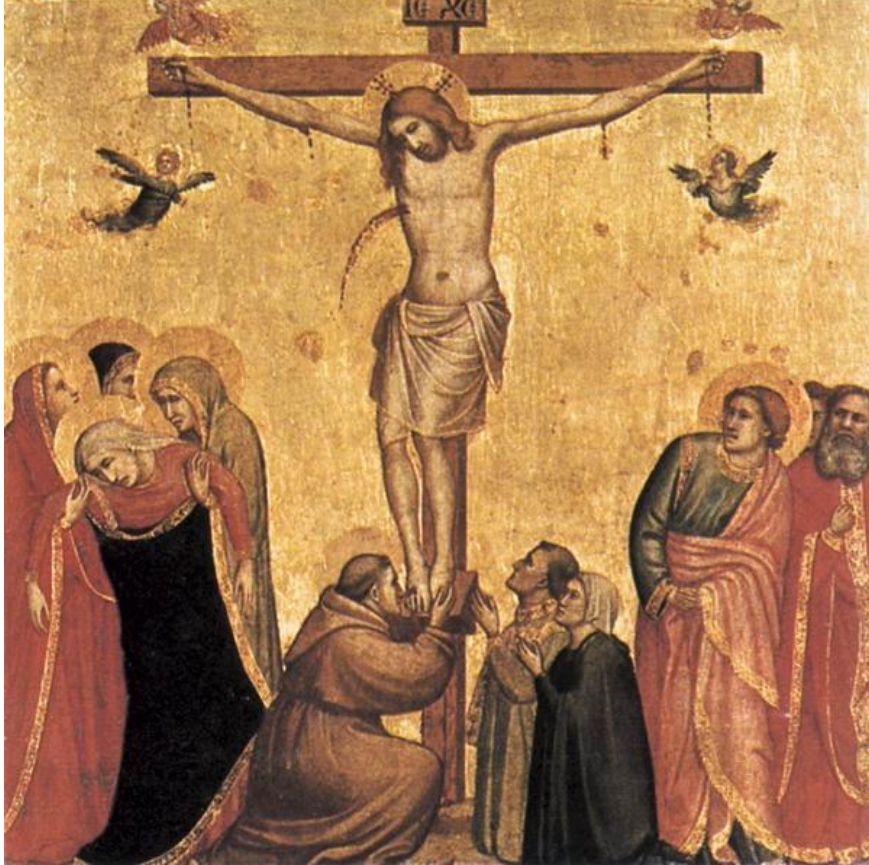
Tarım toplumlarına geçildiğinde alet ve aletlerin birleşmesiyle oluşturulan daha karmaşık yapıllı makineler veya savaş silahları, benzer biçimsel ilişkiyi sürdürmüştür (Görsel 2).



**Görsel 2.** Savaş Arabası, Bazalt, Kargamış, Gaziantep, Anadolu Medeniyetleri Müzesi. M.Ö. 900-700

Tek tanrılı dinlere gelindiğinde beden kavramı farklı bir anlam kazanmıştır. İnsan tanrının yarattığı kutsal bir varlıktır ve evrenin merkezinde yer alır. Ancak bedeni onu hayvanlaştıran arzularla doludur. Cennetten kovulmasının nedeni de bedeninin günaha olan yatkınlığıdır. Bu yüzden tek tanrılı dinler bedenin çıplaklık, sex, dışkılama gibi hayvansı özelliklerini gizler. Bu düşüncenin uzantısı olan bütün inanç ve ritüellerin temelinde insanın tanrısal bir varlık olduğu yani bir hayvan olmadığı düşüncesini güçlendirmek yatar. Günahkar olan bedenin antitezi, acı duyan bir bedendir ve insan ancak acıyla kutsallaşabilir ve ancak acı, günahkar bir bedeni kutsal bir ruh haline getirebilirdi. Bu yüzden İsa cinsel bir birleşmeyle doğmamıştır, onda hayvansı hiçbir şey olamaz, üstelik çarmıha gerilerek yaşadığı büyük acıyla bedeninin bütün hayvansı özelliklerini yitirmiş ve kutsal ruha dönüşmüştür. Bu acı çekme töreni yüzyıllarca ressamlar tarafından tekrar tekrar çizilerek İsa'nın bedeni kutsallaştırılmıştır. Burada konumuz açısından ilgi çekici olan, İsa'nın bedeninin zayıf organik, insansı dokusuna tezat çarmıhın köşeli mekamorfik yapısıdır (Görsel 3). İnsanlık tanrının kutsal varlığını aklın

biçimlendirdiği bir makineyle cezalandırmıştır. Başka bir ifadeyle, beden aklın mekamorfik nesnesinde işkence çekmektedir. İncil'in bu belleklerde yer eden illüstrasyonunda tanrısal beden insansı bir biçime teslim edilmiş gibi görünse de insanın hayvansı yanı makinenin kollarında katledilip kutsal bir varlığa dönüşmektedir.



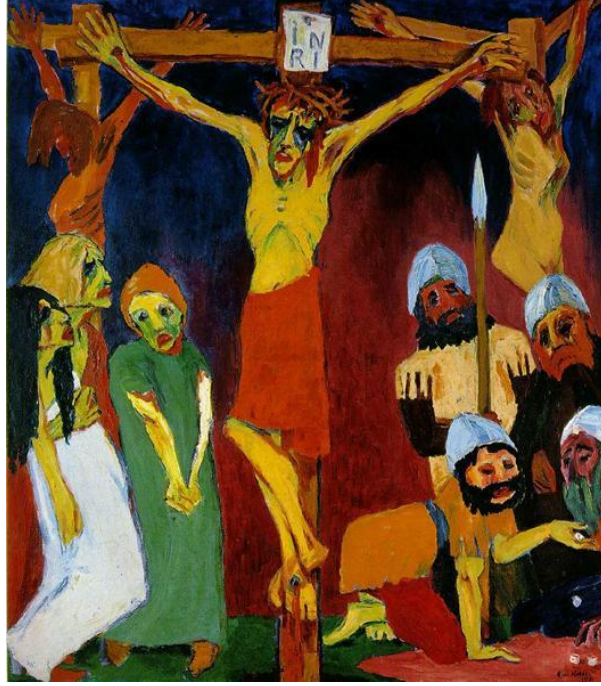
**Görsel 3.** Giotto. Çarmıha gerilme, 1320 -1325, Erişim:28.04.19 <https://bit.ly/2Px7b2a>

Ortaçağa damgasını vuran bu görselin üzerinden yüzyıllar geçer ve burjuva feodalizme açtığı savaşı kazanır; yeni bir toplum inşa edilmeye başlar: Sanayi toplumu. Köyler şehirlere boşalır, makineler harıl harıl çalışır, savaş şehirleri yakıp yıkar. İnsanoğlu şehrin karmaşasında yok olur ve yine aynı görsel bu kez Ekspresyonistlerce sahiplenilir. Schiller, Ekspresyonizmi şöyle tarif eder:

Dünya hiçbir zaman bu kadar sessiz, mezar kadar sessiz olmamıştı. İnsan hiç bu kadar anlamsızlaşmamış, kendini bu kadar ürkek hissetmemişti. Mutluluk hiç bu kadar uzak, özgürlük bu kadar ele geçmez olmamıştı. Kulaklara acının haykırışı doluyor, insan ruhu için ağlıyor. Çok şeye gebe zamanımız bir büyük ıstırap çığılığı. Sanatta bunun dışında değil; o da bir yardım umarak karanlıklara sesleniyor, o da ruha ağlıyor: İşte dışavurumculuk bu (Aktaran Batur, s. 227).



Shiller'in sözlerinden Dışavurumcuların İsa'yı neden yeniden çarmıha gerdiğini anlamak güç değil. Makine tarafından ruhu çalınan insana yeniden ruh vermek, kutsamak, tanrısallaştırmak isteği duymuş olmalıydılar. Bu çaba öylesine çaresizdi ki bunu görmek için Emile Nolde, Marc Chagall, Roualt ve Otto Dix'in çarmıha gerilmiş İsa resimlerine bakmak yeterli olacaktır (Görsel 4). Bu sefer çarmıha gerilen İsa yerine bütün insanlıktır ve haç yalnızca iki tahta parçasını ifade etmemektedir. Çarmıh, yok edici bir güce ulaşmış makinenin kendisini ifade eder.



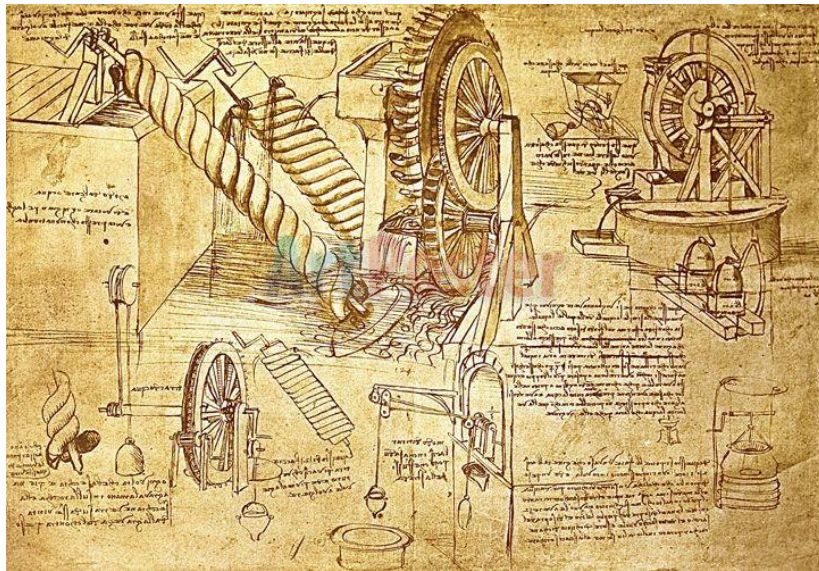
**Görsel 4:** Emile Nolde, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, 220x193, Emil Nolde, Museum, 1912, (Tuval Üzerine Yağlı Boya 220,5x193,5 cm) Erişim: 14.03.2020 <https://bit.ly/39PS9hn>

Modernizmin bu hızlı yükselişinin temelleri Rönesans'a kadar uzanır. 15. ve 16 yy.da Giovanni Fontano'nun (Görsel 5) ve Leonardo da Vinci'nin (Görsel 6) makine desenlerinde bu evrimsel sürecin önemli ipuçlarını görebiliriz.



**Görsel 5:** Giovanni Fontano, Ateş Cadı ve Mekanik Cadı. 1420, Erişim: 14.03.2020

<https://bit.ly/2xy7rc8>

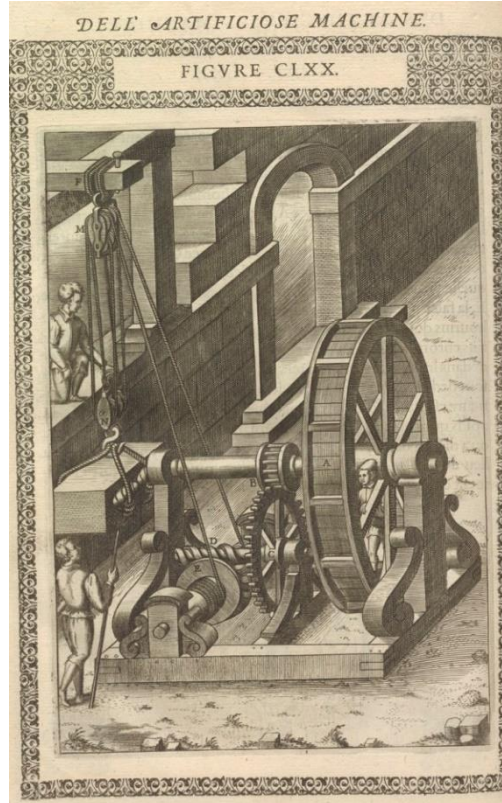


**Görsel 6:** Leonardo da Vinci, Su Taşıma Makinesi Deseni,

Erişim: 18.12.2019, <https://bit.ly/34uoKWf>

Bu dönemin basit makineleri kaldıraçlar, makaralar, dişli çarklar ve çıkırıklardan oluşan sistemler kuvvet, yol, hız ve zamandan kazanç sağlamak amacıyla

kullanılmış sistemlerdi. Temel amacı iş kolaylığı sağlamak üzerine kurulmuştu ve insan bedeni veya bir hayvanınki bazen de hareket etkisi oluşturabilecek doğa olayı bu makinenin enerji kaynağıydı. Makinelerin bu dönemde yapılmış çizimleri kendi başlarına çalışabilen bir canavara dönüşmeden önceki son masum görünümleridir. Basit makinelerin karmaşık yapılarla insan yaşamına bir mühendislik ürünü şeklinde girişini anlatan en iyi illüstrasyon örneklerini Agostino Ramelli'nin "Le Diverse Et Artificiose" isimli 16. yy.da yazmış olduğu kitabında görebiliyoruz. Ramelli'nin kitabında tarım makinelerinden, su taşıma cihazlarına, ağır yükleri kaldırmak için kurulan düzeneklerden, kuşatmalar için gerekli cihazlara hatta eğlence törenleri için kullanılan makinelere kadar pek çok gravür vardır (Görsel 7). Fransa'da III. Henri ve IV. Henri'nin hizmetinde kral mühendis olarak geçiren Ramelli'nin kitabındaki bu makine gravürlerinde sık sık insan figürleriyle karşılaşırız. Bu görseller tipik bir kullanma kılavuzunu anımsatsa da insan, makine parçalarının arasında gücü henüz kendi elinde tutmaktadır (<https://digital.sciencehistory.org/works/4b29b614k>).

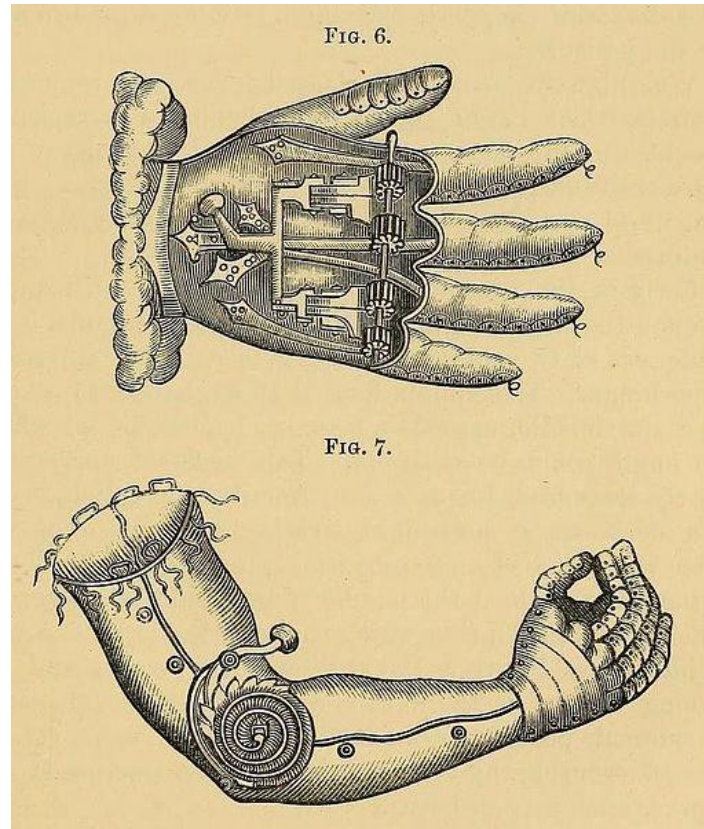


**Görsel 7.** Agostino Ramelli. 1531, (Gravür), Erişim: 07.05.2019 <https://bit.ly/2LD0Aoi>

16. yy.da yaşamış olan Ambroise Paré'de farklı amaçlarla da olsa Ramelli gibi makineleri yaşayan varlıklarla ortak noktada buluşturmak istemiştir. 1510-1590



yılları arasında yaşamış olan Fransız doktor bugün modern cerrahinin babası olarak kabul edilir. Paré özellikle savaş cerrahisi olarak çalıştığı için ağır yaralanmalar, kesilen uzuvlar ve protezler üzerine çalışmalar yapmıştır. Fransız cerrahin çizimlerinde makine ve anatomi arasındaki uzlaşmaz çatışma adeta diyalektiksel bir sonuca ulaşmış ve yeni bir yaşam formuyla makine-insan sentezine dönüşmüştür (Görsel 8). Makine insan birlikteliğine birinci dünya savaşı sonrasındaki Berlin Dada hareketinde de rastlarız; ama bu kez işlevsel ve bilimsel bir arayıştan çok yıkıcı bir eleştirel tutumdur (Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Ambroise-Pare>).



**Görsel 8.** Ambroise Paré, Yapay El, 1594, (Gravür) Erişim: 08.05.2019 <https://bit.ly/35zNygW>

Doğanın keşfi, bilimlerin hızlı yükselişi doğa ve insan algısında hızlı bir değişiklik yaratmıştır. İnsan bedeni üzerinde yapılan çalışmalar kesilen organlar, kaslar, dokular onun kutsal bir varlık olmadığına olan inancı güçlendirmiştir. Özellikle La Mettrie, bedenin maddenin fiziksel örgütlenmesi sonucunda yalnızca yaşamsal değil, düşünsel yeteneklerimizin de kaynağı olduğu fikrini öne sürmüştür (Churchland, 2012 s. 154). 1709 doğumlu Julian Offray de La Mettrie'nin yazdığı



“İnsan Bir Makine” isimli kitabı doğanın ve insanın materyalist bir gözle incelenmesinin güzel bir örneğidir. Mettrie'ye göre ruh diye bir şey yoktur, duygularımız bedenimizin faaliyetlerinin sonucunda oluşan durumlardır ve beden tıpkı bir makine gibi işler (1980, s.19). Mettrie bu düşüncelerinden dolayı Hollanda'ya sığınmak zorunda kalmıştır. Descartes de bu düşüncelere sahip olsa da papazlardan korkusundan açıkça ifade edememiştir. Düşünür yalnızca hayvanları otomat olarak kabul etmiştir. Mettrie hayvan ve insan arasında hiçbir fark olmadığını söyleyerek materyalist düşünce yöntemine önemli bir iz bırakmıştır (Gökberk, 1974, s. 364).

Aydınlanmanın ardından yaşanan birinci sanayi devrimi ile başlayan süreç, makede yaşanan akıl almaz gelişmenin başlangıcı olmuştur. Sırasıyla 1733'te uçan mekiğin icadı, 1764'te gelişmiş çirkriğin icadı ve 1765'te James Watt tarafından buhar makinesinin icadı toplumsal yaşam biçimini fazlasıyla değiştirdi. Bu sürecin ardından gelen ikinci sanayi devrimi, çeliğın ve elektriğın kullanılabilir hale gelmesi ile yeni bir toplum yarattı. Üçüncü sanayi devrimi 20 yy.ın ikinci yarısında hesap makinesi, bilgisayar, dijital teknolojiler ve nükleer enerjinin kullanımına kadar uzandı. 2011 yılına gelindiğinde yaşanan bu sürecin farklı bir döneme gebe olduğu Hannover Fuarında “Dördüncü Sanayi Devrimi” isminin kullanılabilir olmasıyla belirginleşmişti. Bu yeni dönemden kastedilen şey, akıllı robotlar, yapay zeka, birbiriyle iletişim kurabilen makineler, otonom fabrikalardı (Küçükkalay, 1997).

## 2.1. Yirminci Yüzyıl Sanatında Mekamorfik ve Anatomi

Makinelerin geldiği bugünkü nokta baş döndürücü olsa da 20. yy.ın başlarında Fütürist sanatçıların makinelere söylediği övgülere rastlamak neredeyse imkansızdır. Marinetti 1909 tarihli Fütürizm manifestosunda bunu açıkça görebiliriz:

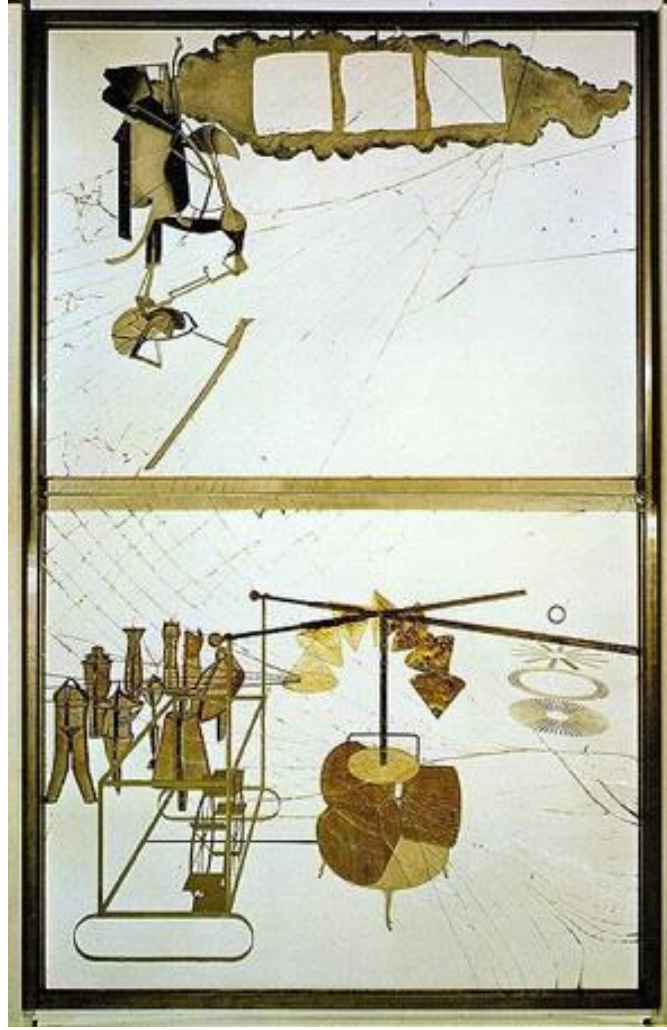
Dünyanın ihtişamının yeni bir güzellikle zenginleştiğini ilan ederiz; bu, hızın güzelliğidir. Kaportası şiddetle soluyan yılanlara benzer büyük borularla süslenmiş, kükreyerek giden bir yarış arabası, Kanatlı Zafer Tanrıçası'ndan daha güzeldir. Ruhunun mızraklarını Dünya'nın dört bir yanına gönderen direksiyondaki adama ilahiler okuruz (Aktaran Antmen. s.71).

Makinenin yaşama sunduğu en büyük olanak olan hız, onların dikkatini çekmişti. Duchamp'ın "Merdivenden İnen Çıplak" isimli eserinde de beden makineleşmesiyle yüz yüze geliriz (Görsel 9). Üstelik sanatçı bu dönüşümü anatominin organik biçimini, makinenin hız yaratan etkin gücüyle yok etmiştir. Figür adeta bir makinenin parçasına dönüşmüştür. Figürün bir insana ait olduğunun tek göstergesi kafa, kol ve bacakların varlığına dair oval biçimlerdir. Resimde hareketin mekanik tekrarını gösteren biçimler, bir lokomotifin hareketini anımsatır. Bu hareket aynı zamanda çok zamanlı bir biçime dönüşmüştür. Zaman ilerlemekte ve beden hareketleri akan zamana göre yeniden biçimlenmektedir. Merdivenden İnan Çıplak resmi bu yüzden donmuş bir anı ifade etmez, hareket eden bir anatomi gösterir. Belirgin olarak Fütüristlerde gördüğümüzü bu hareket resmi bize makineyi anımsatır, dolayısıyla çağın harekete ve hıza dayanan ruhunu. Sinematografik bir biçime yönlendirir bizi Duchamp, ancak sanki hareket makinelere özgü bir yetiymiş gibi anatomi mekamorfik bir anlatımla izleyiciye sunar. Benzer ilişkiyi Umberto Boccioni'nin heykellerinde de bulabiliriz. Özellikle "Sürekliliğin Zaman İçindeki Kendine Özgü Biçimi" eseri isminin yaptığı gönderme de açıkça görüldüğü gibi hareketin anlık biçimi sanatlarının odaklandığı temel sorunsaldır.



**Görsel 9.** M. Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak,  
1912, (Tuval üzerine yağlı boya. 147cm x 90 cm) Philadelphia Museum of Art. Erişim:  
28.04.19 <https://bit.ly/2DC6YpE>

Duchamp'ın 1915-1923 yılları arasında tamamladığı eseri "Büyük Cam" ya da "Bekarları Tarafından Bizzat Soyulan Gelin" isimli çalışmasında da makine ve bedeni anlaşılması güç bir metaforun içinde görürüz (Görsel 10).



**Görsel 10.** Marcel Duchamp, Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, (Büyük Cam) 1915-1923, Philadelphia. Erişim: 29.10.2019  
<https://bit.ly/35yqsaF>

Clair, Duchamp'ın bu eserindeki fütürist eğilimini, Duchamp'ın 1912'de Gabrielle Buffet, Apollionaire ve Picabia'nın eşliğinde, arabayla yaptıkları gezintide güç ve hıza dair etkilenimlerin onda yeşil kutuya dair ilk notları başlattığını düşünmüştür (2000, s.82). Pawlowski'nin bilimkurgu yazılarının izinden Duchamp'ı anlamaya çalışan Clair Büyük Cam'ın organik ve mekanik biçimlerin ilişkisini şu ifadelerle anlatır:

Bir yandan Cam'ın alt parçasındaki makinelerin biyomorfik tutumu, bir yandan da üst taraftaki düzenekler gibi birbirine eklenmiş organik biçimleri gynoide oldukları söylenebilir. Yarı teknoloji yarı zooloji arasında tekil ve kaygılandırıcı bir evren oluşturuyorlar. Bu evren biçimlerini teknolojiye olduğu kadar zoolojiye de borçludur: Hem organik biçimler amiboidler, larvalar makineler gibi davranıyorlar hem de endüstriyel biçimler, canlı organizmalar gibi hareket ediyorlar (2000, s. 79).

Fütürizmin etkisi, farklı coğrafyalarda ve ideolojik iklimlerde de yaşansa makineye olan tutku kusursuz ölçüde benzerlik gösterir. Londra'daki Vortisizm buna iyi bir örnektir. Girdap anlamına gelen vortex kelimesinden gelen Vortisizmin sözcülüğünü ressam Wyndham Lewis'in ünlü İngiliz şair Ezra Pound'la birlikte yapar. İtalyan sanatçılar gibi Vortistler de makinelerin hareketinden etkilenmiş bunu resimlerine yansıtmaya çalışmışlardır (Antmen, 2008, s.71.).

Umberto Eco'da Fütürizm için şunları söylemiştir:

İşte bu sanayi estetiğinin kesin zafer günüydü; biçim işlevi izler kavramı kabul edildiğinden, artık Watt'ın yapmak zorunda kaldığı gibi, makinenin işlevselliğinin klasik alıntıların süslü kıvrımların altına gizlemesi gerekmiyordu ve makine işlevini ne kadar çok gösterirse, o kadar güzel görünüyordu. (2006, s.394).

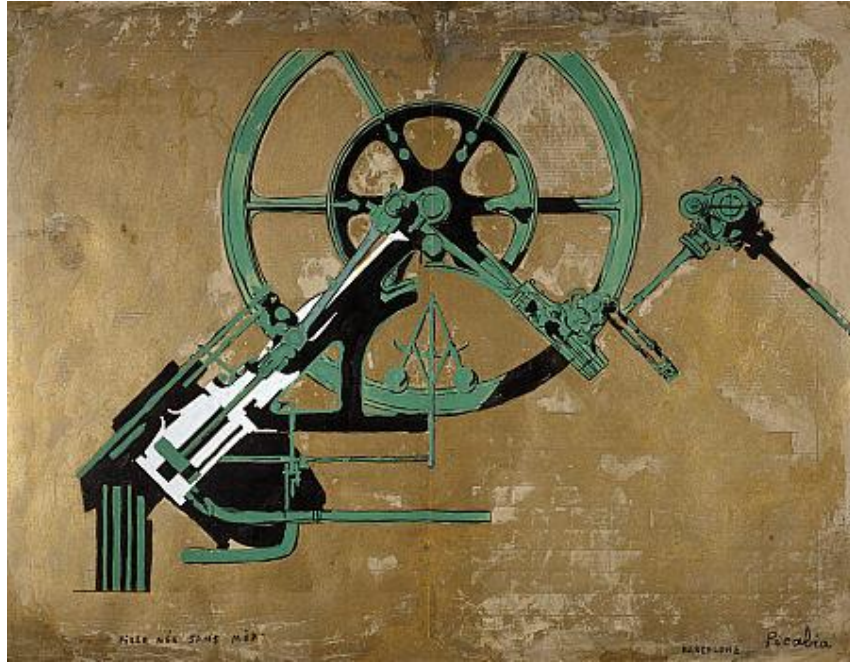
Makinelerin, yaşamı kolaylaştıran sayısız olanaklar sağladığı bir gerçektir; ancak savaflara getirdiği yenilikleri de büyük bir yıkım ve hayal kırıklığı yaşatmıştı. Fütürizm'in makineye duyduğu ilgi ve sevgi ne kadar büyükse Dada'nın makinelere ve burjuva değerlerine karşı hissettiği öfke ve nefret de o denli büyüktü.

### 2.1.1. Dada, Parçalarına Ayrılan Makine ve Beden

20. yüzyılın ilk yarısında makine insanlık için büyük bir yıkımın nesnesi haline almaya başlayınca sanatçıların tavrı değişir. Dada bu tepkiyi en sert biçimde gösteren hareketlerden biri olur. Hopkins bu dönüşümü Birinci dünya savaşı, Rusya'da yaşanan devrim ve bilimin her alanındaki yeniliklerin insanın yaşamı algılayışında yarattığı köklü değişikliklere bağlar (Hopkins, 2016, s. 17).

Fotoğraf sanatçısı ve sanat eleştirmeni Paul Haviland 1915 yılında bir yıl boyunca çıkan Dada dergisinde Picabia'nın 291 dergisi için çizdiği Haviland'ın sözlerinin de çıkış kaynağı olan *Annesiz Doğan Kız Evlat* için şunları söylemişti (Görsel 11):

Makine çağında yaşıyoruz... İnsan kendi imgesinde makineyi yarattı. Hareket eden uzuvları; nefes alıp veren ciğeri; atan kalbi; içinden elektrik geçen sinir sistemi var... Makine insanın 'annesiz doğan kız evladı'. İnsan bu yüzden onu seviyor... Kendi imgesinde makineyi yarattıktan sonra, makine formu onun ideali oldu ( Aktaran Artun, 2017).



**Görsel 11.** Francis Picabia. Annesiz Doğan Kız, 1916, (50x65cm)

Erişim: 18.12.2019 <https://bit.ly/2Z3SSHc>

Bugünün robot teknolojilerine bakınca Haviland'ın bu sözleri çok erken sarf etmiş olduğunu düşünebiliriz; ancak Picabia'nın 291 dergisi için çizdiği Haviland'ın sözlerinin de çıkış kaynağı olan *Annesiz Doğan Kız Evlat* (Fille née sans mère) desenini ve Berlin Dada hareketinin önemli bir ismi olan Raoul Hausman'ın kendini



yarı insan yarı makine olarak kafasına yerleştirdiği basınç ölçer ve film makinesiyle resmettiği Dadazof Olarak Otoportre'sini geleceğin öngörüsü olarak düşünmek doğru olacaktır (Görsel 12). Yaşamın neredeyse her biçimini teknik bir makine çizimine indirgeyen Picabia'nın 1915 yılında New York'ta bir gazeteye verdiği röportajında makinelerin insanlığın bir parçası hatta ruhu olduğunu söyler (Aktaran Artun, 2017).



**Görsel 12.** Raoul Hausmann, Dadazof Olarak Otoportre, 1920.

Erişim: 18.12.2019 <https://bit.ly/2Z71Til>

Raoul Hausmann'ın fotomontajları ve asamblajları makine ve anatomi arasındaki diyalektik birlikteliğe işaret eden eserlerdir. Dadazof Olarak Otoportre'sinde kafa yerine yerleştirilmiş basınç ölçer ve akciğer arasındaki biçimsel ilişkide organik ve mekanik biçimlerin arasındaki çatışmaya odaklanır. Beden artık organik bir doku değildir makineleşmiş ve yeni bir forma dönuşmüştür. Sanatçı zamanına eleştirel bir bakış geliştirirken biçimsel çatışmaları bir arada kullanır. Hausmann'ın Makine Kafa isimli asamblajında bu daha da belirginleşmiştir (Resim 13). Eserin bir diğer ismi olan "Zamanımızın Ruhu" derken de insanlığın içinde bulunduğu makineleşmiş çağa göndermede bulunur.



**Görsel 13.** Raoul Hausmann, Zamanımızın Ruhu- Makine kafa, 1920

Erişim: 09.02.2019 <https://bit.ly/2tfyL9J>

Antmen, Hausmann'ın bu assemblajında mekamorfik imgelere dikkat çeker. Buluntu nesnelere gerçekleştirilen bu eserin makineleşmenin bir görüntüsü olduğunu aynı zamanda insanlığın açgözlü doğasının ve saldırganlığının sonunda aklın iflas etmesinin ifadesi olarak tanımlar (2008, s.126).

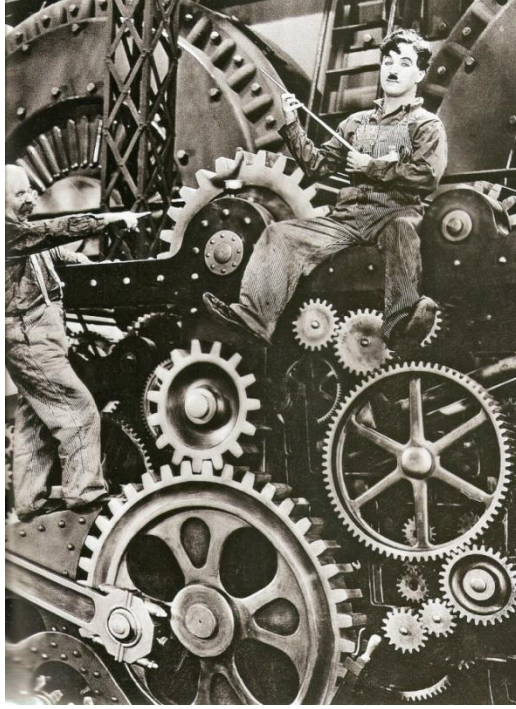
Hausmann'ın tahta başını kendi ifadesiyle Zamanın Ruhu'na dönüştüren şey tam olarak bu düşünceye karşılık gelen insanın şeyleşmesiydi. İnsan artık makinenin bir parçası durumundadır. Bu iki çatışmalı birliktelik, makine ve beden kendine Makine Kafa'da yeni bir ortak yaşam bulur. Hausmann insanın yontulmuş bir kütleye dönüşen biçimini bize sunarken bununla yetinmeyip aklın içindekileri, daha doğrusu boşaltılmış bir beyinden geriye kalanları da bize nesnelere sembolize



ederek sunar. Raoul Hausmann anatomik ve mekamorfik nesnelere bir araya getiriş sürecini şu sözlerle dile getirmiştir:

Günümüzdeki herhangi birinin ruhunun en ilkel durumunu gözler önüne sermek istedim. Günlük adamın şans eseri edindiği kapasiteleri beyninin dışına yapıştı ve beyinleri boştu. Bu yüzden güzel ahşap bir baş aldım uzun süre zımparalayarak parlattım. Katlanabilir bir bardak ile taç yaptım. Arkasına bir cüzdan taktım. Küçük bir mücevher kutusu aldım ve sağdaki kulağın yerine taktım. İçinde tipografik bir silindir ve bir boru sapı ekledim. Şimdi sol taraf. Ve evet, malzemeyi değiştirmek için bir fikrim vardı. Ahşap bir cetvel üzerine eski bir kamerayı kaldırmakta kullanılan bronz bir parça kullandım ve ona bakıyorum. Ah, hala 22 numarasıyla küçük beyaz bir kartona ihtiyacım vardı çünkü zamanımızın ruhu sayısal bir anlam ifade ediyordu (Aktaran Benson, 1985, s.426).

Charlie Chaplin'in "Modern Zamanlar" (1936) filmi de Hausmann'ın "Makine Kafa'sı" gibi makinelerin içinde kaybolan insanı karikatürize eder (Görsel 14). Dev çarklar, karmaşık düğmeler, ibreler, kollar içinde insan yok olur. Makineler adeta insanı öğütüp sindirirken yeni bir insan ve yeni bir kültür üretir. Chaplin her yönüyle acımasız bir yüzleşme çağı olan 20. yüzyılın ilk yarısını karikatürize ederken yeni kültür ve mekanikleşen yeni insana dair de çok şey söyler. Özellikle bant üretim sistemine keskin eleştirilerde bulunur. Bu yeni fabrika anlayışında, işçi tamamen makinenin bir uzvuna dönüşür. Tam anlamıyla bir yabancılaşmadır; çünkü işçi metanın üretimine hakim değildir, yalnızca mekanik bir hareketle aynı işi tekrar eder. Benzer makine insan ilişkisini Fritz Lang'ın yönetmenliğini yaptığı senaryosunu Thea von Harbou'ya ait olan bilim kurgu filmi Metropolis'de de görürüz (Görsel 15). Makineleşmeye ve makine insana dair dikkat çekici bir sinema klasiğidir. Bir bilim adamının ürettiği makine insan, ilk siborg örneklerinden kabul edilir.



**Görsel 14.** Charlie Chaplin, "Modern Zamanlar" Filminden bir sahne. (1936)

Erişim: 01.11.2019 <https://bit.ly/2tsrZAN>



**Görsel 15.** Fritz Lang, Metropolis Filminden bir sahne. 1927,

Erişim: 01.11.2019 <https://bit.ly/35z3wrD>

1932 yılında yayınlanan kara ütopya olarak da ifade edilebilecek olan Huxley'in Cesur Yeni Dünya isimli eserinde de Fordist üretim biçimiyle karşılaşırız. Huxley kitabında olayların geçtiği makineleşmiş çağı F.S. 632 tarihi, yani Henri Fort'tan 632 yıl sonra olarak ifade eder (2002, s. 43).

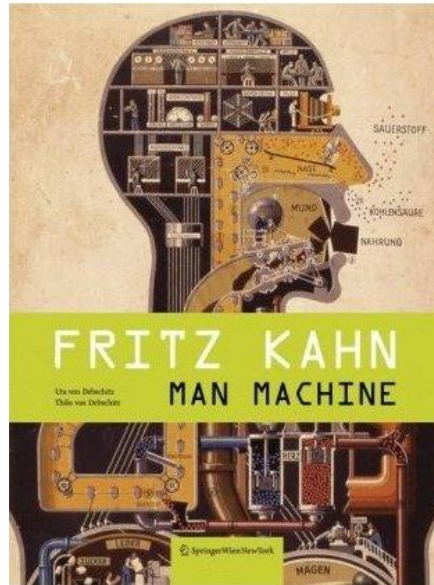
Rollo May'de Birinci Dünya Savaşından sonraki yılları kaçış yılları olarak tanımlar. Bu yıllarda ressamların figürlerindeki mekanikleşmeyi özellikle Pichasso'nun bir resmi üzerinden hareket ederek insanların nesneleştiğini ve robot insanın doğmakta olduğunu belirtir (1994 s. 73).

Makine çağının baş döndürücü gelişmesi edebiyata kimi zaman övgü kimi zaman eleştiri olarak yansımış olsa da İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra makineler daha az görünür olmak istercesine yeni formlara dönüştü. Bu sayede dişliler, çarklar, yaylar ve kablolar ortadan kalkmaya başladı. Makine işleyen bir düzenden çok, kendini kamufle ettiği bir dış formla tanımlanmaya başladı. Bunun sebebi belki de Kagan'ın dediği gibi Pazar ekonomisi de olabilir (1982. s. 523). Her ne sebeple olursa olsun makine artık Chaplin'in dişli çarklarına karşılık gelmiyor. İnsan zihnindeki tanımı Arhime'nin yaklaşımı gibi yalnızca dış görüntüsüyle tanımlıdır. Bir telefona baktığımızda yalnızca büyük bir ekran görürüz (2007, s. 106-107).

Makinenin kapalı formu, yeni bir canlı türü gibi yaşamdaki yerini alır. Çünkü artık makinelerin karmaşık mekanizmaları anlaşılır olmanın ötesinde bir gizeme dönüşmüştü. İnsan bedeni de anatomik parçalara ayrılanaya kadar aynı gizemi taşımıştı. Belki de benzer bir kültürel evrimi makineler de yaşayacaktır.

## 2.1.2. Pop Sanat, Makineleşen İnsan

"Pop Sanat" terimini ilk olarak popüler kültür ürünleri için Alloway kullanır. İngiltere'de Pop Sanat'ın çıkış tarihi 1952-1955 yılları arasında Richard Hamilton ve Eduardo Paolozzi gibi sanatçıların yer aldığı Bağımsızlar Topluluğu'na dayandığı düşünülür (Antmen, 2008, s.160). Bu sanatçılardan çalışmalarını Londra'da sürdüren sanatçı Paolozzi (1924-2005) çok sayıda heykel, baskı, ve kolaj üretmiştir. Sanatçının kolajlarında Pop Sanat'ta alıştığımız türde popüler kültür imajı görselleri yanında mekamorfik ve anatomik biçimlere de rastlarız. Paolozzi'nin makine görsellerinin kaynağı 20.yy.ın Mettrie'si olarak adlandırabileceğimiz popüler bilim kitapları yayınlayan doktor Fritz Kahn'dır (1888-1968) (Görsel 16). Kahn insan anatomisinin bir makine gibi işlediğini düşünür bu yüzden insan vücudunun dünyanın en yetkin makinesi olduğunu ifade eder. Kahn insan vücudunun işleyişini mekanik yasalarla anlatmaya çalışmış bedeni bir fabrika gibi ele almıştır. Cerrah, jinekolog ve obstetrik yardımcısı olarak çalışan Kahn yüzlerce illüstrasyondan oluşan insan vücudunu nasıl işlediğini makine sistemleriyle anlatan çalışmalar yapmıştır (Doria Galeri. Co.uk). Paolozzi'i "Wittgenstein in New York" ve "Koşullu Olasılık Makinesi" isimli eserlerinde Kahn'ın kitaplarındaki görselleri sanatsal forma dönüştürmüştür (Görsel 17-18).

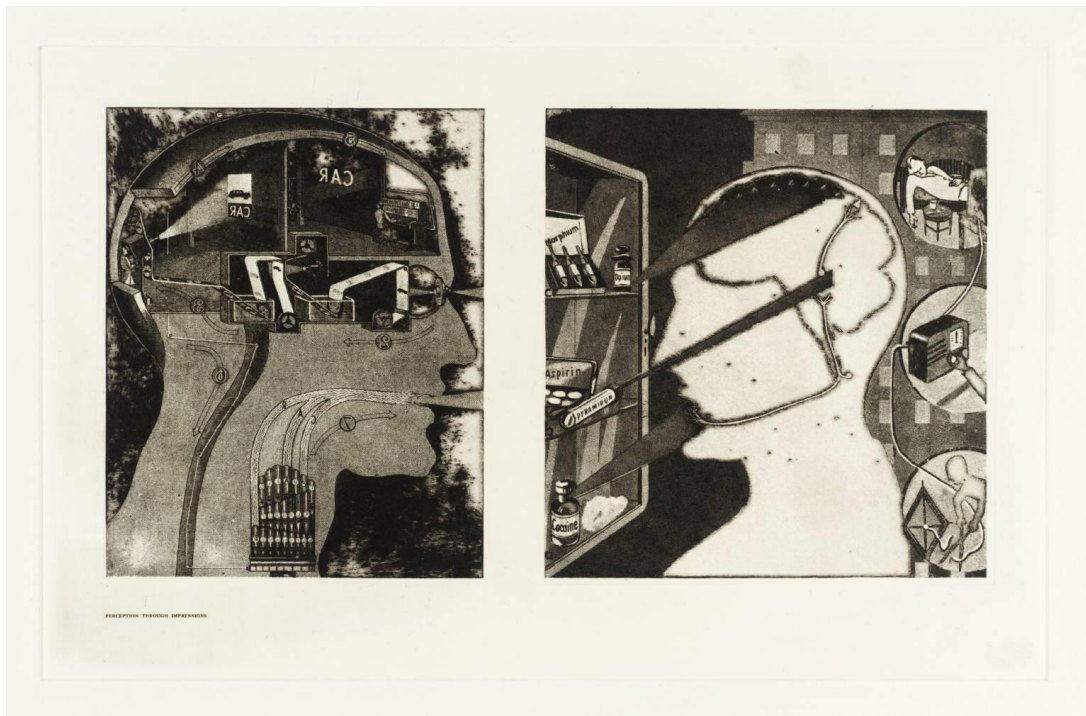


Görsel 16. Fritz Kahn, 1850, Erişim: 26.05.2019

<https://bit.ly/34CoQv4>



**Görsel 17.** Eduardo Paolozzi, , Wittgenstein New York'ta, 1965, Scottish National Gallery of Modern Art  
Erişim: 26.05.2019, <https://bit.ly/2rQjPlz>



**Görsel 18.** Eduardo Paolozzi, (1961) Koşullu Olasılık Makinesi, Tate. Erişim: <https://bit.ly/34AbfUY>



Makineler ve insanlar arasındaki diyalektik süreç, Andy Warhol'da ironik bir noktaya ulaşır. Sanatçının eserlerinde ne mekamorfik ne de anatomik biçimlere rastlarız, yalnızca popüler kültür imajlarını baydırıcı bir ritmik tekrarla gözler önüne serer veya sıradan ticari bir metanın sanat nesnesi olarak bize sunulmasına tanık oluruz. Warhol bu kavramsal yaklaşımında beden ve makine arasındaki farkı ortadan kaldırır. Kendi sözlerine de baktığımızda ters yüz oluşu görebiliyoruz. "Resimlerimi neden böyle yapıyorum? Çünkü bir makine olmak istiyorum. Ne yaparsam yapayım, aslında bir makine gibiyim. Herkes aynı olsaydı, ne güzel olurdu!" (Antmen, 2008, s.160-162-163). Warhol bir makineydi ve atölyesi de kendi ifadesiyle bir fabrikaydı. Eserlerinin yaratım sürecinde de bireysel yaratıcılık ve deha gibi Modernizm'in sanat ve sanatçı yaklaşımından eser yoktur. Atölyesinde yani fabrikada çok sayıda işçiyle birlikte üretim yapıyordu. Sanatçının eserleri makine ve beden diyalektiğinin sentezi gibidir. Onlarda ne mekamorfik biçimlere ne de anatomik imgelere rastlarız; ama her iki biçim eserlerinin kavramsal arka planında yer bulur. İnsan makinelerle özdeşleşmiştir ve bedenin ürettikleri ancak bir makinenin üretimi gibi olmalıdır; sıradan, tekrara dayalı (Görsel 19).



**Görsel 19.** Andy Warhol, Campell'in Çorba Konservesi, 1962, (Otuz iki parça tuval üzerine sentetik polimer boya, her tuval 50,8 x 40,6 cm) The Museum of Modern Art New York.

Sotheby's Erişim: 27.05.2019 <https://bit.ly/2S5UGxD>

### 2.1.3. Kinetik Sanat'ta Mekamorf

Jean Tinguely (1925-1991) makine formunu, ritmik hareketlerini, seslerini genel olarak kinetik yapılarını sanatında kullanmıştır. Heykellerinde makinenin devinimsel sürecini, performans gösterisi şeklinde sunan Tinguely hurda parçalarından kendi hareketli sanat formlarına ulaşmayı amaçlamıştır. 1959 yılında yaptığı "Metamekanik" çalışması tipik bir makine performansıdır (Görsel 20).



**Görsel 20.** Jean Tinguely, Metamekanik 17, 1959, Modern Sanatlar Müzesi, Stockholm

Erişim: 18.12.2019 <https://bit.ly/34zz9jF>

Makine kağıt üzerine çizimler yaparken bir mekanizma bu kağıdı havayla seyirciye doğru püskürtür. Tinguely'in New York'ta sergilediği "New York'a Saygı" isimli sonunda kendini yok eden gösterisi makine performanslarının belki de ilk örneklerindedir (Görsel 21).



**Görsel 21.** Jean Tinguely, New York'a Saygı, Gösteri Sırasında, 1960, arts/design. Erişim: 24.03.2020. <http://www.nytimes.com>

Metal yığınlarından devasa heykeller yapan İsveçli sanatçı Bernhard Luginbühl'de (1929-2011) Tinguely'in makinelerle olan ilişkisine yakın bir dil bulmak mümkündür. Sanatçının bazı heykellerinde yücelik duygusu kinetik unsurlarla bütünleşerek varlık kazanır. Özellikle Atlas isimli büyük çalışması bu yaklaşım için iyi bir örnek olabilir (Görsel 22). Çalışmalarının bir kısmı bugün Mötschwil'deki heykel parkında sergilenmektedir.



**Görsel 22.** Bernhard Luginbühl. Atlas. 1970, Erişim: 24.03.2020 <https://bit.ly/2PY53>



#### 2.2.4. Yeni Teknolojilerin Olanaklarında Mekamorfik ve Anatomik Birliktelikler

20.yy.ın sonuna doğru dijital ve makine teknolojisinde yaşanan gelişmeler makine performansı ile ilgilenen sanatçılar açısından yeni olanaklar sunmuştur. Bu olanaklar içinde sanatçı ve mühendislerin de olduğu çeşitli oluşumlara cesaret vermiştir. Bunlardan 1978 yılında Mark Paulin tarafından kurulan Survival Research Laboratories dikkat çekicidir. Bugün hala makine performansı sergileyen grup, gerçekleştirdiği tehlikeli gösterilerinde toplumsal olayları eleştirmek, insanların üzerindeki uyuşukluğu makinelerin patlayan, kırılan, dökülen halleriyle yok etmek ve yaşama anarşist bir müdahalede bulunmayı amaçladıklarını belirtiyorlar. Gösterilerine patlamalar, yangınlar, gürültü ve ışık eşliğinde dev makinelerin hareketleri eşlik eder (Görsel 23).



**Görsel 23.** Mark Paolin SRL, Gösterilerinden. 2015-2016

Erişim: 24.03.2020, <http://www.srl.org/>

Makine performansına SRL gibi bir başka örnek Amorfik Robot Works oluşumudur. Chico Mc Murtrie'nin 1991 yılında kurduğu bu hareket, bilgisayar destekli pnömatik heykellerden oluşan performanslar üzerine odaklanmış çok

sayıda mühendis ve sanatçıyı bir araya getirmiş bir topluluktur. ARW Brooklyn'deki eski bir kiliseyi çalışmalarını için kullanmışlar, sonrasında müzik ve ritmik hareketlerle organize olmuş robotları müzeye dönüştürdükleri bu kilisede performanslar halinde izleyiciyle buluşturmuşlardır (Görsel 24).



**Görsel 24.** Amorfik Robot Works, Chico Mc Murtrie, Robotik Kilise. 2013, Erişim: 23.04.2020, <http://www.nytimes.com/2013/09/13>

ARW'nin hareketlendirdiği bu basit robotlar ya da mekanla ilişkili olarak akla getirdiği azizler, İngiliz sanatçı Michael Landy'nin azizlerin dramını konu edindiği basit makine parçaları ve elektrik motoru kullanarak kinetik formlara dönüştürdüğü çalışmalarını anımsatır. Landy'nin Saints Alive sergisinde yer alan azizler, hurdalardan oluşturulmuş makine düzenekleriyle ritmik bir şekilde döner, çarpar, vurur; böylelikle yaşanan acıları makinelerin ritmik döngüsüyle tekrar yaşar (Görsel 25). Landy çarmıha gerilmiş İsa resimlerindeki acıyı mekanik kullanarak tekrar eden bir ritmik anlayışla bize gerçekçi kılar. Makine parçaları ve beden biçimsel zıtlık içinde sürekli birbirine çarpar. Dinsel bir göndermesi olsa da makinenin düz ve köşegen biçimi anatominin organik kıvrımlı biçimine ısrarcı bir tonda acı çektirir.



**Görsel 25.** Michael Landy, Şüpheli Tomas, 2013. Erişim: 15.03.2020, <https://bit.ly/2wcknEa>

Makine performansları 2000'lerden sonra bilgisayar teknolojisi, yapay zeka, harekete duyarlı sensörler gibi yeni pek çok alanda yaşanan hızlı gelişmeler sayesinde farklı açılımlarla zenginleşti. Bu gelişmeler sanatçıların çalışmalarında daha farklı sonuçlar elde etmesine olanak sağladı. Bill Vorn ve Louis-Philippe Demers gibi robotik sanatlar, ses, ışık, video gibi alanlarda çalışan sanatçılar teknolojinin sahne sanatlarında getirdiği geniş olanaklardan yararlanan isimlerdir. Bill Vorn'un Dante'den esinlendiği İnferno isimli çalışması sahne sanatları, robotik kollar, ışık ve sesin bir arada kullanıldığı çarpıcı bir performans örneğidir. Bu çalışmada katılımcılar robotik kolları giyerler; kontrol kimi zaman bireyin iradesinde kimi zaman robot mekanizmasının denetimindedir (Görsel 26). Sanatçının Historical Mahines isimli robotik performansında ise hareketler tamamen otonom etkisi veren tuhaf görünümlü robotlar tarafından yapılır. Vorn bu performansında



nevroz, psikoz, şizofreni gibi anormal psikolojik davranışları makinelerin hareketleriyle yansıtmaya çalışmıştır (Görsel 27). Beden ve makine çatışma içinde midir yoksa uyum mu? Beden mi histeriktir makineler mi? Her iki tezat varlık durumu bir arada yeni bir varlığa dönüşmüştür.



**Görsel 26.** Bill Vorn, Cehennem, 2015, Robotik Performans  
Erişim: 24.03.2020, <https://bit.ly/2vHDKVt>



**Görsel 27.** Bill Vorn, Histerik Makineler, 2016, Robotik Performans.  
Erişim: 24.03.2020, <https://bit.ly/2WCMUOg>

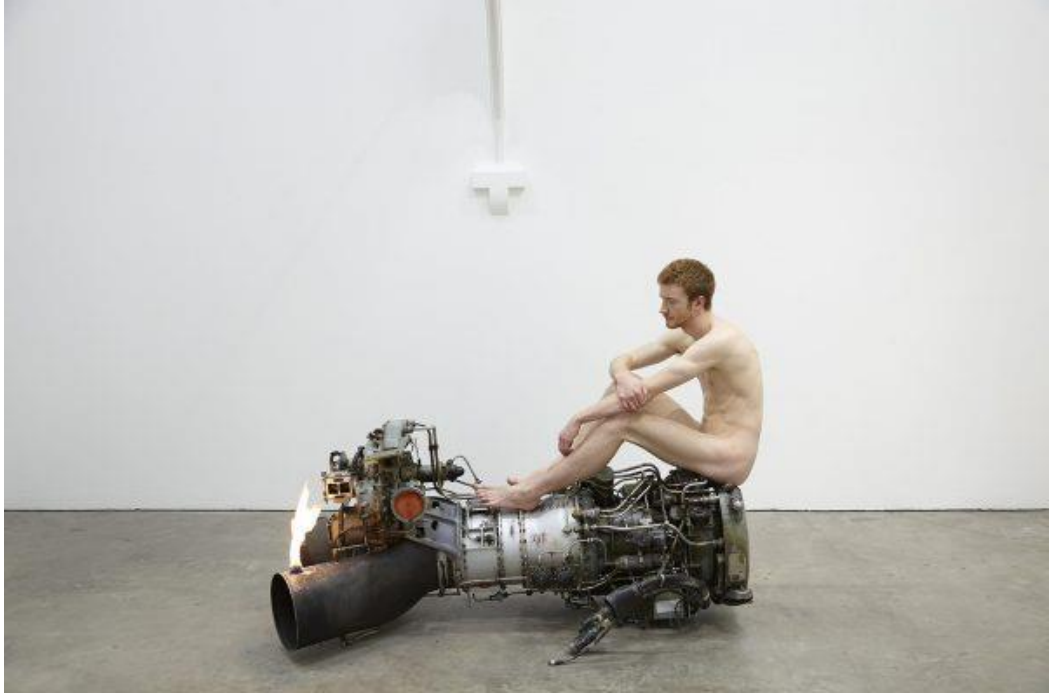
2000 sonrası süreçte robotik sanat adı altında makine performansları gün geçtikçe artsa da, bu anlayışın tersi bir yaklaşımla yani makineyi doğanın bir parçasına dönüştürme kaygısını güden sanatçılar da olmuştur. İngiliz sanatçı Roger Hiorns bunlardan biridir. Sanatçı çalışmalarında sıklıkla bakır sülfat çözeltisinden yararlanır (Görsel 28). Bu çözeltinin reaksiyonu sonucunda konu edilen mekan ya da nesne mavi kristallerle kaplanır. Hiorns bu dönüşümü yapay nesnelerin işlevselliğinden ve amacından koparıp doğanın bir parçasına dönüştürmek amacıyla tercih etmektedir. Sanatçının bir BMW motoruna uyguladığı bu yöntemle makinenin etkisiz hale getirilişine, insansı bir mekanizmadan çok üzeri kristallerle kaplı bir kaya parçasına dönüşümüne tanık oluruz.



**Görsel 28.** Roger Hiorns, İsimsiz Motor Engine, 2016, (Steel and copper sulphate, 1700 x 700 x 700 mm.) Tate, Erişim: 15.03.2020, <https://bit.ly/2IKL3yC>

Aynı sanatçı İngiltere İkon Galerideki sergisinde çıplak bir erkek bedeni ve bir jet motorunu sergilemiştir (Görsel 29). İnsan bedeni ve makine birbirinden bağımsız, yaşama karşı kayıtsız bir duruş içindedir. Her iki nesnenin de anatomik farklılıkları

uzlaşmaz görünse de çıplaklık noktasında kurdukları ortaklık evrimsel bir bütünlüğe işaret eder. Hiorns'un eserinde makine ve beden ne eleştirel bir tutum ne de yeni bir yaşam formu önerir. Makine ve beden varoluşları gereği biçimsel zıtlıklarını melankolik bir atmosferde seyirciye sunar.



**Görsel 29.** Roger Hiorns, İsimli. 2011, (Askeri uçak motoru, ateş ve genç bir erkek bedeni) Erişim: 06.05.2019 <https://bit.ly/3d0SLCK>

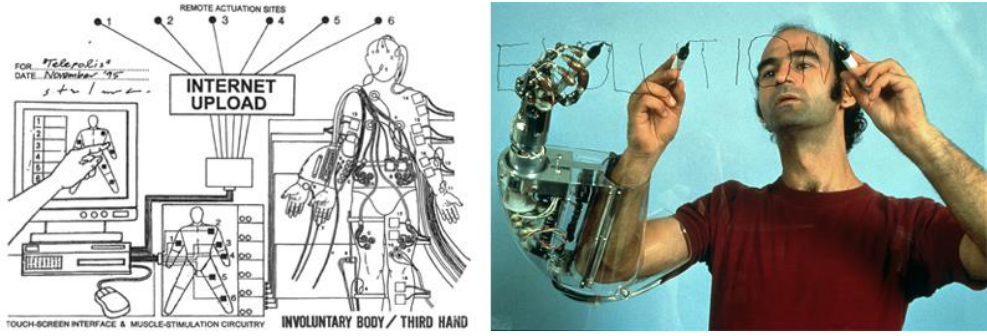
1942 Kıbrıs doğumlu sanatçı Stelarc'ın performanslarında da makine ve beden ilişkisiyle karşılaşırız (Görsel 30). Stelarc seyirciyi sarsacak düzeyde sıra dışı performanslarında bize makinelere dönük bir eleştirel tavır sergilemez, tam tersi beden yetersizliğine karşın aklın çözümünden yana olmayı önererek beden ve makine ortak yaşamına göndermede bulunur.



**Görsel 30.** Stelarc. Üçüncü el, 1985, (Alüminyum, paslanmaz çelik, akrilik, lateks elektroniği, elektrotlar, kablolar ve pil takımı.)  
Erişim: 13.05.2019 <https://bit.ly/2lLdeh1>

Stelarc, Yazan El, Harici Kol, Üçüncü El, Çoklu El, Dış İskelet gibi çalışmalarında insan bedenine teknolojinin olanaklarıyla yeni yetenekler kazandırmayı amaçlamıştır (Görsel 31). Bu yaklaşım beden ve protez kavramına yeni bir yaklaşımdır. Protez vücudun eksik herhangi bir organının yerini tutan bir araçken Stelarc evrimsel olarak hiçbir eksiği olmayan bir bedene protez ekler. Stelarc'ın bu eylemi, bedenin varoluş biçiminin eksik olduğunun iddiasıdır. Sanatçı koluna üçüncü bir kulak yerleştirirken de aynı şeyler aklımıza gelir. Neden bedenimiz, anatomik yapımız, organlarımız yeterli olsun ve neden daha fazla olmasın? Tarih öncesinden tek tanrılı dinlere kadar insanlığın evrimsel sürecinde bedenin eksik olduğu düşüncesine pek rastlamayız, hatta insan bedeninin tanrı tarafından kusursuz yaratıldığı inancı bile yaygın bir dinsel inanç olarak taşınmıştır. Stelarc gelişen teknoloji karşısında bedenin donanımsal eksikliğini bir sorunsal olarak ele

almış ve onu teknolojilere uygun hale getirmeyi amaçlamıştır. Bu yaklaşımla Stelarc'ın performansları beden ve makine arasındaki çoğu zaman çatışmalı olan ilişkide bir kırılma noktasıdır; çünkü sanatçı çatışma yerine uzlaşmayı, pragmatist bir tutumla bedeni teknolojiye uyarlama yolunu seçmiştir. Başka bir ifadeyle vücudu teknolojiyle geliştirmeye çalışır (Stelarc, 2010).



**Görsel 31.** Stelarc. Yazan el, 1982. (Alüminyum, paslanmaz çelik, akrilik, lateks elektroniği, elektrotlar, kablolar ve pil takımı.)

Erişim: 12.05.2019 <https://bit.ly/2MkGOw2>

Stelarc'ın üçüncü kol, dış iskelet gibi teknolojik donanım ve özel tasarımlar gerektiren çalışmalar dışında fabrikalarda kullanılan robot bir kolla 2015 yılında "Body On Robot Arm And Ear On Robot Arm" isimli bir performans gerçekleştirmiştir (Görsel 32). Robot kolun mekanik aksamından gelen seslerin oluşturduğu akustik ortamda, bedenin boşluktaki devinimi seyirciler tarafından izlenir. Bu performansın ardından yine aynı robot kol tarafından oyulmuş olan bir kulak, benzer hareketlerle atölye ortamında hareket ettirilir. Robot kol, güçlü, sert, kararlı ve organik yaşamın zayıflığına tezat sınırsız bir dayanıklılık gösterisi sergilerken, beden kendine her şeyiyle bu güce teslim etmiştir. İzleyici, robot kol ve beden arasındaki bütünleşmeye odaklanır, hareketlerin hangi akıl tarafından yapıldığı belirsiz olsa da bedenin kendini güvenle makineye teslimi izleyicinin bu sorgulamayı yapmasını gereksiz kılar.





**Görsel 32.** Stelarc. Robot Kolundaki Beden, 2015.

Erişim: 11.05.201 <http://stelarc.org/?catID=20354>

Stelarc'ın bu projeleri efendi/köle bağlamında, insan-makine ilişkisinde kimin kime hükmettiği sorusunu bulandırmaktadır. Çünkü beden ve makine geridönüşüm bilgileri çemberiyle, beden ve makine tek bir işlevsel sistem gibi çalışmaktadır. Stelarc performanslarını esasen bir mekan içinde, izleyiciyle bir buluşma noktasında gerçekleştirir. Buna karşın bu etkinliklerde Stelarc'ın bedeni bütünlüğünü korumamaktadır. Mekanik uzantılar kullanarak bedenini yayar, genişletir, başkalarının eylemlerinin aracı haline getirir (Çuhacı, s.156).

Stelarc'ın performansında kullandığı robot kolun bir benzeri bir yıl sonra New York Googgenheim'da bir sergide yine kullanılır. "Tales Of Our Time" New York Googgenheim Solomon Müzesi'nde düzenlenen coğrafya, sınırlar, ulus devlet gibi kavramları ele alan ve özellikle Çinli sanatçıları bir araya getiren bir sergidir. Küratörlüğünü Xiaoyu Weng'in yaptığı sergi Çin'e odaklanırken paralelinde evrensel tarih kültürü, insanlar tarafından yaratılan sınırlar ve gerçek coğrafyalar arasında ilişkileri sınırların ötesinde ortak yaşanan sorunlar algısıyla paylaşım sunuyordu. Sergi bu bağlamda makinelerle ilişkisiz gibi görünse de doksanlı yıllardan beri birlikte çalışan iki sanatçı Peng Yu ve Sun Yuan'ın 'Can't Help Myself' isimli çalışması, makine, insan ilişkisi üzerine dikkat çekicidir (Görsel 33).

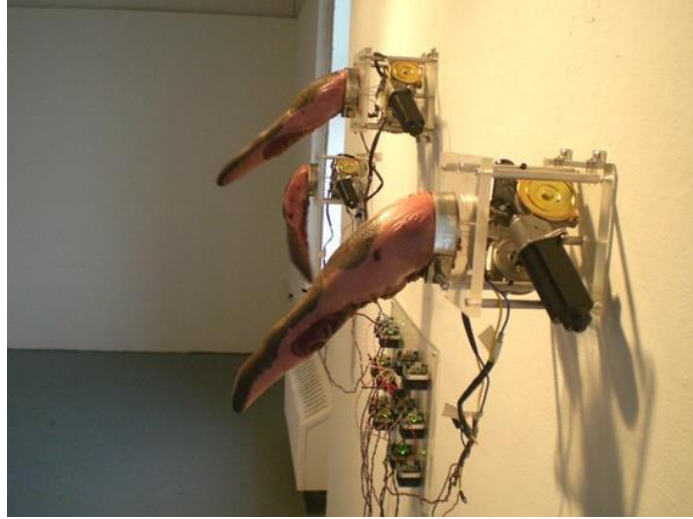


**Görsel 33.** Sun Yuan & Peng Yu. Kendime Yardım Edemem/ Can't Help Myself. 2016.

Erişim: <https://news.artnet.com>

Sanatçılar sınır kontrolü, toprak anlaşmazlıkları, sınır savaşları ve bu amaçla ölen insanları konu edindikleri bu çalışmada, otomobil fabrikalarında kaynak işleri için kullanılan bir robot kolun hareketlerinden yararlanmışlardır. Robot kol, zemine dökülmüş olan kırmızı sıvıyı, sanatçıların kan olduğunu düşünmemizi istedikleri, bir palet yardımıyla kendinden uzaklaşıp dağılmaması için süpürme işlemi yapar. Robot kolun otonom hareketleri, kamera ve sensörlerle zemindeki sıvının dağılımını tanımlaması ve buna uygun davranışı belirlemesiyle oluşur. Bu anlamda robotun performansını değişken durumlara karşı yeni hareket biçimleri belirler. Robot kolun mekamorfik yapısı ile zemindeki kırmızı sıvının çatışmalı ilişkisi dikkat çekicidir. Kan olduğunu düşündüğümüz sıvı organik bir imajdır ve akışkan hareketini sürekli tekrar eder. Robot kolun mekanik biçimliliği sıvının gösterdiği organik hareketlere ısrarla engel olur. Performansta çatışma yalnızca biçim bağlamında değil hareket bağlamında da belirginleşmiştir.

Çalışmalarını Amerika'da sürdüren Kore asıllı sanatçı Doo Sang Yoo'nun hibrit yaşam formları üzerine yaptığı performatif çalışmalar makine ve anatomi bağlamında ilgi çekici örneklerdir (Görsel 34-35).



**Görsel 34.** Doo Sang Yoo. Robotik inek dili, 2007. (İnek dili, elektrik motorları, mikro kontrol düzenekleri.)

Erişim: 14.05.2019 <https://bit.ly/2Q8VIX3>



**Görsel 35.** Doo Sang Yoo, Vishtauborg001.OMH5 version 2.0 – Reembody, 2011 Erişim:

14.05.2019 <https://bit.ly/34K2YOz>

Sanatçı, elektrik motorlarını, mikro denetleyicileri, hareket sağlayıcı makine düzeneklerini hayvan organlarıyla birleştirip sibernetik bir organizma var eder. Sang Yoo'nun çalışmalarındaki hayvan organları biyolojik atıklara bir gönderme mesajı taşırken insan ve hayvan vücudunun bağlamını sorgulamak ve ticarileşen sanata karşı alaycı bir tutum sergilemek gibi yaklaşımlarla çalışmalarını izleyiciyle buluşturuyor (Sang Yoo, 2007). Sang Yoo'nun performanslarındaki hibrit varoluş, zihnimizdeki dijital ve mekanik yapı ile organik et, kan, kemikten oluşan dünyanın bir bütün olarak gözler önüne serilmesidir. Bir inekten alınan dilin hareketsiz bir yığın olması beklenirken alaycı bir ifadeyle hareket eder. Üstelik bu hareketi basit elektrik düzenekleriyle yapar.

Londra'da 2004 yılında Dianne Harris ve Tony Langford tarafından ortaklaşa kurulan Kinetica Museum tarafından gerçekleştirilen Kinetica Art Fair, 2007'den beri kinetik, elektronik, robotik, ışık, ses, holografik performansa, zamana dayalı ve disiplinler arası yeni medya sanatında uzmanlaşmış sanatçılara ve önde gelen çağdaş sanat organizasyonlarına yer veriyor. Bu fuarda yeni teknolojinin olanakları kullanılarak dijital teknoloji, makineler ve anatomi üzerine oldukça çarpıcı eserlerle karşılaşmak mümkündür. Bu sanatçılardan Nik Ramage'nin Ambroise Paré'nin desenlerini hatırlatan Fingers isimli çalışması, anatomik ve mekamorfik birlikteliğin minimalist bir örneğidir (Görsel 36). Küçük bir elektrik motorunun verdiği hareketle parmaklar sırayla hareket eder. Bu tipik makine performansı parmak anatomisiyle birleşince insansı bir görünüme dönüşür. Kinetik sanatlar fuarına katılan Tim Lewis'in Salutation isimli kinetik heykel çalışması da aynı kavramsal zemini paylaşır (Görsel 37). Tom Wilkinson, Pierrick Sorin, Kristoffer Myskja, James P. Graham gibi sanatçıların makine ve anatomik biçimlerin iç içe olduğu sibernetik kinetik performansları da fuarda yer almıştır.





**Görsel 36.** Nik Ramage. Parmaklar, 2003.

Erişim: 15.05.2019 <https://nikramage.com/work/fingers/>



**Görsel 37.** Tim Lewis. Selamlama, 2016.

(Pirinç, Çelik ve Ahşap Konstrüksiyon, 40 x 30x 20 cm)

Erişim: 15.05.2019 <https://bit.ly/38Xstzc>

Server Demirtaş'ın 2015 yılında açtığı “Evvvel Zaman Makinesi” isimli sergisinde anatomik ve mekamorfik biçimler uzlaşmış ve yeni bir yaşam formuna dönüşmüştür. Sanatçının robot performansları tanıdık duygular ve ifadeler taşır. Makine parçaları tarafından hareket ettirilen anatomik biçimler taşıdığı duygularla bize yabancı değildir (Görsel 38).



**Görsel 38.** Server Demirtaş. Düşünen Kadın. 2015.  
Erişim: 15.05.2019 <https://bit.ly/2EIBU7D>

2011 yılında kaybettiğimiz sanatçı Mehmet Koyunoğlu'nun son sergisinin ismi "Makine İnsan" oldu. Dada sanatçıları da etkileyen patafiziğin kurucusu Alfred Jarry'nin Süper Erkek isimli kitabından esinlenen sanatçının eserlerinde çarklar, pervaneler, dişliler, harfler, rakamlar ve yarı insan yarı hayvan bedenler görürüz (Görsel 39). Makine parçaları ve uzuvlar gizemli bir mekanizmanın içinde devinir. Artun, Koyunoğlu'nun sergi süreci ve eserleri için Eskop'ta şunları yazmıştır:

Süpererkeğin öyküsü, Mehmet'in resimlerindeki mekanik harikalar dünyasını canlandırıyor. O yüzden olmalı, bu öyküyü ona anlatınca, bir "Makine-İnsan" sergisi yapma önerisine hemen kapılıverdi. Ve ardından, süpererkekler olmasa da, bir takım süperdişiler peydah oldu: kimi bir 'ayağı' Çengelköy'e, bir 'ayağı' Bostancı'ya basan, fallik aksamli bisikletler sürüyor; kimi yelkenlerini şişirdiği, serenlerine çöreklediği ve bordasında değişik Babil kulelerinin yüklü olduğu gemileri yüzdürüyor. Ayrıca, dişil yüzme, uçma, kafalama, avlanma makineleri... Bazıları iki başlı, belki hermafrodit... Sadece makine-insanlar değil, ışıl ışıl makine-balıklar, kediler, köpekler, sürüngenler, meçhul mahlukat... (Artun, 2018)



**Görsel 39.** Mehmet Koyunoğlu. Yüzme Makinesi, 2000.

Erişim: 15.05.2019, <https://bit.ly/34PuNVT>

Makineler, teknolojinin getirdiği yeni olanaklarla sanatçıların performans ve enstalasyonlarında sıra dışı yenilikler getirdi. Bu alanda yaşanan gelişmelerin sanata yansımaları biçim ve kullanılan nesne zenginliği yönünde devam etmektedir.



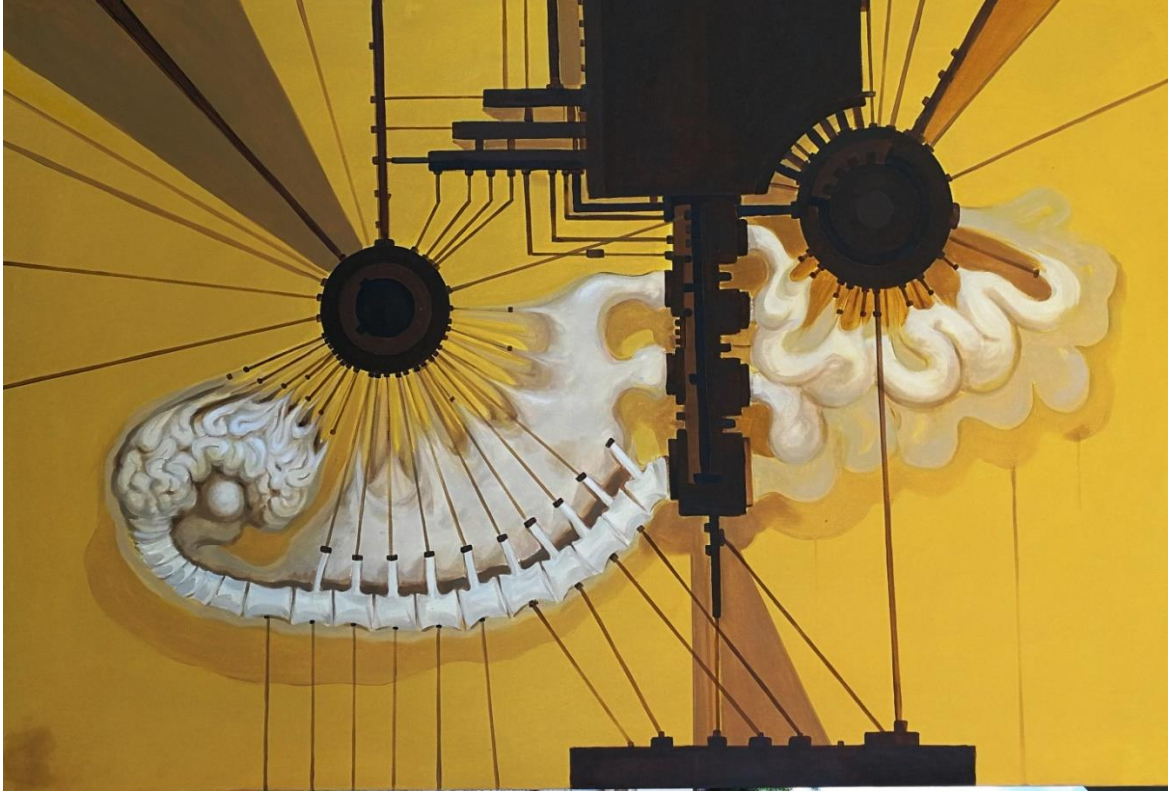
### BÖLÜM 3: UYGULAMALAR VE ÇÖZÜMLELER

Makine ve insanın tarihsel ve evrimsel süreçteki diyalektik birlikteliğinin kültürde yarattığı dönüşümler hep ilgimi çekmiştir. Bu çatışmalı yapı, mekamorfi ve anatomi, bugün hiç olmadığı kadar iç içe geçti ve harmonik bir yumağa dönüştü. Bu uyumlu yığıntı Benjamin'in dediği gibi diyalektiksel bir imge gibi karşımızda durur. Durmakla da kalmaz geçmişin bütün izlerini çakmak taşından siborglara kadar içinde taşır, üstelik geleceğe işaret edencesine tekinsiz bir atmosfer oluşturur. Çalışmalarım bu iki zıt varoluş biçimi olan mekamorfi ve anatominin oluşturduğu yığıntının imgesine odaklanır. Bu yığıntı iki kutuplu bir biçimsel yapının birlikteliğinden öte yeni bir yaşam formu, yeni bir canlılık biçimi olmayı iddia ve işaret eder.

Biçimsel, ama aynı zamanda da varoluşsal zıtlık içinde olan mekamorfi ve anatominin varlık biçiminin üç boyutlu birlikteliği her zaman yaşama ve harekete göndermede bulunur; ancak sibernetik bir uyum oluşturan mekamorfi ve anatominin iki boyutlu biçimsel birlikteliği bir donma anıdır. Bu yüzden durmuş bir zaman diliminde yaşamın temel çatışmasını resmeden bu arayışı iki boyutlu tuval yüzeyinde sürdürdüm. Farklı boyutlarda tuval üzerine akrilik boyanın olanaklarıyla özellikle monokromatik bir renk anlayışıyla çalışmalarım odaklandım.

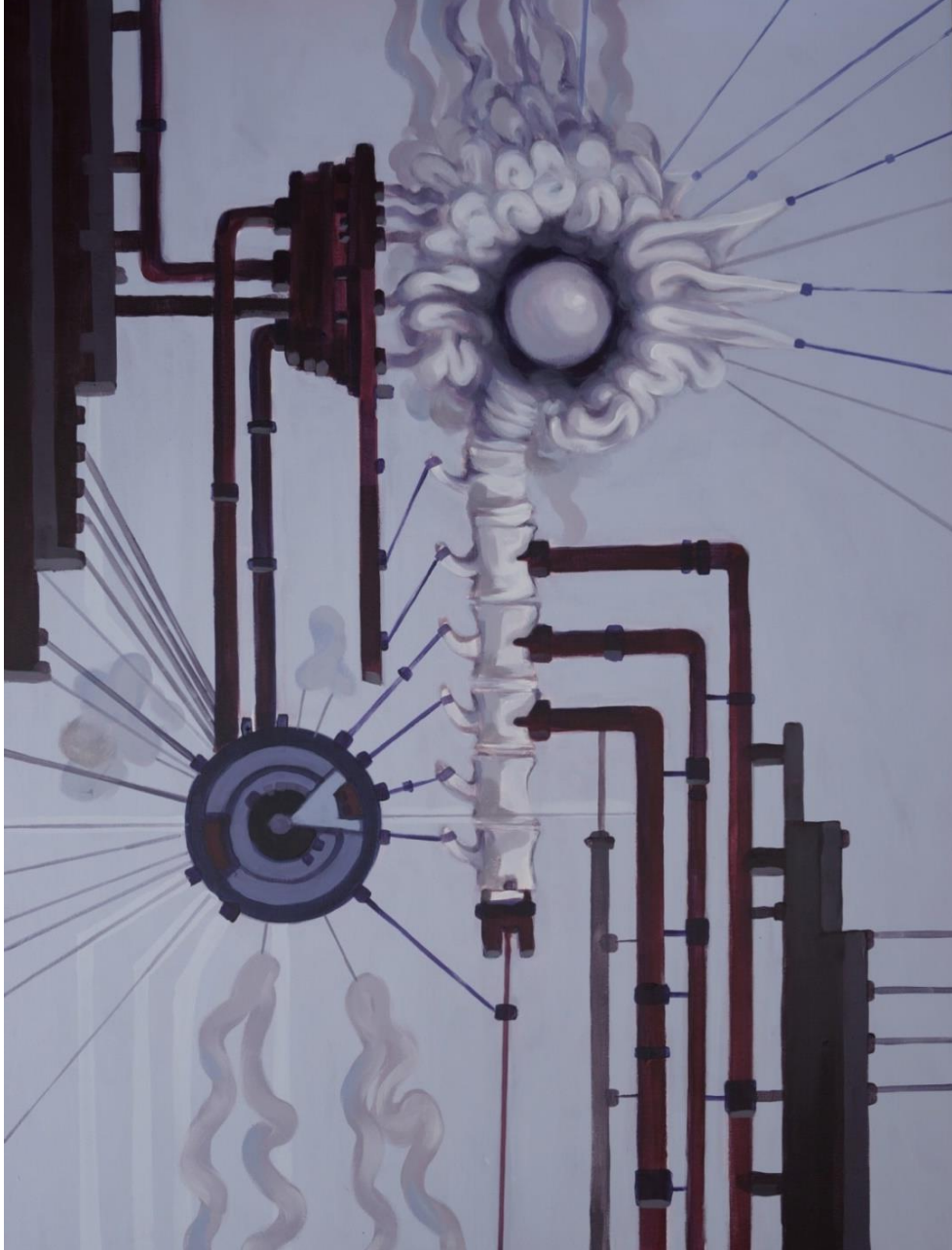
Resimlerimde makinelere ait geometrik biçimler, anatomik biçimlere ait kas, organ, kemik gibi dokular yer alır. Bu iki farklı biçim, yaşamsal bir birliktelik içinde olduğu hissini uyandıran bir ilişki içindedirler.

Bu yaklaşımla ele aldığım, “Mekamorfik Şizofreni” monokromatik bir çalışmadır (Görsel 40). Sarının yüzeye hakimiyetini koyu kahverengi mekamorfik lekeler ve açık renkli organ biçimleri bozar. Yer yer tuval yüzeyinde dağılmış olan kahverengi çizgisel biçimler koyu lekelerin merkezi etkisini zayıflatarak resmin yüzeye hakim olmasına yardımcı olur. Sarı renk üzerinde gördüğümüz gölge etkisi yaratan lekeler, anatomik ve mekamorfik yapıların bir mekanda olduğu izlenimini uyandırır. Boşlukta askıya alınmış yumuşak kıvrımlı organı ve kemiksi yapılar ile sert köşeli ve koyu tonlarda paslanmış bir metal izlenimini veren makineler biçimsel zıtlıklarına karşın bir araya gelmiştir. Bu birliktelik, görsel bir çatışma yaratsa da aralarında oluşturdukları kenetlenmeler işlevsel bir ortaklık kurduklarını hissettirir. Yalnızca birlikte olduklarında işlevselleşebilen bir makine veya canlı formu gibidir bu zıt kutuplu birliktelik. Ancak, insan beynini anımsatan beyaz kıvrımların makineler tarafından çekiştirilmesi, dönüşüme zorlanmasında başka bir açıdan, aklın makinelerce sahiplenmesi üzerine bir gönderme hissedilir.



**Görsel 40.** Rifat Batur. Mekamorfik Şizofreni. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik 100x150cm)

Mekamorfik Dokunuş isimli çalışmanın biçimsel çatışması da aynı kavramsal zemini paylaşmaktadır; ancak burada organik formlar beden bütünselliğinden tamamen kopmuş ve makinenin bir parçası haline almıştır (Görsel 41). Anatomik biçimler bu kez makineler tarafından taciz edilir olmaktan öte teslimiyet içinde görevini yerine getirmektedir. Açık mavinin yarattığı boşluk hissi, yer yer kızılmsan ve yer yer siyahi etki bırakan mekanik çizgisel biçimleri öne çıkartır.



**Görsel 41.** Rifat Batur. Mekamorfik Dokunuş. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik 100x70cm)

Aklın makinelerce istila edilmesi kontrol altına alınması, buna karşın organizmanın savunmaya çekilmesi, büzülmesi... “Gök Sarmalı” isimli çalışmada bu büzülmeyi görürüz (Görsel 42). Büzülme hareketi makineler karşısında insanlığın çaresizliği ve içe kapanmasıdır. Bu refleksi tek hücreli canlının yaşam kıpırtılarına, anatomik uzuvların sivri uçlu bir cisme gösterdiği tepkiye ve bir insanın silah karşısındaki savunmaya çekilmesinde de görürüz.



**Görsel 42:** Rifat Batur. Gök Sarmalı. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 150x100cm)



Picasso'nun ABD'nin Kore'deki katliamı üzerine yaptığı "Massacre in Korea" isimli eserinde hem mekamorfi, anatomi arasındaki çatışmalı durumuna hem de makineler karşısındaki organizmanın korku, endişe duygularıyla içe kapanma büzülme reflekslerine tanık oluruz (Görsel 43). Askerlerin makine parçalarını anımsatan kafaları ve hemen onun altında savunmasız insanlara doğrultulmuş silahların tehditkar duruşları, kadın ve çocukların çıplak bedenlerinin organik dokusuna rahatsız edecek ölçüde kontrast ilişki içindedir. Goya'nın "Kurşuna Dizilenler" isimli eserinde de benzer ilişkilere rastlarız.



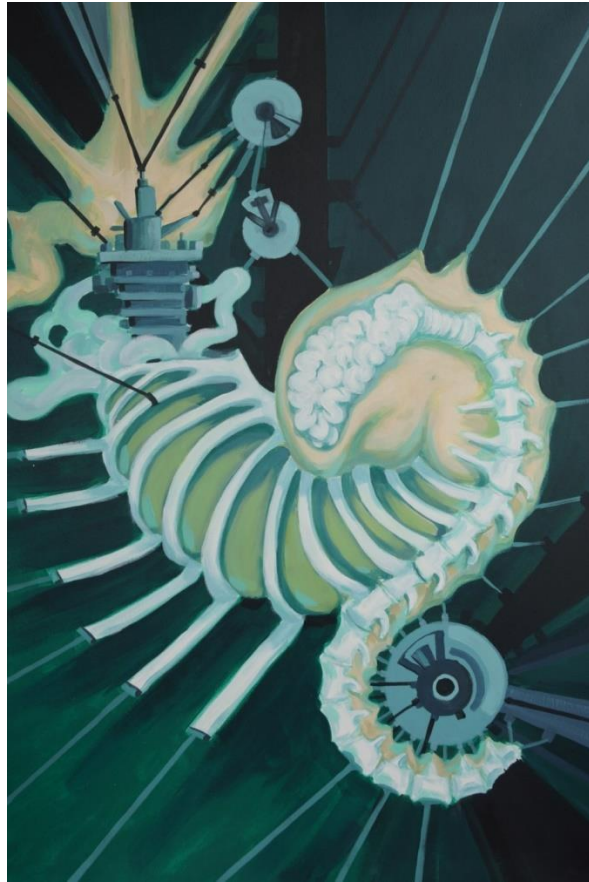
**Görsel 43.** Pablo Picasso. Kore'de katliam, 1951. Pichasso Müzesi, Paris. (Tuval Üzerine Yağlı boya, 960x379cm)

Erişim: 05.12.2019, <https://bit.ly/2Zb7G6M>

Katliamlar, insan ve makinenin en korkunç biçimde bir araya gelme anıdır. İnsanlar az sonra ölecekleri duygusuyla inanılmaz bir korku ve endişeyle silahları izlerken sıra dışı çaresizlik vücutlarına şekil verir. Gök Sarmalı çalışmamda açıkça böylesine bir insani duygu yoktur; ancak makine ve anatominin varoluşsal zıtlığındaki biçimsel arayışı vardır. İmkansız İntihar ve Makine Sancısı isimli resimlerimde de organizmanın bu büzülme refleksini hareket unsuru olarak kullandım (Görsel 44-45).



**Görsel 44.** Rifat Batur. İmkansız İntihar. 2017. (Tuval Üzerine Akrilik, 100x70cm)



**Görsel 45.** Rifat Batur. Makine Sancısı. 2017. (Tuval Üzerine Akrilik, 100x70cm).



Gök Sarmalı'nda bahsettiğim anatomik büzülme, prusya mavisinin kromatik etkisiyle resmin merkezinde anatomik kapanma yaratılmaya çalışılmış ve bir döngü formu oluşturulmuştur. Mavi etkiyi zayıflatan griler ve siyahlar, sarmal etkinin merkezi yapısını resmin kenarlarına çeker. Makine parçalarının devamı haline gelen omurga formu, beyin kıvrımlarını anımsatan organik yapıları çevreler. Omurganın içinden geçen sinirler, beyin ve beden arasındaki iletişimin simgesidir. Bedene güç imgesi vermekle kalmaz kafatasından uzayan bir uzantı olarak gelişmiş bir canlı formunun evrimsel göstergesidir. Bu nedenle omurga çalışmalarında önemli bir yapıtaşdır. Resme baktığımızda karşılaştığımız ilk izlenim işleyen bir mekanizma düzeneğidir. Ancak bu makinede alışılmadık etkiyi yaratan şey anatomik formun mekamorfik biçimle adeta evrimsel bir sürecin ardından, yani milyonlarca seleksiyondan sonra biçimlenmiş bir yaşam formu doğallığında uyum içinde olmasıdır. Anatomik ve mekamorfik yapılar karşıt özellikleriyle birbirini tamamlamakta ve ne olduğu anlaşılamayan; ama varlığını hissettiğimiz bir işlevi yerine getirmektedirler ve ancak bunu iki farklı form, doğal yaşam formu ve insanın ürettiği mekanik doğa yapabilir diye düşünürüz. Gök Sarmalı'ndaki yapı bu yüzden diyalektiksel bir varoluştur. Çünkü artık ne anatomik bir biçimdir ne de mekamorfik bir biçim. O her iki varlık durumunu kendi içinde yok ederek yeni bir varoluşu bildirmektedir. Léger'nin resimlerinde de benzer bir durum söz konusudur (Görsel 46). Sanatçı kübist olarak tanımlansa da yüzey parçalamalarındaki ışık gölge etkisi konileri ve tüpleri hatırlatmış hatta bu yüzden Tübist dahi denilmiştir. Ancak Léger'yi önemli kılan şey kullandığı figürlerinin makine ve insan formlarının bir melezi olmasıdır.



**Görsel 46.** Fernand Léger, 1927. Vazo tutan kadın, Tuval Üzerine Yağlı boya, (146.4 x 97.5 cm) Solomon R. Guggenheim M. Erişim: 15.12.2019 <https://bit.ly/2ED5GLc>

Léger'de 1918 yılında makineyi plastik bir öge olarak kullandığından dolayı eleştirildiğinden bahseder. Ve mekamorfik biçimleri yalnızca bir araç olarak kullandığına vurgu yapar. Kendi sözleriyle şu şekilde ifade etmiştir bu durumu: "...modern sanayinin kimi zaman ürettiği "güzel nesnenin" eş değerini yaratmak ve elde etmek istiyorsak, bu durumu hammadde olarak, bu malzemelerin birinden yararlanmak çok çekici olacaktır" (2014, s.51).

Léger'nin bu sözlerinde makinelere ve onun ürünlerine estetik bir biçim olarak yaklaştığını bu durumda fütüristik yaklaşım olduğunu görebiliyoruz. Ancak o yalnızca bu biçimleri kullanmamış mekamorfik biçimselliği bütün formlara uyarlamıştır. Resimlerimde Léger'nin kullandığı anlamda bir dönüştürme olmasa da mekamorfi ve anatominin birlikteliğinden oluşan yeni bir biçim arayışı vardır.

Başka bir deyişle mekamorfik ve organik biçimlerin uzlaşması söz konusudur. Sibernetik Zeka isimli çalışmada da bu durumu açıkça görebiliriz (Görsel 47).



**Görsel 47.** Rifat Batur. Sibernetik Zeka. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik 150x100cm)

Omurga, resmin ana eksenini oluşturur. Mekamorfik biçimlere eklenmiş olan kemik formu dikey bir yükselişle beyin izlenimi veren beyaz yumakla birleşir. Anatomik ve mekamorfik yapıların arka planı monokromatik bir yaklaşımla kırmızıya boyanmıştır. Kırmızı, bir bedenin içine ait olma durumunu ifade eder. Derimizin altında kırmızı bir et, kırmızı bir sıvıyla bulanmıştır. Bu bulamaç canlı oluşun atmosferidir. Mekamorfik biçim bu beden içi atmosferde yabancı bir form

olarak anatomiye tezatlık oluşturması gerekirken omurga formuna eklenen biçimlerle beden bir parçası haline gelmiştir. Hem beden içindedir hem de işlevsel bir bütün halindedir. Beyin formunu çevreleyen yuvarlak metal biçim organik akla hükmetmekle kalmaz onu çekiştirir, kendi parçası haline getirir. Akıldan yoksun kaba metal organik akla dokunarak eksikliğini tamamlar. Beynin dışında, bedene ait omurga gibi anatomik unsurlar yalnızca yığıntılar olarak kalır, tıpkı evrimsel süreçte işlevsiz olarak varlığını sürdüren uzuvlar gibi. Kızıl Gezegen isimli çalışmada da benzer ilişkiler vardır (Görsel 48). Bedenin deriden arındırılmış organları makinenin ihtiyaç duyduğu işlevi yerine getirir. Makine ve anatomi arasında işlevsel olduğunu hissettiğimiz bir ilişki kurulur. Ortak bir yaşam formudur bu birliktelik. Mekanik biçimin de organik biçimin de yalnız başına yaşamını sürdüremeyeceği izlenimini ediniriz.



**Görsel 48.** Rifat Batur. Kızıl Gezegen. 2017. (Tuval Üzerine Akrilik, 100x70cm)



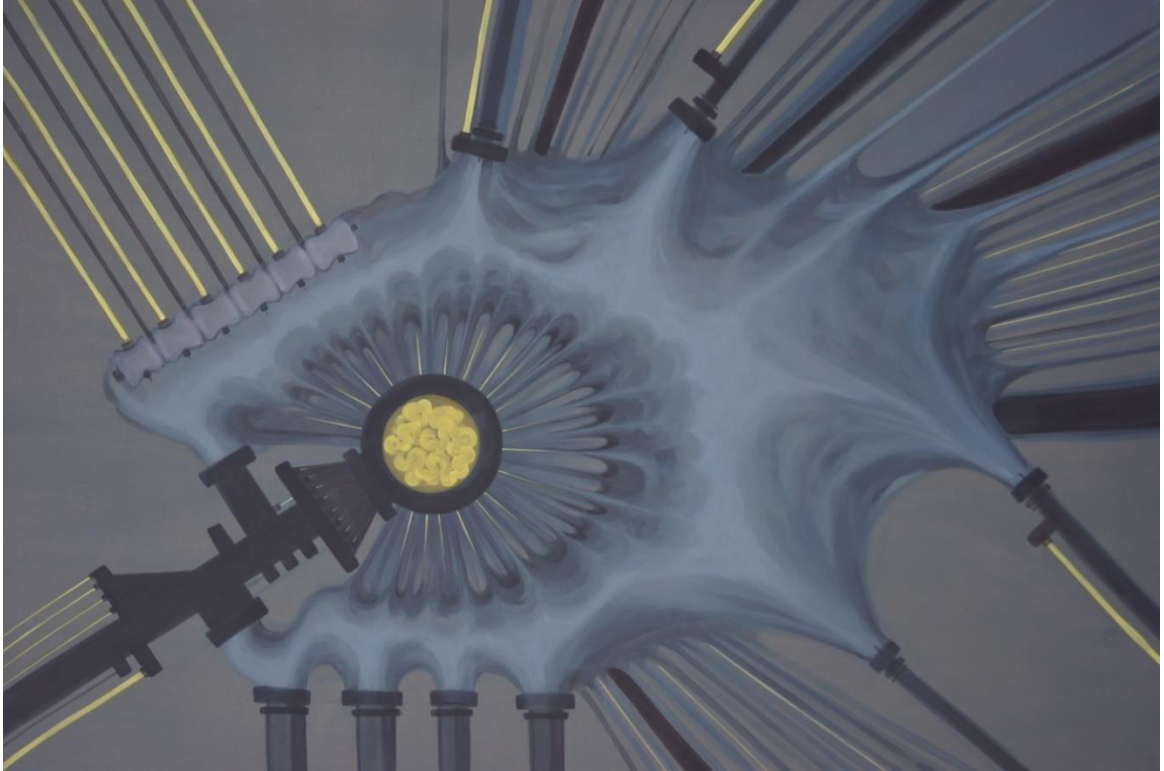
Organik Yay isimli çalışma mavi zemin üzerine dikey bir formdur (Görsel 49).



**Görsel 49.** Rifat Batur. Organik Yay. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 150x100 cm).

Yeşil etkisindeki koyu kahverengi geometrik form, çizgisel ve lekesele oluşumlarla yüzeyde kompozisyonu güçlendirir. En koyu renk resmin merkezinde organik açık bir leke formu oluşturan kemik biçimleri boyunca uzanır. Açık dokular bu kontrast ilişkiyle dikkat çeker. Kahverengi geometrik biçimden yüzeyin iki yanına çizgiler uzanır bu sayede resmin ortasına yerleşen dikey hacmin kütleli etkisi zayıflar. Resimdeki gri yeşil mekanik biçimlere kontrast pembemsi organik oluşumlar kapalı dikdörtgen alanlara sıkışıp kalmıştır. Kıvrımlı ve akışkan biçimler bedene ait iç

formlardır; ancak bu çalışmada bedeni makinenin metal formu temsil eder ve bu organı yapılar metalin içinde sıkışıp kalmıştır. Mekamorfik ve anatomi burada ortak bir yaşam formu izlenimi uyandırmaz. Birliktelik vardır; fakat bu birliktelik makine için sürdürülmektedir. Makine biçimi boyunca uzanan kaburgalar, gerçek bir bedendeki dizilişini bozmadan eklemellenmiştir. Bu eklemellenme makinenin işlevsel bir parçası olma durumudur. Çelik bir yay gibi makinenin aksamı haline gelmiştir. Beyin formuna tezat, çevresinin metal bir kafesle kaplanmamış olması onu işbirlikçi haline getirmiştir. İşbirlikçilik, bir işi ortak bir çabayla yapma eylemi gibi görünse de karşıt tarafla güç birliği anlamı taşıdığı için ihanet eden taraf izlenimi de vermektedir. Bunu bize düşündüren şey direnç göstermeme durumudur. Apolitik Doğum'daki anatomik formun apolitik tutumu mekamorfik biçimlerle yaptığı işbirliğine dayanmaktadır (Görsel 50).



**Görsel 50.** Rifat Batur. Apolitik Doğum. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 100x150 cm).

Bu çalışmada monokromatik gri atmosfer resmin bütününe hakim olmuştur. Kompozisyonun solundan organik forma uzanan mekanik kol ve çizgisel mekamorfik biçimler dışında makinelerin keskin geometrilerine rastlamayız. Tam tersi resmin merkezinden etrafa açılan organik doku yüzeyin büyük bir kısmını kapsar. Anatomik yığıntının üzerindeki hacimsel etki uyandıran tonlamalar bu



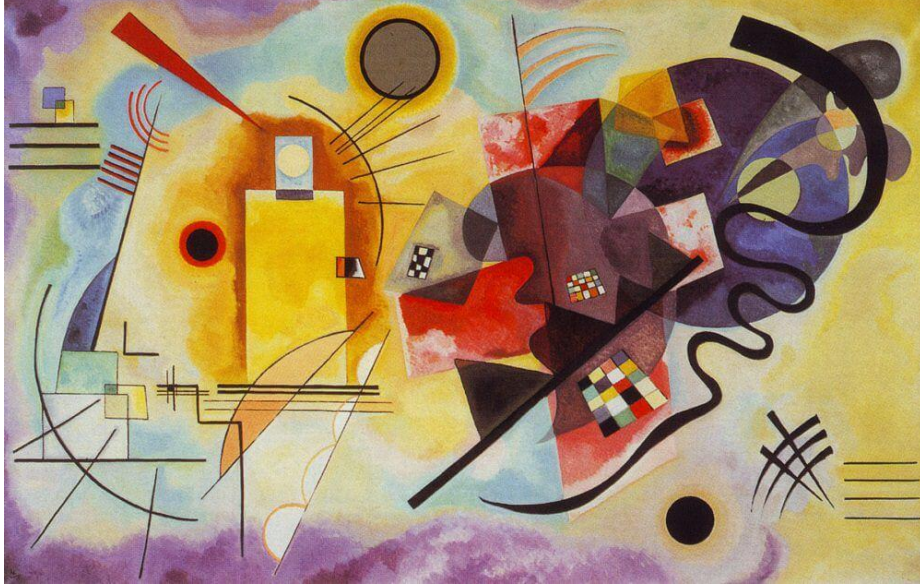
geniş yüzeyde hareket yaratır. Hacimsel yüzey, boyayla oluşturulmuş bir deridir. Hamile bir kadının göbeğini kaplayan deride oluşan hareketlenmelerin insanda oluşturduğu tuhaf gizemli bir his gibi biz de gri geniş yüzeydeki hacimsel dokuların altından bir makine doğumunu hayal ederiz. Göbek bağı gibi anatomik biçime uzanan borular işlevsel bir ilişkiye girmişlerdir. Anatominin işbirlikçiliği bu doğuma gönüllü oluşuyla tanımlanmaktadır. Yasal bir birleşmenin sonucunda üreyen organizmanın gebe formudur gri organik yüzey. Geometrinin diyagonal uzantısı erk biçimdir ve üremek için gerekli olan organik sıvıyı döl yatağına taşır. Zigot Baca isimli çalışma, yine makineler ve canlı formu arasındaki üreme ve çoğalmaya dair imgeler barındırır (Görsel51).



**Görsel 51.** Rifat Batur. Zigot Baca. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 90x90cm).

Burada bir ceninin koyu gri bir metal bacadan doğumu gerçekleşmektedir. Sarı rengin monokromatik hakimiyetinde organik hacimsel kahverengi lekeler yüzeye dağılmıştır. Doğum gerçekleşecek de olsa bu organik form için bir özgürlük olmayacaktır; çünkü omurgaya, beyne ve dokuların pek çok yerine uzanan tutaçlar

bunun imkansızlığı fikrini uyandırır. Resim, boyanın tüm çabalarına rağmen iki boyutlu bir yüzeyden ibarettir. Üç boyutluluk yalnızca bir illüzyondur. Soyut sanat büyük ölçüde boyanın üç boyutlu görünme çabasını bir yana bırakmıştır. Kimi hacimsel etkilerle karşılaşsak da bu durum soyut sanatın buna gösterdiği özel bir çabadan kaynaklanmaz. Kandinsky'nin resimlerinde de görürüz bu durumu. Renklerin kimi zaman boşlukta yüzdüğü hissine kapılırız; ama bu yalnızca bizim rasyonel dünyayı algılamamızdan gelen bir alışkanlıktan ibarettir. Resimlerimdeki mekamorfik biçimler Kandinsky'nin soyut biçimleriyle paraleldir; ancak makine biçimlerinin somut karşılığının doğada olması bu ifadeyi tartışmalı hale getirir (Görsel 52). Tezin daha önceki bölümlerinde odaklanarak değindiğim makinelerin aklın soyut formları olduğu fikri bu tartışmalı duruma biraz açıklık getirecektir. Makineler işlevsel oluşları bir yana bırakılırsa, tamamen soyut geometrik biçimlerdir. Tinguely'in heykellerinde tekerlekler, dişliler, çarklar gibi makine parçaları yer alır; ama yine de onun eserlerine figüratif heykel gözüyle bakamayız, onlar tamamen soyut biçimlerdir. Makinelerin temelde aklın soyut biçimleri olarak ele alınması bağlamında mekamorfi, resimlerimde soyut kompozisyon unsurlarıdır. Anatomik biçimler de doğal, yani organik unsurlara karşılık gelir. Kandinsky de organik formun resimde ne kadar azalsa da kendisini hissettireceğini belirtir. Soyut biçimlerle organik biçimlerin uyum dengesi olduğunu vurgular ve bu dengede organik formun geri plana düştükçe soyut biçimlerin öne çıkacağını ifade eder (2010, s.74-75).



**Görsel 52.** Wassily Kandinsky. Sarı-Kırmızı-Mavi, 1925 Pompidou Center, Paris. (Tuval Üzerine yağlı boya. 127 x 200 cm)  
Erişim: 05.12.2019. <https://bit.ly/3a4rU73>

Resimlerimin tuval yüzeyindeki kompozisyon yapısı bu iki unsurun, soyut ve organik biçimlerin, armonik uyumundan oluşur. Biçimlerin düşünsel alt yapısında ve yüzeydeki organizasyonunda hep ikilik hakimdir. Anatomik ve mekamorfik, soyut ve somut, köşeli ve oval gibi. Ancak temel arayış bu ikiliği diyalektiksel bir yaklaşımla tekleştirme, senteze varmak ve harmonik bir bütüne ulaştırmaktır. Harmonik biçimin yaşamdaki karşılığı, teknoloji ile bedenin birlikteliği ve yarı organik yarı dijital insan formudur. Kandinsky de bu ara formülü kabullenir gibi görünmektedir. Resimde somut nesnelere soyut olanlar arasında bir uyumun doğru seçenek olduğuna inanır. (2010, s.76).

Mekamorfik Öfke isimli çalışmada mekamorfik unsurların soyut formlar olduğu düşüncesi daha da güçlenir; çünkü ışık gölge gibi organik unsurlardan yoksundur (Görsel 53). Aynı zamanda büyük kırmızı rengin kendi içindeki kıvrımlı, hacimli dokusu ve omurga formunun inandırıcılığı mekamorfik biçimleri doğal olandan daha da uzaklaştırır, soyut bir biçimsel algıya sürükler. Bu çalışmada anatomik ve mekamorfik, köşeli ve oval ikiliğinin yanında dokusal ikilik veya zıtlık da kurgunun çatışması olarak kullanılmıştır. Anatomik biçim, büyük kırmızı leke, hacimsel bir forma dönüşmüştür. Üzerindeki ışık oyunları, kıvrımlar biçimin büyük bir yumak olduğunu açıkça hissettirir. Bu kırmızı lekenin etrafında gri iki boyutlu mekamorfik biçimler dijital bir hareketlilik uyandırırçasına diyagonal hareketle etrafa saçılır.



**Görsel 53.** Rifat Batur. Mekamorfik Öfke. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 150x100 cm)

Gombrich Ruskin'in 'Gözün Masumiyeti' tanımında, bir biçime onun ne anlama geldiğine bakmaksızın ilk defa görüyormuş gibi bakmanın yalnızca bir masal olduğunu söyler. İnsanın böylesine bir yalıtılmışlıkla hiçbir zaman bakamayacağını belirtir (1992, s.288). Gombrich'in bu yaklaşımı bize soyut biçimlerin bile soyut olarak algılanamayacağını düşündürüyor. Karşılaştığımız her biçimi organik bir biçimle örtüştürerek algılıyoruz ya da ortaklıklar kuruyoruz. Bu ortaklık genellikle ışık gölge, hacim, doku, derinlik gibi unsurlar oluyor. Biçim belleğimizde yer edinmemiş olsa bile doğal ortamın onun üzerinde oluşturduğu görsel değişiklikleri zihnimiz tanıdığı için doğaya ait olduğunu düşünürüz. Daha açık bir ifadeyle doğada olmayan bir biçim oluştursak ve üzerinde ışık gölge etkisi ve hacim etkisi versek o görselin somut olduğu izlenimine varırız; ancak daha önce görmediğimizi düşünürüz. Oysa biçim yalnızca geometrik bir yüzeyden oluşsa ve doğal ortamın gerektirdiği ışık gölge, hacim, doku, derinlik gibi unsurlardan ayıklasak o zaman soyut olduğu fikrine katılırız. Bu anlayışla makinelerin hacim, ışık gölge, doku gibi unsurları tıpkı iki boyutlu biçimlerin soyut algılanışına benzer. Çünkü düz yüzeylerde gölgenin homojen dağılımı hacimsiz bir etki yaratır. Mekamorfik Öfke'deki makine biçimlerinin de iki boyutluluk etkisinin güçlü oluşundan dolayı soyut biçimler olduğu izlenimi ediniriz. Bu etkiyi güçlendiren önemli bir unsur resmin merkezini oluşturan kırmızı kıvrımlı ve hacimsel beyin formunun organik görünümüdür. Beyin beyazdır; ancak içsel bir organ oluşu, kan damarlarıyla kaplı olması onun kırmızı olmadığı fikrinden de bizi alıkoymaz. Kırmızı özellikle öfke, aşk gibi duyguların rengidir ve beyinden gelen sinyaller yüzümüzü kızartır. Bu duyguların baskın karakteri resimde de karşılık bulur. Kırmızı ve hacimsel kütle diyagonal sıçramalarla resim yüzeyine hakim olur. Diğer çalışmalardaki edilgen organik kıvrımların tersi bir kompozisyonla karşı karşıya kalırız Mekamorfik Öfke isimli resimde.

Resimlerim, mekamorfik ve anatomik biçimlerin kendi aralarındaki aktif veya pasif oluşları üzerine bir çatışmada var olur. Bu çatışmanın ortak bir noktada çözüm bulması, homojen bir yumağa dönüşmesi hedeflenen değil; ama beklenen bir durumdur. Diyalektik Döngü isimli çalışmamda bu durumla yüzleşmeden kısmen bahsedilebilir (Görsel 54). Monokromatik bir resimdir bu çalışma; ama resimde döngünün merkezi noktasını oluşturan etkisi zayıf bir yeşil daire, bu kırmızı etkiyi bozar. Bu çalışmada anatomik biçimler bedene ait formlar olmaktan çıkmışlardır;



yalnızca organik akışkan bir dokuya indirgenmiştir. Bu yüzden biçimsel bir çatışmadan çok harekete dayalı bir kontrast etki yakalanmaya çalışılmıştır. Resmin sol yanından inen ve döngünün bir parçası olan koyu düz biçim organik yapılarla kaynaşmaz, kendi biçimselliğini korur; ancak merkezde biçimlerin kaynaşması ve resmin yüzeyine tekrar dağılması onun bu katı etkisini zayıflatır.



**Görsel 54.** Rifat Batur. Diyalektik Döngü. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 150x100 cm).

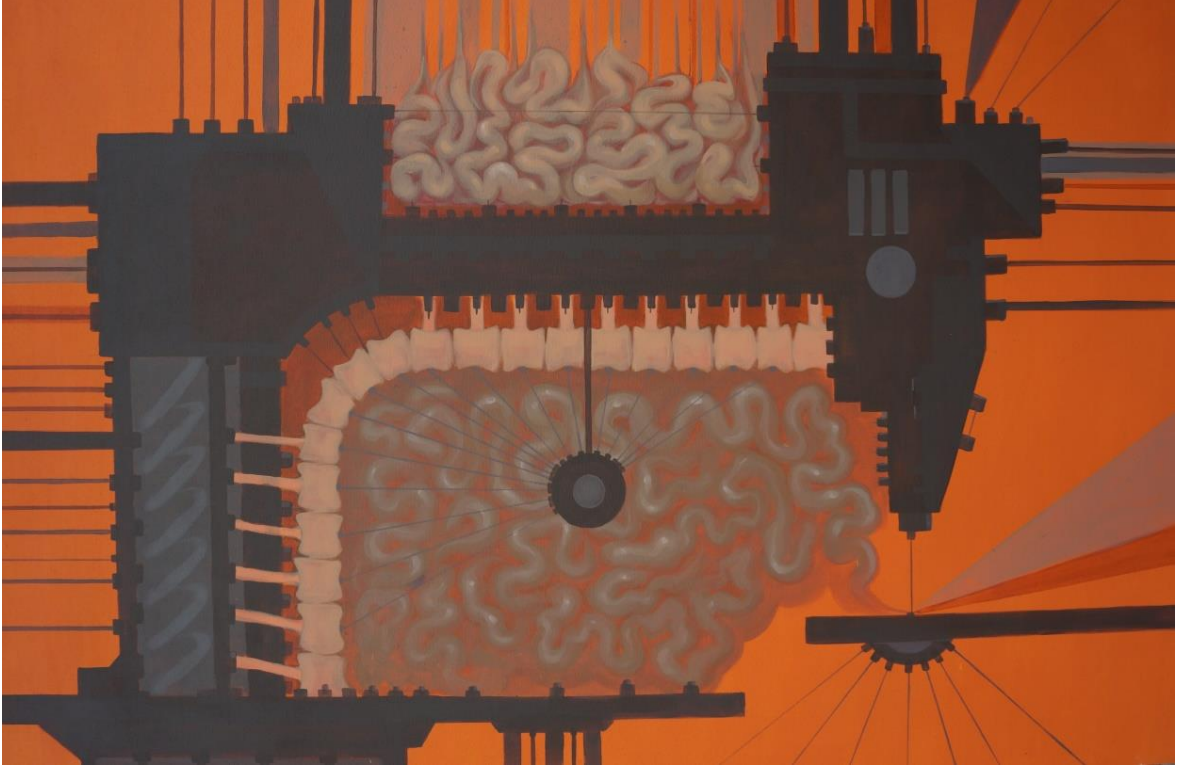


Diyalektik Döngü'de biçimler arasında bir üstünlük bulamayız renkler ve biçimler tam bir bütünleşme eyleminin orta yerini işaret eder. Makine ve anatomi kendi biçimlerinden sıyrılmış, yeni bir beden olmasa da yeni bir duruma dönüşmüştür. Edvard Munch tarafından yapılan 1893 tarihli "Çılgılık" resmini hatırlatır bu durum. Gombrich bu resim için "Sanki tüm sahne, o çılgınlığın acısına ve heyecanına katılıyor(1991, s.565)." diyor. Diyalektik Döngü'de de bütün yüzey makine ve beden arasındaki diyalektik çatışmaya katılır. Resimde, gösterilmeye çalışan bir varlığın formu yoktur, biçimler yüzeyde döngüsel bir formun hareketinde savrulurcasına dağılmıştır. Mekamorfik ne tam bir makine ne de organik biçimler tam bir anatomidir. Anatomik Erime isimli resmim için aynı şeyleri söyleyemeyiz (Görsel 55). Bu resim Diyalektik Döngü'ye göre erken tarihli oluşuyla ilişkili olarak anatomi ve makine biçimlerinin kendi formlarını taşıdığını ve her iki kutupta da yaşanan sert çatışmanın var olduğunu açıkça söyleyebiliriz. Anatomik biçimler makinelerin arasında çekiştirilir, sıkıştırılır ve erir. Bu resimde mekamorfinin baskın gücünü görürüz. Bu anlamda teknolojinin içine hapsolmuş ve bütünlüğünü kaybetmek üzere olan bireyin imgesidir Anatomik Erime.



**Görsel 55.** Rifat Batur. 2018. Anatomik Erime. 2017. (Tuval Üzerine Akrilik, 100x70cm)

Dikiş Makinesi isimli resim erimenin farklı bir aşamasıdır; çünkü dikiş makinesi tarafından dikilen, ya da başka bir ifadeyle üretilen organlar fikri resmin ana kurgusudur (Görsel 56).

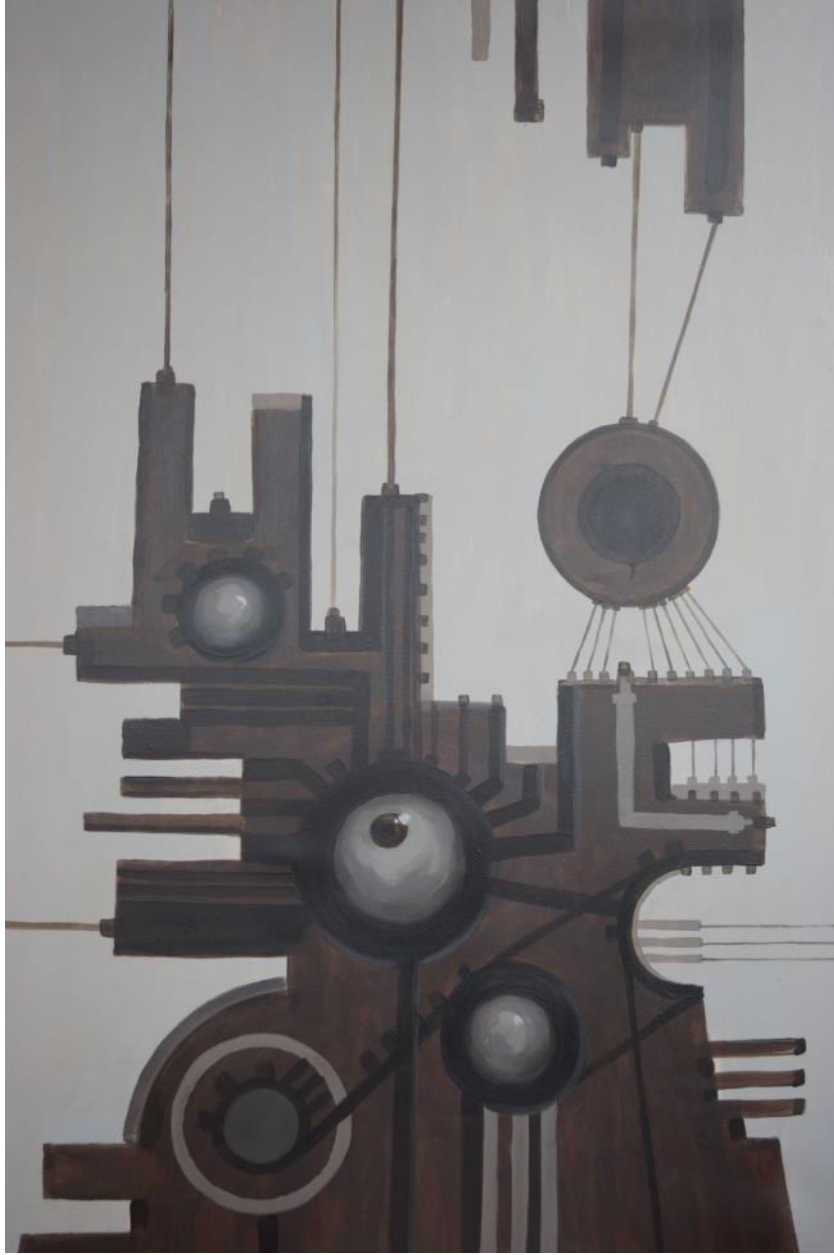


**Görsel 56.** Rifat Batur. Dikiş Makinesi. 2019. (Tuval Üzerine Akriolik, 100x150 cm).

Turuncu zemin üzerine koyu bir formla makine kendi içinde kapalı bir mekanizma olarak resmin merkezine yerleşmiştir. Mekamorfik kütlelerin etkisi resim yüzeyinden etrafa saçılan çizgisel formlarla zayıflar. Buradaki anatomik biçimler makinelerle ilişkilendirme bağlamında farklılık gösterir. Öncelikle yapay bir organ etkisi uyandırır; çünkü makine tarafından üretilmektedir. Bu durum makinenin işleyen bir mekanizma olduğu izlenimini güçlendirirken mekamorfinin tartışılmaz üstünlüğünü kabullenmemize neden olur. Kompozisyondaki genel izlenimler bizi bu sonuca götürse de makinenin iç kısmına yerleşmiş omurga biçimlerinin mekanizmayla uyumu makinenin bu işi tek başına yapmadığını anatomik ve mekamorfik bir güç birliğinin eylemi olduğunu gösterir.

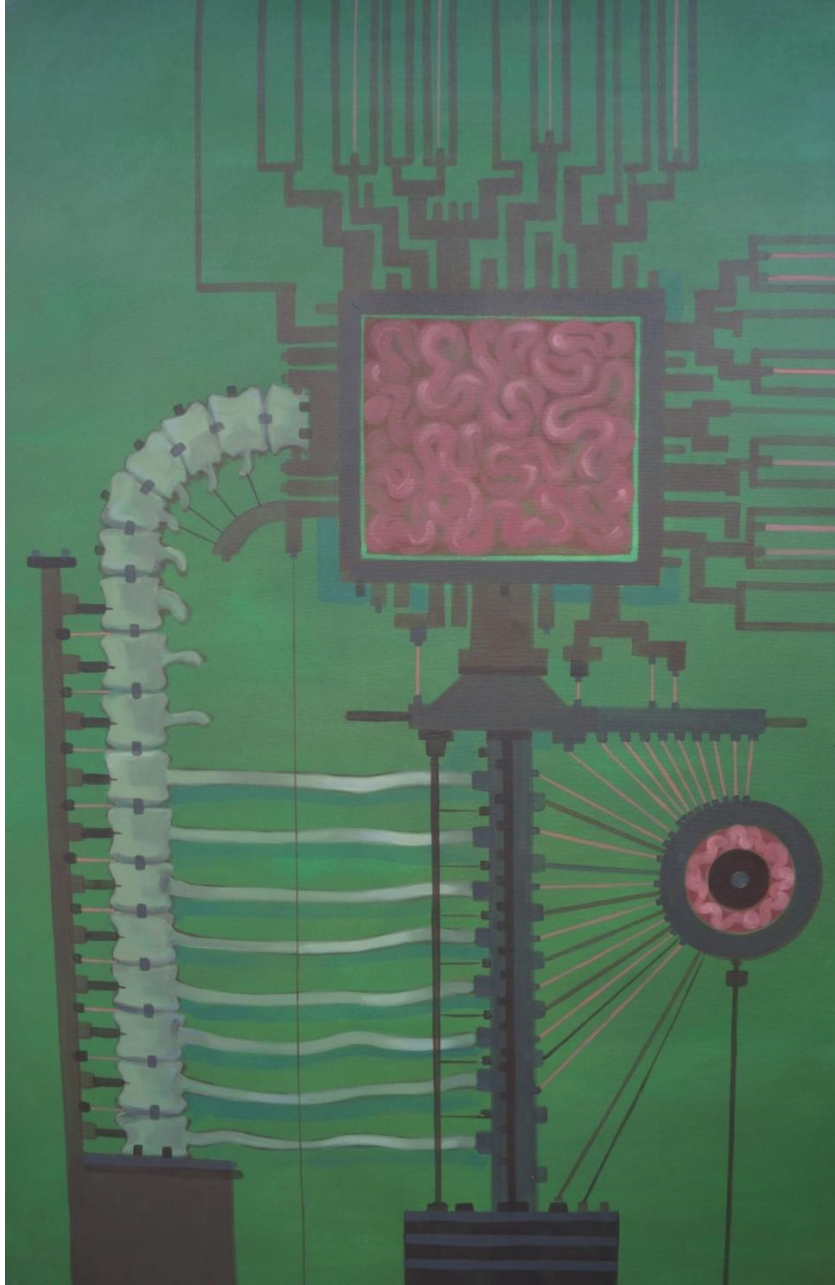
Benzer bir güç birliği ilişkisine Demir Görü isimli resimde de karşılaşıyoruz (Görsel 57). Burada göz makine için görme eylemini gerçekleştirir. İki farklı biçim arasında bir işbirliği gerçekleşir; ancak hangisinin aktif, hangisinin pasif olduğu ya da başka

bir deyişle zeka hangi yaşam formuna yönelik kullanılmaktadır bu tam olarak anlaşılabilir.



**Görsel 57.** Rifat Batur. Demir Görü. 2017. (Tuval Üzerine Akrilik, 100x70)

Yeşil; yaşamı, yeniden doğumu, baharı ve üremeyi temsil eder. Çöller, buzullarda doğanın bir parçası olsa da daha çok yeşil doğaya atfedilen bir renktir. Elbette bunun temel sebebi klorofildir. Kendi besinini üretebilen bir canlı türü olarak bitkiler canlı doğanın temelidir. Yaşam Ağacı isimli çalışma doğanın evrimsel enerjisini temsil eden, canlı, yeşil etkisinde bir resimdir (Görsel 58).



**Görsel 58.** Rifat Batur. Yaşam Ağacı. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 150x100 cm).

Resmin merkezinde bu yeşile kontrast kıvrımlardan oluşan kırmızı kare şeklinde dokusal bir alan yer alır. Resmin geri kalanı etrafa dağılan çizgisel biçimler ve geometrik uzantılardan oluşur. Oldukça yalın biçim kullanımına sahip olan bu resim temelde dikey bir yükselme formudur. Resmin yüzeyinden kenarlara akan çizgisel lekeler sayesinde ağacı anımsatır. Beyin ve beden arasındaki sinirsel iletim kanalları omurganın içinden geçerek organ ve dokulara dağılır. Bu resimde organik sinirsel bağlantı farklı bir ağ kanalıyla baltalanır. Kare biçimine dönüştürülmüş beyin anatomik biçimle mekamorfik biçim arasındaki uzlaşımın



sembolik bir imgesidir. Yeni sinirsel ağ kanalları bu kare sembolen dijital ağ sistemi gibi dallanıp çoğalarak çizgisel formda resmin yüzeyinden çıkar. Çoğalmak için bir bakteriyi kullanan virüs gibi beyne yerleşmiş bir mekamorfik eylem vardır Yaşam Ağacı resminde. Beyne yapışan mekamorfik ağlar, onun fonksiyonlarını kendisi için kullanır. Asalaklar isimli resimde de bu ifadenin farklı bir biçimiyle karşılaşırız (Görsel 59).



**Görsel 59.** Rifat Batur. Asalaklar. 2019. (Tuval Üzerine Akriik, 150x100 cm).

Makinelerin organizmaya müdahaleleri ve başkalaştırıcı etkisi yüzeye taşınmıştır. Beden bu resimde deforme olmuş, makinelerce dönüştürülme aşamasındadır. Sonraki süreçte her şey parçalarına ayrılacak ve gerekli olanları kullanılacaktır.

Bu yüzden Asalaklar resmi tam bir erimedir, yapı sökümü ya da bedeninin yıkımıdır. Bu yıkımın gerçekleşmiş halini Yaşam Ağacı'nda bedenden geriye kalan dikey bir hareketle yükselen omurga biçiminde görebiliriz. Omurga bu hareketin sonunda beyinle birleşir. Bu kıvrılma mekamorfik biçimlere zıt bir etki yaratır. Omurga ve kaburga yenip tükenmiş bir hayvandan kalan son parçalar gibidir.

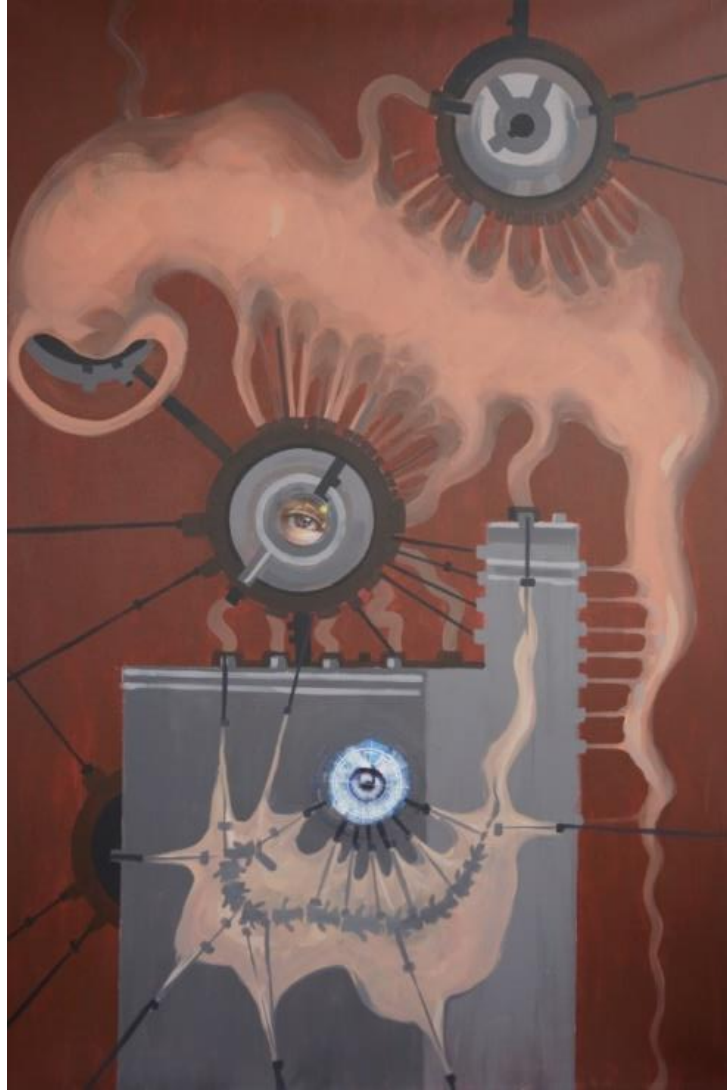
Siborgları, makinelerle insanların ortaklatığı nokta olarak düşünüyoruz. Peki gelecekte bu süreç medeniyetimizi nereye evirecek? Genetik olarak istediğimiz canlıyı mı üreteceğiz yoksa robotlar organik temelli canlıların varlığını gereksiz mi kılacak? Yaşama hakim olacak olan başka bir deyişle dünyada yaşam olanaklarını geliştirme konusunda en yetenekli olan zeka formu kime ait olacak? Son dönemde kafalar epey karışık gibi; çünkü robot teknolojisi gelişirken gen teknolojisi de hızla ilerliyor. Üretilmiş organik bir canlı mı yoksa üstün yeteneklerle donatılmış bir robot mu yaşama hakim olacak? Simya isimli çalışmam bu sorunun cevabını her iki formun uzlamı olacağı yanıtı üzerinden vermeye çalışır (Görsel 60). Bu fikri bize, organ üreten bir makine imgesiyle taşır. Resimde yüzeye kahverengi hakimdir, oksitlenmiş demirin rengidir bu, aynı zamanda makinelerin en temel hammaddesi olan demirin doğayla yüz yüze kaldığında giydiği bir deridir. Resimde bu kahverengi makinelerin soğuk gri rengiyle hareketlenir. Her iki renk de demire ait olsa da biri insan tarafından biimlendirilmitir diğeri doğa sayesinde bir örtü kazanmıştır. Simya isimli resmin merkezini sarı kıvrımların kümelendiği ışıklı bölüm oluşturur. Makineler tarafından dönüştürülen, üretilen bir cisim izlenimi verir. Bir organ gibi organik bir formu vardır. Şeffaf ve ışıklı dokusu onu makinelerin katı hacimsel formlarından hemen ayırır.





**Görsel 60.** Rifat Batur. Simya. 2019. (Tuval Üzerine Akrilik, 150x100 cm).

Doğum isimli çalışmada da yüzeye oksitlenmiş demirin rengi hakimdir (Görsel 61). Anatomik biçimler embriyonun ilk aşamalarını andırır. Şeffaf ve yumuşak bir dokuya sahiptirler. Bir doğumun gerçekleşmiş olduğunu ya da gerçekleşeceğini düşünürüz. İki farklı noktada yerleşmiş olan göz kolajları iki boyutlu yüzeyden bizi izler. Varlığımızın farkında olduğunu söyler bu bakışlar. Geleceği sorgularken teknolojinin, makinelerin ve organizmanın nereye ulaşacağına duyduğumuz merak hissinin farkında olduğunu bize gösteren bir makine bakışıdır. Bizim dışımızdaki bir bilincin varlığını bize gösterir; ancak bizi taklit eder, çünkü insansıdır ve bizden doğmuştur. Makineler bir üvey evlat gibi kardeşlerinin bedenine sarılarak yaşamda kalmaya çalışır.



**Görsel 61.** Rifat Batur. Doğum. 2018. (Tuval Üzerine Akrilik, 100x70cm).

## SONUÇ

Antik dönemden itibaren diyalektikçi olarak anılan ya da diyalektik yöntemi kullanan felsefeciler doğayı ve varoluşu karşıt güçlerin çatışmalarıyla anlamaya çalışmışlardır. Onlara göre her varoluş çelişkilerden meydana gelir ve yaşam sürekli bir değişim ve oluş içinde hareket eder. Bu yüzden diyalektik, antik dönemden günümüze doğayı, insanı, kültürü anlamak için bir yöntemdir. Sanatta da kullanılan diyalektik yaklaşımlar genelde sanatın varoluşuna kaynaklık eden toplumsal koşulların çelişkilerine odaklansa da salt esere ve eserdeki plastik unsurlara dönük diyalektik yaklaşım özellikle diyalektik imge kavramıyla ifade edilir. Bu durum temelde bir sanat eserinin biçimsel ve kavramsal olarak diyalektik bir görüntüye dönüşüp dönüşmeyeceği çelişkisine dayanır. Tez kapsamında yapılan araştırmalarda diyalektik imge üzerine kimi yaklaşımlara rastlansa da bunların Walter Benjamin'in çok da esere dönük olmayan diyalektik görüntüler kavramından öteye gitmediği görülmüştür. Benjamin'in diyalektik imge kavramı daha çok nesnenin tarihsel varoluşuna bir gönderme niteliği taşır; ancak bu varoluş eserin plastik unsurlarına yönelik bir diyalektik çatışma değildir. Bu anlamda tez çalışması sürecinde gerçekleştirilen resimlerde diyalektik bağlamın iki yüzü, tarihsel ve biçimsel çatışmalar, merkeze alınmıştır.

Makine ve anatominin resim unsurları olarak seçilmesinde özellikle kavram ve biçim zıtlığını taşımaları etkindir. Kavramsal olarak insan bedeni doğadaki zayıf yönlerini makinelerin yetenekleriyle aşmış ve bu sayede varoluşunu sürdürmüştür, aynı zamanda zihin geliştikçe makineler de yeteneklerini artırmış ve karmaşık hale gelmiştir. Benzer diyalektik çatışma biçimsel olarak da açıkça görünebilir: Makinelerin sert, düz şekilleri; anatominin kıvrımlı, yumuşak biçimleriyle tezat bir ilişki içindedir. Tez kapsamında gerçekleştirilen resimlerde öncelikle iki çatışmalı biçim mekamorfi ve anatomi birlikte, ilişkili kompozisyonlarla bir araya getirilmiştir. Bu sürecin her iki varlık durumunu görünür hale getirdiği görülmüştür; ancak bu iki çatışmanın bir sentez olmadığı ilk çalışmalarda ortadadır.

Sanat tarihinin pek çok döneminde mekamorfik ve anatomik unsurlar sanatçılar tarafından kullanılmıştır. Genel olarak makine ve beden imgesi tanımına sahip olmadan da bu iki varlığa dair biçimsel özellikler sanatçılar tarafından denge

unsuru olarak kullanılmıştır; ancak bu kullanımda diyalektik bir amaç düşünülmemiştir. Diyalektik tarihsel yaklaşım geçmiş, bugün ve geleceği içinde barındıran bir bakış açısı geliştirir. Bunu yaparken varlıkların çatışmalı ilişkisinde tez, anti tez ve sentez olarak dönüşümü tanımlar. Bu yaklaşımla resimlerdeki çatışma ilk başta yalnızca anatominin antitezi olan mekamorfi ile olan gerilimli biçim ilişkisinden oluşturulmuştur. Diyalektik sentez çatışmaya giren varoluşların ötesinde her iki durumun da aitliğinden koparak yeni bir kavrama dönüşme olarak ifade edilebilir. Mekamorfi ve anatominin tarihsel bağlamda bugün iç içe geçme durumu, ya da sentezi, yeni insan-makine canlılar olabilir. Bu yaklaşımla gerçekleştirilen resimlerde her iki çatışmalı biçimin kendisini oluşturan biçimlerden koparak kendine özgü soyut bir imgeye dönüştüğü görülmüştür.

Tez kapsamında yapılan uygulama çalışmaları yeni yaşam formuna odaklanırken, aynı zamanda bu imgeler arasındaki diyalektik çatışma plastik unsurlarla sanatsal formlara dönüştürülmüştür. Bu anlayışla mekamorfinin çizgisel ve lekesele düz keskin hatlarına; kemik, organ, doku gibi anatomik formlarla eklemlenmesinden kontrast ilişkiler elde edilmiştir. Bu zıt biçim ilişkilerinin iki varlık durumunu bir bütün haline getirdiği görülmüştür. Mekamorfik biçimler ve ona eklemlenen kas, kemik ve organı şekiller aralarında işlevsel bir ilişki olduğu izlenimi veren bu kompozisyonlarda çatışmalı ilişkilerin, kendini oluşturan parçalardan başkalaşarak yeni bir biçime dönüştüğü ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda kavramsal ve biçimsel çatışma içindeki bu iki formun birlikteliği diyalektik bir imgeye dönüşmüştür.

Felsefe, siyaset, kültür ve doğa bilimleri gibi pek çok alana uyarlanan, teoriler geliştirilen diyalektik yaklaşımın sanata uyarlanması, sanat eserlerinin okumasında bir teknik olarak kullanılması çok yeni bir fikir olmasa da büyük ilerlemeler yaşandığı söylenemez. Tez kapsamında diyalektik, bir yöntem olarak kullanılmaya çalışılmış ve aynı zamanda tuval yüzeyindeki biçimlerin diyalektik bir imge olarak varlık kazanması hedeflenmiştir. Bir ölçüde mekamorfik ve anatomik biçimlerin çatışmalı varlığı diyalektik imgenin ortaya konulabileceğini gösterse de bu sorunsal farklı teknik, malzeme ve bakış açılarıyla zenginleştirilerek daha somut hale getirilebilecektir.

Teknolojide yaşanan yapay zeka, robotlar, siberetik canlılar gibi gelişmeler yaşamımıza girdikçe insan bedenine dair sorgulamalar artmış ve bu sũrecin sanata yansımaları göz önũnde bulundurulduğunda tez kapsamında odaklanılan konu dikkat çekici hale gelmiştir. Ayrıca sanatta çatışmalı biçimlerin ele alınışı ve biçimlerin diyalektik ilişkisi benzer sorgulamaları yapan sanatçılar için önemli kaynak niteliği taşıyacaktır.



## KAYNAKLAR

- Antmen, Ahu. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnhime, Rudolf. (2007). *Görsel Düşünme*. (R. Ögdül Çev.) İstanbul: Metis Yayınevi.
- Artun, Ali. (2017). *Dadanın 100. Yılı/Picabia'nın Dada uğrağı*. Skopbülten. Erişim: 14.04.2019. <https://bit.ly/2VFisj4>
- Artun, Ali. (2016). *Dadanın 100. Yılı, Sanat Eleştirmeni*. Skopbülten. Erişim: 26.12.2007 <https://bit.ly/2l4wrN3>.
- Artun, Ali. (2016). *Dada Ve Fotomontaj*. Skopbülten. Erişim: 25.12.2017. <https://bit.ly/2Dy79BF>.
- Artun, Ali. (2016). *Dada'nın Makine İnsanları*. Skopbülten. Erişim: 25.12.2017. <https://bit.ly/2E0RQ5H>.
- Artun, Ali. (2018). *Makine İnsan Hayali*. E-skop. Erişim:15.05.2019. <https://www.e-skop.com/skopbulten/makine-insan-hayali/3767>
- Batur, Enis. (1997). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, Walter. (2014). *Pasajlar*. (C. Ahmet, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bohn, Willard. (2002). *The Rise Of Surrealism*. New York: State University Of New York Press
- Boudrillard, Jean. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Doğu Batı Yayınevi.

Bostancı, Meral. (2012). *John Heartfield ve Nesne Yorumu*. (Yüksek Lisans Tezi) Işık Üniversitesi. İstanbul.

Cevizci, Ahmet. (2017). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say yayınları.

Churchland, Poul M. (2012). *Madde Ve Bilinç*. (E. Berkay, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.

Clair, Jean. (2000). *Marcel Duchamp Ya Da Büyük Kurgu*. (Ö. Açikkol, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

De La Mettrie, Julian Offray. (1980). *İnsan Bir Makine*. (E. Bayramoğlu, Çev.) İstanbul: Havvas Yayınları.

Demirtaş, Server. (2015). *Bir Yaşam Biçimi Olarak heykel*. Art Full Living. Erişim: 15.05.2019. <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/bir-yasam-bicimi-olarak-heykel-i-3939>

Doria Galeri. Erişim: 27.05.2019, <http://www.doriagallery.co.uk/artists.aspx?a=18>

Eco, Umberto. (2006). *Güzelliğin Tarihi*. (A. Cevat Akkoyunlu, Çev.) İstanbul: Doğan Kitap Yayınları.

Eyüpoğlu, İsmet Zeki. (1998). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınları.

Foucault, Michel. (1993). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. Ali Kılıçbay, Çev.) İstanbul: İmge Yayınevi.

Gombrich, Ernst. (1992). *Sanat Ve Yanılsama*, (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.

Gökberk, Macit. (1974). *Felsefe Tarihi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Gülen, Beste. (2018), Erişim: 01.08.2020  
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/499331>

Huxley, Aldous. (2002). *Cesur Yeni Dünya*. (Ü. Tosun, Çev.). İstanbul: İthaki yayınları.

Hançerlioğlu, Orhan, (1995). *Büyük Fikir Kitapları Dizisi, 8*. İstanbul: Remzi kitapevi

Haraway, Donna. (2006). *Siborg Manifestosu*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Harari, Yuval Noah. (2017). *Homo Deus Yarının Kısa Bir Tarihi*. (T. Poyzan Nur, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.

Harari, Yuval Noah. (2015). *Hayvanlardan Tanrılara Sapiens*. (E. Genç, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.

Hegel, Friedrich. (2014). *Mantık Bilimi*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea yayınevi.

Hilav, Selahattin. (2012). *Diyalektik Düşüncenin Tarihi*. İstanbul. YKY.

Hopkins, David. (2016). *Dada ve Gerçeküstücülük*. (S. Kemal Angı, Çev.) Ankara: Dost Yayınları.

Kandinsky, Wassily. (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Küçükkalay, Mesut. (1997). "Endüstri Devrimi ve Sonuçlarının Analizi." Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Dergisi. S 2(Güz). S. 51-68, Erişim: 24.04.2019. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sduiibfd/article/view/5000123045>)

Léger, Fernand. (2014). *Resmin İşlevleri*. (A. Tümertekin Çev.). İstanbul: Janus Yayınları.

Lexicon. Erişim: 21.06.2020. <https://www.lexico.com/definition/mechanomorphic>.

Marx, K., Engels, F. (2014). *Komünist Manifesto* (N. Satlıgan, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.

May, Rollo. (1994). *Yaratma Cesareti*. (O. Alper, Çev.). İstanbul: Metis yayınları.

Moissej, Kagan. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*. (A. Çalışlar, Çev.). İstanbul: Altın kitapları yayınevi.

O Benson, Timoty. (1985). *Raoul Housmann The Dada Years*. (Doktora Tezi). The University Of Iowa. Iowa.

Ollman, Bertell. (2011). *Diyalektiğin Dansı, Marx'ın Yönteminde Adımlar*. (C. Saraçoğlu, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.

Platon. (2013). *Devlet*. (S. Cenk, A. Veysel, Çev.). İstanbul: Bordo Siyah Yayınevi.

Sang Yoo, Do. (2007). *Robotic Cow Tongue*. <https://doosungyoo.com/section/217451-Lie-Robotic-Cow-Tongues.html>

Stelarc. (2010). *Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" ropörtaj projesi*. Erişim: 11.05.2019 <http://istanbulmuseum.org/ip/stelarc-tr.html>

Tanilli, Server. (2003). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Adam Yayınları.

Thompson, AK. (2013). *İsyanın Metalaştığı Bir Çağda Walter Benjamin'in "Diyalektik İmge" Kavramı*. E-skop. Erişim: 13.10.2019: <https://wskop.com/skopbulten/isyanin-metalastigi-bir-cagda-walter-benjaminin-diyalektik-imge-kavrami/1089>

Timuçin, Afşar. (2013). *Estetik Bakış 2*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Tunalı, İsmail. (1973). *Croce Estetik'ine Giriş*. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Türk Dil Kurumu, Erişim: <http://www.tdk.gov.tr/index>.

Ziss, Avner. (1984). *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi Estetik*. (Y. Şahan Çev.) İstanbul: De Yayınevi.

Wordreference.

Erişim:

21.06.2020.

<https://www.wordreference.com/definition/mechanomorphism>.