



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Heykel Anasanat Dalı

MİMARİ UNSURLARDAN SANATSAL İMGELERE

Gülşah AKDEMİR

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

Mimari Unsurlardan Sanatsal İmgelere

Gülşah AKDEMİR

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Gülşah AKDEMİR tarafından hazırlanan "Mimari Unsurlardan Sanatsal İmgelere" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Heykel Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Dr. Öğr. Üyesi Fırat ENGIN

Jüri Üyesi (Danışman) Prof. Turhan ÇETİN

Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Tansel ÇEBER

Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

MİMARİ UNSURLARDAN SANATSAL İMGELERE

Danışman: Prof. Turhan ÇETİN

Yazar: Gülşah AKDEMİR

ÖZ

"Mimari Unsurlardan Sanatsal İmgelere" başlıklı raporda insanın yapı oluşturma eylemi ve bu eylemindeki ihtiyacı karşılayabilmek için kullandığı yaşam malzemelerinin gelişimi ve değişimi sanatsal perspektif doğrultusunda ele alınmıştır. İlk önceleri kendisini doğayla bir gören ya da ayırt edemeyen ve bu durumu kabullenip ona uyum sağlayan insan, belirli bir süre sonra bilinçlenip kendisini özne olarak merkeze alırken, nesnel dünyayı karşısına alıp doğa üzerinde hâkimiyet kurma serüvenini başlatmıştır. İnsan çevresini etkileyen ve bulunduğu çevreden etkilenen, sürekli yeni oluşumlar yaratan ve bu oluşumlarda yer alan bir canlıdır. Uygarlığın başlangıcından günümüze mimari malzemelerde yaşanan bu değişim zamanla insanın malzemeyle kurduğu bağı da değiştirmiştir. İlk insanın yaşadığı mağaradan başlayıp, günümüzün devasa gökdelenlerine gelen bu süreçteki değişime en büyük katkıyı sağlayan buharlı makinelerin üretilmesi, sanayileşme ve makineleşme, nesnelere bakış açısının değişmesine neden olmuştur. 20. yüzyıl tüm alanlarda devrim ve dönüşümlerin çağıdır ve bu durum 21. yüzyılda da sürekliliğini korumaktadır. Yeni biçim anlayışlarının ortaya konduğu bu durum, yeni malzeme anlayışını sanatın içerisine dahil ederek, sanatın bütün bileşenlerini yeniden inşa edip, toplumsal üretim anlayışıyla, sanatsal dışavurumun yerine zihinsel tasarım sürecini, işlevsel strüktür ve gelişen teknolojiyle beraber değişen tüm evrenin yeniden inşası, sanatçı faktörünün etkisi üzerinden aktarılmıştır. Bu bağlamda çalışmalarda kullanılan, farklı mimari nesnelere ve nesnelere farklı malzemelerle alınan kalıplarıyla yeni anlamlar ve bağlamlar oluşturulmuştur. Var olan nesnenin anlamından kopartılmasıyla, bağlamının yok edilerek aktarıldığı mimari unsurların sanattaki yansımaları uygulamalarla irdelenmiştir.

Anahtar sözcükler: Mimari Unsurlar, İmge, Yapı Endüstrisi, Endüstri, Sanat

FROM ARCHITECTURAL ELEMENTS TO ARTISTIC IMAGES

Supervisor: Prof. Turhan ÇETİN

Author: Gülşah AKDEMİR

ABSTRACT

In the report of "From Architectural Elements To Artistic Images" setting up structure of human and the development of living materials to meet the needs of this action is handled with artistic perspective. From the beginning of civilization to these days, this change in architectural materials had changed the band between human . From the cave where the first human lived, to the huge skyscrapers of today the greatest contribution to the development of this process was the production of steam engines caused the change in the perspective of industrialization and mechanization of objects. The producing man has become the designer of the produced material 20 th century art is important for human history. This is the age of revolution and transformation in art and in all the fields and this era continues to exist in the 21 st century. This state of understanding of the new form is introduced by incorporating the concept of new material into the art by rebuilding all the components of art, by the concept of social production, the process of mental design instead of art she expression, the reconstruction of the entire universe with the functional structure and developing technology, the effect of the artist factor transposed..With this situation which has turned into the development of imaginative connections of the artist and his art in the field of art and the acceptance of the materials he uses, the meanings of comparison and encounter are challenged to the viewer through the object and the user is transformed into a part of the work. In this contexts have been created by using different architectural objects and patterns taken from different materials. Thereflections of the architectural elements in art, which are transferred by destroying the existing object from its meaning, are analyzed with applications.

Keywords: From Architectural Elements, Images, Building Industry, Industry, Art

TEŞEKKÜR

Yaşadığım bu uzun ve zor sürecimde, her zaman yanımda olan, adalet ve dürüstlüğü sevgi ve şefkatle bana öğreten canım dedem Adil Kılıç ve anneannem Güler KILIÇ'a,

Abim Haluk Sabri AKDEMİR'e,

Hayatı boyunca öğrendiği ve biriktirdiği tecrübelerini benimle paylaşan, bilgileriyle benim yol gösterenim, babam Hökkeş Faruk AKDEMİR'e

Varlığıyla bana güç veren, bu hayattaki en büyük şansım annem Nadide KILIÇ'a,

Tez danışmanım, sevgili hocam Prof. Turhan ÇETİN'e, Savunma sınavı jüri üyeleri Dr. Öğr. Üyesi Fırat ENGİN, Dr. Öğr. Üyesi Tansel ÇEBER'e katkı ve desteklerinden dolayı sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ.....	v
1. BÖLÜM: YAPI ENDÜSTRİSİ VE MİMARİ UNSURLAR.....	1
2. BÖLÜM: MİMARİ UNSURLARIN SANATTAKİ YERİ.....	11
2.1. Konstrüktivizm.....	12
2.2. Bauhaus.....	15
2.3. Minimalizm.....	18
2.4. Modernizm ve Sonrası.....	23
3. BÖLÜM: UYGULAMALAR.....	34
SONUÇ.....	57
KAYNAKLAR.....	58
ETİK BEYANI.....	60
YÜKSEK LİSANS SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU.....	61
MATER'S ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT.....	62
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	63

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Giza Piramitleri.....	2
Görsel 2. İzlanda Güney Sınırı Çim Evler.....	2
Görsel 3. Stonehenge.....	3
Görsel 4. Carnac Megaliths.....	4
Görsel 5. Tiahuanaco Kalıntıları(Tanrıların Kapısı).....	4
Görsel 6. Tahta kalıplara dökülerek güneşte kurutulmaya bırakılan saman ve su karışımı tuğla veya kerpiç.....	5
Görsel 7. Bilimsel-Teknik ve Dokümantasyon Binası, 1980.....	7
Görsel 8. Gustave Eiffel, 1889, Eyfel Kulesi/EiffelTower.....	8
Görsel 9. Joseph Paxton, 1851, Kristal Sarayı / CrystalPalace.....	9
Görsel 10. Vladimir Tatlin, 1919, 3. Enternasyonal Anıtı Eskiz Çalışması / SketchfortheMonumenttothe Third Internationa.....	13
Görsel 11. JohannesItten, 1920, Kule Ateşi / TheTower Fire	16
Görsel 12. Sol LeWitt, 1997, Negatif Piramit / NegativePyramid.....	19
Görsel 13. Carl Andre, 1966, Kaldıraç / Lever.....	21
Görsel 14. John Mason, 1973, Büyük Akıntı / Grand Rapids.....	23
Görsel 15. Gordon Matta-Clark, 1975, Gün Sonu / DaysAnd.....	26
Görsel 16. RachelWhiteread, 1974, Ev / House.....	28
Görsel 17. Kader Attia, 2008, İsimsiz / Untitled.....	29
Görsel 18. AndreyZignatto, 2015, Erozyonlar II / Erosões II.....	30
Görsel 19. HollyHendry, 2014, Dengeleme / Homeostasis.....	31
Görsel 20. Vincent Mauger, 2007, Sıra Dışı Mekansal Figürler / FiguresSpataiales NonUsuelles.....	33
Görsel 21. Gülşah Akdemir, 2016, Sonsuza Kadar Birlikte.....	35
Görsel 22. MonikaSosnowska, 2011, Antre / Antechamber.....	36
Görsel 23. Gülşah Akdemir, 2019, Ne Kadar Sağlam	37
Görsel 24. Gülşah Akdemir, 2016, Her BasışındaDaha Da Ezilecek	38
Görsel 25. Gülşah Akdemir, 2016, Her BasışındaDaha Da Ezilecek (Detay).....	38
Görsel 26. MarceloCidade, 2014, 450 Hayes Sokak (Kazı Alanı) / 450 Hayes Street(Excavation Site).....	39
Görsel 27. MarceloCidade, 2014, Bir yerlerde, Başka yerlerde, Herhangi bir yerde, Hiçbir yerde / Somewhere, Elsewhere, Anywhere, Nowhere.....	39

Görsel 28. ClareTowomey, 2001-2004, Bilinç-Vicdan / Consciousness-Conscience.....	41
Görsel 29. Gülşah Akdemir, 2017, Bir Çatı Altında	42
Görsel 30. Gülşah Akdemir, 2017, Bir Çatı Altında (Detay).....	42
Görsel 31. Gülşah Akdemir, 2019, Yeraltından Yeryüzüne	43
Görsel 32. Gülşah Akdemir, 2019, Yeraltından Yeryüzüne(Varyasyon).....	44
Görsel 33. Gülşah Akdemir, 2019, Yayı İm	45
Görsel 34. Gülşah Akdemir, 2019, Başımın Üstünde Yerim Var.....	45
Görsel 35. Gülşah Akdemir, 2019, Başımın Üstünde Yerim Var (Detay).....	45
Görsel 36. Gülşah Akdemir, 2018, Evimin Gözleri(Detay)	46
Görsel 37. Gülşah Akdemir, 2018, Evimin Gözleri.....	47
Görsel 38. Le Corbusier, 1930,Açık Hava Odası / Open AirRoom.....	47
Görsel 39. Gülşah Akdemir, 2016, Hayallerimi Yaşayabileceğim Tek Yer Evim.....	49
Görsel 40. Gülşah Akdemir, 2019, Bu Devirde Isınmak Büyük Sorun	50
Görsel 41. Do HoSuh, 2003, Mükemmel Ev / The Perfect Home.....	51
Görsel 42. Gülşah Akdemir, 2018, İçinde Yada Dışında 1.....	52
Görsel 43. Gülşah Akdemir, 2018, İçinde Yada Dışında 2.....	53
Görsel 44. Ayşe Erkmen, 2003, Plan B / Plan B.....	54
Görsel 45. Gülşah Akdemir, 2019, Tekabül Edilen Nokta	55
Görsel 46. Gülşah Akdemir, 2019, Tekabül Edilen Nokta(Detay)	56

1. BÖLÜM: YAPI ENDÜSTRİSİ VE MİMARİ UNSURLAR

Tarihsel süreç içerisinde insanoğlu, varlığını sürdürebilmek için barınma ve korunma ihtiyacı duymuş, bu ihtiyacı karşılayabilmek için değişik yapı malzemelerine gereksinim duymuştur. İlk insan için yapı malzemesi yaşadığı taş mağara ve duvarı olmuş, bütün ihtiyacını burada yaşamış ve karşılamıştır. İnsanlık tarihinin büyük bir bölümünü kapsayan ilk insan avcı - toplayıcıdır. Karşılıklarına çıkan malzemeyi korunma amaçlı kullanmışlardır. Bu yüzden yaşadıkları ortamda bulunan taş, toprak, kaya onlar için bir yapı üretim malzemesi olmamıştır. Buzulların erimesi ve iklimin ısınmasıyla birlikte insanlar sığındıkları alanları terk edip barınak inşa etmeye başlarlar. İnsanoğlunun kendi mekânını yaratma çabası hayatta kalabilmek ve yaşayabilmek için kendini güven altına alma isteğinden kaynaklanmaktadır. Oluşan bu güvenle yaratımın hız kazandığı bu süreç beraberinde mimari yapıların oluşumunu ve malzeme tekniğinin gelişmesine de hız kazandırmıştır. Malzeme için coğrafyanın, iklim koşullarının, bitki örtüsü ve jeolojik yapının önemi oldukça büyüktür. Mezolitik ve Neolitik çağda Avrupa'daki yapı malzemesi taş ve ağaç dallarıyla örülü çamur - balçıkla sıvanmış duvarları olan yapılar iken; taşın bulunmadığı coğrafyada ise 'Uzakdoğu ve Ortadoğu'daki şehirler' kerpiç ve kil kullanılarak inşa edilmiştir. Yaşanılan yerde hangi malzeme bol ise, o malzemeye bağlı yapı teknikleri geliştirilmiştir. Doğuda bol miktarda bulunan kil zaman içinde güneşte kurutularak sertleştirilip kerpice dönüştürülmüş, kerpiç ise gelişen teknik ile birlikte dayanıklılığın artması için pişirilerek tuğlalara dönüştürülmüştür. Ayrıca malzeme ve mimarinin gelişimindeki diğer bir önemli etken yaşantı olmuştur. Yaşanılan yer değiştikçe yaşantı da gelişip değişime uğramıştır. Bilinçlenen insan ya da kendi özüne ulaşan insan sadece biyolojik bir varlık olarak hayatta kalmayarak, psikolojik ve sosyolojik gereksinimlerini de yaşantısına dâhil etmiştir. Yani kendi benliğinin farkına varan, kendi özünü bulan insan, sanatın, doğanın, yaşam alanının da özünü bulmuştur. Öze ulaşan bu insan yaşayışını sürdürebilmek için ihtiyaca göre malzeme üretmiş ve kullanmıştır. Örneğin Kuzey Afrika'daki Nil nehrinin varlığı, deltanın kendiliğinden ürettiği taşlar ve bol miktarda bulunan kum Mısır Uygarlığının yapısının en önemli belirleyici unsuru olmuştur (Görsel 1).

Dicle ve Fırat vadisinde doğan ve iki nehir arasındaki vadi anlamına gelen Mezopotamya'da ise taş yatakları bulunmadığından burada yaşayan insanların yapılarının

çoğu pişirilmiş topraktı. Yunan uygarlığı malzeme olarak taş ve mermerin yanında yapıları birleştirmek için harç malzemeleri kullanarak yapıya göre geliştirmişlerdir. Kuzeye doğru ilerledikçe ağaç ve kurutulmuş ot karşımıza çıkar. (Görsel 2).



Görsel 1. Giza Piramitleri. Erişim: 21.07.2019. <https://www.bilimveutopya.com.tr/misir-piramitleri-nasil-insa-edildi>

Coğrafyanın belirlediği malzeme aynı zamanda malzeme ve yapının coğrafyasını da oluşturmaktadır. İlk önceleri kendisini doğayla 'bulduğu çevrenin hem içi hem de dışıyla' bir gören ya da ayırt edemeyen ve bu durumu kabullenip ona uyum sağlayan, yansılayan insan, belirli bir süre sonra bilinçlenip kendisini özne olarak merkeze alırken, nesnel dünyayı karşısına alıp doğa üzerinde hâkimiyet kurmaya başlamıştır.



Görsel 2. İzlanda Güney Sınırı Çim Evler. Erişim: 21.07.2019. <https://pixabay.com/photos/torfhaus-grass-roof-iceland-hut-268192/>

Bununla birlikte zaman içinde ihtiyaçlar da değişmiş ve yeni yaşam alanları oluşturulma zorunluluğu doğmuştur. Uygarlığın başlangıcından beri birçok coğrafyada bulunan taş, tercihen de en çok kullanılan ve kalıcılığı en fazla olan malzeme olmuştur. Barınakların i ve dış mekânından, iletişim amaçlı kullanılan pek çok alete (tablet, yazıt, kitabe)ve hatta tarihi çağlara da kendi ismini vermeye varıncaya kadar kullanımı geniş alanlara yayılarak günümüzde de daha gelişmiş bir halde hala kullanılmaktadır. Bugün zamana meydan okuyan yapıların çoğunda taş malzeme kullanıldığı için ayakta kalabilmişlerdir. rnek olarak Antik ağ'ın bilgeliğinin sembolü sayılan İngiltere'deki Wiltshire yöresindeki Salisburg ovası üzerinde bulunan, keskiyle yontulup, düzgünleştirilmiş ve bölgeye dışarıdan taşınmış, kavisli hale getirilerek dik konumda yere sabitlenen ve üzerine lento yerleştirilen otuz taştan (bugün 17 tanesi ayaktadır) oluşan, çember şeklindeki yapı Stonehenge verilebilir. (Görsel 3).



Görsel 3. Stonehenge, Erişim:21.07.2019.
<https://www.discoveringbritain.org>

Diğer bir örnek bugün hala ayakta duran Breagne'da bulunan ve çok sayıda megalitik kalıntının en büyüğü, Carnac yöresinde 15.000 taştan oluştuğu sanılan Carnac Menhirleridir (dikilitaş) (Görsel 4). Bu taşlar güneşin doğuşu ve batışına göre dizilmiştir. Bu harçsız yapıların en dikkat çekici olanı ise Bolivya'da And Dağları'nın üst kısımlarında İnka' dan önceki bir kültüre ait olduğuna inanılan Tiahuanaco kalıntılarıdır (Görsel 5). Burada çok büyük monolitler bulunmuş ve bu monolitler harç kullanılmadan birbirlerini tutması için bronz kıskalardan faydalanılarak bir araya getirilmiştir (ilkel menteşe sistemi).

Görsel 4. CarnacMegaliths, Erişim:21.07.2019.
<http://www.sacredsites.org>



Yapımında hiç bir birleştirici malzemeden destek almaksızın sadece kendi ağırlıklarıyla dikey ve yatay pozisyonda yere sabitlenerek günümüze kadar ayakta kalmış bu yapılar ilkel mimarinin günümüze ulaşan en güzel örneklerinden sadece bir kaçıdır.



Görsel 5. Tiahuanaco Kalıntıları (Tanrıların Kapısı), Erişim:21.07.2019.
https://www.mirabolivia.com/foro_total.php?id_foro_ini=48553

Bir diğer yapı malzemesi olan kil ise Mezolitik dönemden itibaren kullanılmıştır. Kilden önce toprak çamurlaştırılarak kullanılmış, toprağın içerisine sağlamlığının artması için çeşitli malzemeler eklenmiş, farklı yöntem ve teknikler uygulanarak kaba (tuğla ve künk) ve ince (kap-kacak) seramikler oluşturulmuştur. Ancak kerpiç malzeme taş kadar sağlam olmadığı için günümüze fazla bir bilgi ulaşamamıştır (Görsel 6).

"İnsanların üretime başlaması, toprağa yerleşmesi ile olmuştur. Bundan dolayı en fazla örneklerini Mezopotamya da görmekteyiz. Mısır'da 3. bin yıllarının ilk yarısında, Kuzey Avrupa'da ise M.Ö. 1000 yıllarında ilk örnekler görülmektedir" (Turani, 2006, s.125).



Görsel 6. Tahta kalıplara dökülerek güneşte kurutulmaya bırakılan saman ve su karışımı tuğla veya kerpiç,
Erişim: 21.07.2019. <https://www.muhendisbeyinler.net/kerpic-nedir/>

Babil halkı bu malzemenin dayanıklılığının artması için içerisine katran eklemiş, Sümerler ise pişirerek tuğlalara dönüştürmüştür. Kerpiçten tuğlaya geçiş evresi oldukça yavaş olmuştur. Bu sonsuz bir genişleme ve gelişmedir. Önce malzemenin tanınması ve tanımlanması daha sonra ise biçimlerin tanımlanması problemi başlar.

Tarihin uzun dönemler boyunca insanlığın varoluş biçiminin bütünüyle birlikte, duyularıyla algılama biçimi de değişime uğrar. Duyularla algılamanın kendini örgütlendirme biçimi – bu algılamayı gerçekleştiren araçlar- yalnızca doğal koşullara değil, aynı zamanda tarihsel koşullara bağımlıdır (Benjamin, 2013, s. 56).

Oluşturulan ilk mimari yapılar da önceleri sadece duvar yapılırken, gelişen teknoloji ile sürekli değişen iç sistem ve sonra yıkılmasını önlemek, ömrünü uzatmak için beton malzeme kullanılır. İlk çağlarda yapılan yapıların yıkılmasını engelleyip yapıyı bir araya getirebilmek en büyük sorun olduğundan yapılan taş, kerpiç ve tuğla yapıları bağlayabilmek için çamur kullanılmış ancak dayanıklılığı oldukça düşük olan çamur istenilen sonucu veremeyince çimento ve beton harç malzemesi olarak kullanılmıştır. Ayrıca kireç çamura göre daha sağlam olduğu için kullanılmış ancak gelişmesi endüstri devriminde fırınların gelişmesiyle mümkün olabilmiştir. İlkel insanlar doğal malzemelerle inşa ettikleri yapıları dışarıdan gelen tehlikelere karşı korumak ve ilkel anlamda ısı yalıtımını sağlayabilmek için pencere ve kapı kullanmamışlar, içeriği aydınlatmak için duvara küçük delikler açmışlar, evin girişine kapılar koymayıp çatıdan merdivenle tırmanılarak girilen küçük oyuklar oluşturmuşlardır. Evlere açılan, pencere görevi gören bu deliklerin bugün kullandığımız pencerelere dönüşmesi kendi icadından uzun zaman sonra

Romalılar tarafından gerçekleştirilmiştir (Pompei'de bulunan bronz pencerelere 30x60 cm. boyutunda camların yerleştirilmesi bunun kanıtıdır).¹İnsanoğlunun cam yapmayı ne zaman öğrendiği kesin olarak bilinmemektedir. Ancak tarihçi Pliny camın bir rastlantı sonucu keşfedildiğinden bahseder. ² Denizciler tesadüfen yakılan ateşin külleri arasında parlak, saydam cisimler bulurlar ve böylece camı keşfetmiş olurlar. Bugün de hem iç hem de dış mekânlarda oldukça fazla kullanılan cam malzeme, 20. yüzyılda en çok tercih edilen yapı malzemesi olmuştur.

Marx: ilkel insan gibi uygar insan da gereksinimlerinin karşılayabilmek, yaşamak ve yeniden üretebilmek amacıyla doğayla boy ölçüşmek zorundadır. Bütün toplum ve üretim tiplerinde insan bu zorunlulukla karşı karşıyadır. İnsanın geliştikçe bu doğal zorunluluk imparatorluğu da genişlemektedir (Baudrillard, 2013, s. 52).

İlk insanın yaşadığı mağaradan başlayıp, günümüzün devasa gökdelenlerine kadar gelen bu süreçteki değişime en büyük katkıyı sağlayan iki temel buluş olan beton ve hammaddesi olan çimento tarihe meydan okuyan birçok yapının ana ve harç malzemesi olmuştur. Ayrıca beton, hem finansal hem de kullanılabilirliğinin yüksek olmasından dolayı çok tercih edilen bir malzeme olmuştur. Sovyet tarzı blok bina yapımında çok fazla kullanılan ve Sovyet merkez planlıları için en ideal ve büyük ölçeklerin en kolay uygulanabildiği malzeme olarak yerini almıştır (Görsel 7).

"En basit tanımıyla beton; çimento, çakıl, kum ve suyun karışımından oluşmaktadır"(T.D.K.http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=BETON). Çimento ve beton 19. yüzyıl da geliştirilmiştir. Aynı tarihte yapılan yapıların daha sağlam olması için içerisine çelik eklenerek değişen malzeme, gelişen nesnenin sağlamlılığını arttırarak dönüştürmüş, ancak kendine en çok mimari yapılarda yer bularak en fazla kullanılan inşaat malzemesi olmuştur.

¹<http://informadik.blogspot.com.tr/2015/09/zamann-durdugu-antik-kent-pompeii.html>

² www.camakcam.com/?pages,1360/camin-tarihcesi



Görsel 7. Bilimsel-Teknik ve Dokümantasyon Binası, 1980. Erişim: 21.07.2019. <http://www.mimdap.org/?p=106>
093

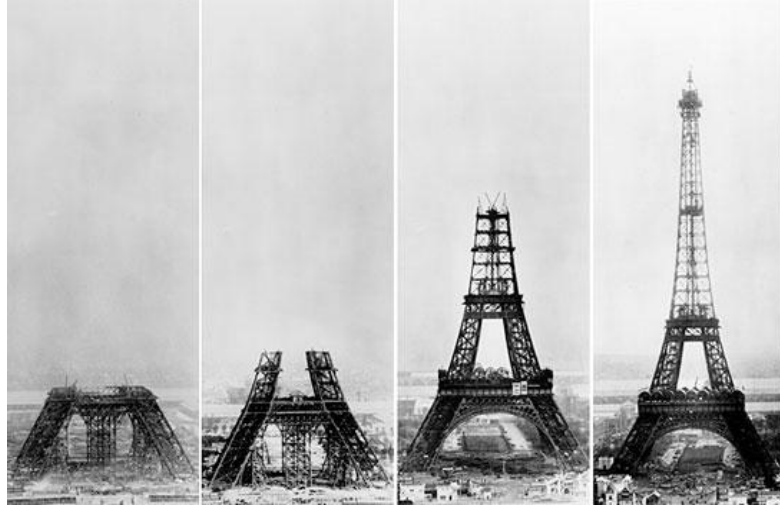
Savaş sırasında Sovyet tarzı estetik dışı sadece işlevsel beton yapılarla çevreyi lekeleyen bu anlayış, savaş sonrasında plancılar tarafından daha iyi kullanılmıştır. Savaşın vahşiliği ve mimarlara sürekli görevler verilerek yaptırılan toplu konut / sıkıştırılmış yaşam mimarisinin, betonun sunduğu imkân zenginliği bu malzemenin gereğinden fazla kullanılmasına sebebiyet vermiştir. Çimento ve beton, modern yapılaşmayı daha da hızlandırmıştır. 18. yüzyıldan başlayarak git gide güçlenen makineleşme, 19. yüzyıl Endüstri Devriminin getirdiği teknik gelişmeler, Demir - Çelik üretimini de arttırmıştır. Çelik, 18. yüzyılda İngiltere'de sanayi ve üretimin gelişmesiyle yapı malzemesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu malzeme mimaride ilk olarak taşıyıcı özelliğe katkıda bulunacak strüktürde yer almış bir eleman olarak kullanılmıştır. "Büyük bir çağ başlamakta, yeni bir anlayış doğmakta, sanayi yazgısı doğrultusunda akıp giden bir sel gibi, bize, yeni bir anlayışla canlanan yeni çağa uyarlanmış yeni gereçler sağlar" (Corbusier, 2015, s. 38). 20. yüzyılın başında elektrik fırınlarının kullanılmaya başlanmasıyla, çelik malzemesinin görünümü ve tekniğinde büyük ilerlemeler meydana gelmiştir. Dünya savaşları, inşa edilen yapıların çelik taşıyıcı sistemlerinden oluşması, malzemenin esnekliği, dinamik form etkisi, şeffaflık, hafiflik ve malzemenin dayanıklılığının yüksek olmasından dolayı talep yoğunluğunun artmasını sağlamıştır. Ayrıca demir - çelik kullanımıyla birlikte kaynak teknikleri de gelişmiştir.

Endüstriyel kapitalizmin gelişimi kentlerin giderek büyüyüp gelişmesine yol açmış, yeni ulaşım ve iletişim araçlarını beraberinde getirmiş, bir önceki çağda belki hayal bile edilemeyecek yenilikler insan yaşamına bir yandan yeni kolaylıklar, öte yandan

beklenmedik yan etkiler getirmiştir. Endüstri Devrimi sürecinde buharlı makineler, balon, vapur gibi yeniliklere 19. yüzyılda buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buzdolabı, dinamit, telefon, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen, 20. yüzyılın başında radyo, uçak gibi yeni keşifler eklenmiş, gündelik yaşamı ciddi biçimde etkilemiştir (Antmen, 2013, s.18).

Eyfel Kulesi(Görsel 8), kare bir alan üzerine basan dört demir kafes ayak üzerinde yükselen, tasarımındaki saf dövme çeliği olduğu gibi yansıtan, mega bir yapıdır. Kule yapıldığı yıllarda yaşayan halk tarafından büyük tepkilere maruz kalmış yıkılma tehlikesiyle yüzleşmiştir. Eiffel, yapının iskeletini saklamak yerine, bütün iç strüktür sistemi göstermeyi tercih etmiş, estetik kaygıları geride bırakıp mühendisliği ön planda tutmuştur. Yapının bu farklılığından ötürü "iğrenç ve gereksiz" olarak tanımlanmıştır. Hatta yapı dev fabrika bacalarına benzetilmiştir. Kule yapıldıktan 20 yıl sonra yıkılmak üzere inşa edilmiş olsa da sağladığı işlevsellik kulenin hala hayatta kalabilmesine imkân tanımıştır.

Eserin amacı, o tarihe kadar dünyada hiçbir yapının ulaşamadığı bir yüksekliğe ulaşması idi. O çağa kadar sergi salonları ve kitaplıklar gibi yapılar, yani mantıklı, fonksiyonel yapılar inşa edilmiştir. Bu yapı ilk defa kule olarak mantıksız görülüyordu. Fakat bu hususta Eiffel; 'Katiyetle inanıyorum ki benim kulem kendine özgü bir güzelliğe sahip olacak 'diyordu. Aslında bu kule tekniğin gücünü ortaya koyacaktı (Turani, 2015, s. 530).



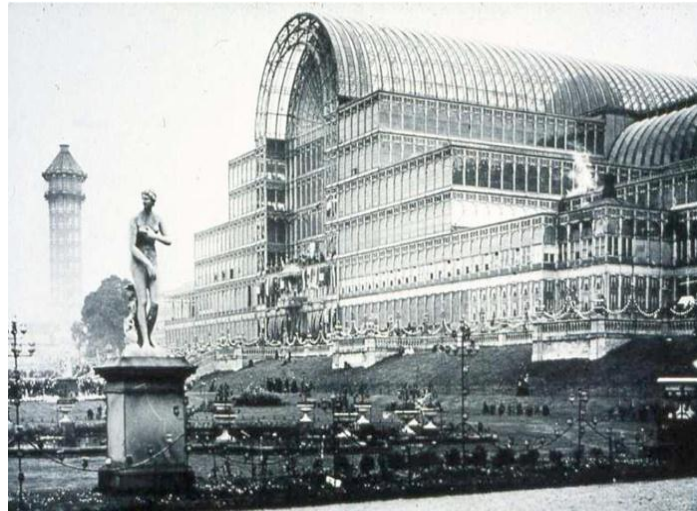
Görsel 8. Gustave Eiffel, 1889, Eyfel Kulesi / Eiffel Tower, Erişim: 21.07.2019.<https://www.eyfelkulesi.gen.tr/eyfel-kulesi-tarihi.html>

19. yüzyıl ve 20. yüzyılda sanayi ve endüstri alanında yaşanan gelişmeler; buharlı makine, telekomünikasyon ve tüm bilimsel gelişmeler sayesinde coğrafyalar arasındaki mesafeler

azalmış, hem uzamsal hem de zamansal bir gelişim ve değişim yaşanmıştır. Sanayi Devrimi sonrası oluşan teknik imkân ve malzeme bolluğu sanatçılara ve mimarlara yeni olanaklar ve yeni malzemelerle çalışma koşulları sunmuştur. Neredeyse sınırsız hale gelen malzeme olanakları betonarmenin, çeliğin, camın, sentetik maddelerin şekilden şekle girmesine ve bu malzemelerin taşıyıcı ve örtücü fonksiyonlara dönüşmesini sağlayan bir anlayış oluşturmuş ve böylece modern strüktür anlayış yayılmıştır. Sanayi Devrimi ile birlikte büyük bir sömürge imparatorluğunun datemelleri atılmıştır. Bu temeller yeni yerler ve yeni kıtaları keşfedip üzerinde söz sahibi olabilmek için birbirleriyle de rekabet oluşturmuşlardır.

Makinalaşma ve modern endüstriyle birlikte ...yoğunluk ve kapsam bakımından bir çığı andıran taarruz başladı. Tüm ahlak ve doğa, yaş ve cinsiyet, gece ve gündüz sınırları yok edildi. Sermaye kendi şölenini kutluyordu demişti Marx (Berman, 2013, s. 125).

19. yüzyılda yapı üretiminde yeni yapı malzemeleri ve tekniklerinin kullanımı, yaşanan sosyo-ekonomik gelişmeler rekabeti arttırmış ve mimarinin gündemine "Fuar Yapıları" adı verilen yeni mimari yapıların girmesine yol açmıştır. Mimar Joseph Paxton tarafından tasarlanan 1851 yılında Londra'da ilk kez gerçekleştirilen Dünya Fuarında İngiltere'yi temsil eden Kristal Sarayı (Görsel 9) kullanılan malzeme bakımından da oldukça yenidir. Cam ve çelik ilk kez sadece bir arada yardımcı malzeme olmaksızın, kendileri ana malzemeyi oluşturacak şekilde kullanılmıştır.



Görsel 9. Joseph Paxton, 1851, Kristal Sarayı / CrystalPalace, Erişim:21.07.2019.

<http://www.louisien.com/268>

Bu yapı geleneksel bir yapı değildi. Burada taş mimaride olduğu gibi, ayaklar, kirişler, duvarlar, tavanlar yoktu. Dış ve iç mekan birbirlerinden çok ince saydam bir deriyle ayrılıyor gibi idi. Sanki maddeden uzaklaştırılmış bir yapıydı bu. Böylece ışık, yapıda kazanılmış yeni bir unsur oluyordu. Yapı, taşın ağır kütlesiyle mekan bakımından sınırlayıcı şartlarından kurtulmuştu. Kristal Palas tarihte ilk kez önceden hazırlanmış fabrikasyon inşaat parçalarından kurulmuş bir yapı oluyordu. (Turani, 2015, s.529).

19. yüzyıldaki bu avangart bina camların arkasına gizlenen çelik konstrüksiyon tasarımıyla modern gökdelen mimarilerinin de öncüsü olmuştur. Tamamen camla kaplanan gökdelen mimarisinin tanımı 20. yüzyıla aittir. Bu gökdelenler sanki yokmuşçasına gelen ışığı süzen, gökyüzünü ve yeryüzünü anbean yansıtan, sanki sadece bir aynaymış gibi orada duran, kendi yansımasının arkasına gizlenen ve yansıttığı her bir şekle bürünebilen cam gökdelenlerin ilk temelleri Dünya Fuarı ile atılmış oldu. Sanayi Devrimi'nin etkisiyle, 20.yüzyıl, geleneklerin parçalandığı, disiplin sınırlarının yok edildiği ve yeni anlayışların filizlendiği bir ortamdır. 21. yüzyıl ise parçalanmış disiplinlerin, yeşeren filizlerin, tüm anlam ve anlatıların içlerinin boşaltıldığı, zamansız ve mekansızlığın hüküm sürdüğü, bakılmanın okunmaya dönüştüğü yeni düşünce ortamlarıdır.

2. BÖLÜM: MİMARİ UNSURLARIN SANATTAKİ YERİ

Fütürist heykeltıraş Umberto Boccioni, 1912 yılında, “figürlerimizi yarıp açalım ve çevreyi onların içine yerleştirelim,” demişti: “Bize göre çevre, kendi yasalarıyla işleyen kendine özgü bir dünya, plastik bütünün bir parçası olmalıdır: Böylece kaldırım taşları masanızın üzerine sıçrayabilsin veya başınız bir sokakta karşıdan karşıya geçebilsin, lambanız bir evden diğerine, sıvadan ışık ağını yaysın (Foster, 2013, s.127).

Sanayi devriminde, buharlı makinelerin üretilmesi, sanayileşme ve makineleşme, sanatçıların nesnelere bakış açılarının değişmesine neden olmuştur. Her geçen zaman insanın doğa karşısında daha çok güçlenen ve güçlendikçe de korkusuzlaşan, enerji ve ataklığını daha da kuvvetle yaşayan, dinamikleşen yani modern makinelere dönüşen yanının giderek arttığı 20. yüzyıl, insanların geleceğe ilişkin öngörülerde bulunarak bilinçli bir farkındalıkla ideal gelecek kurma anlayışını sembolize eder. Sürekli akan bir nehir, devamlı dönen bir pervane ve durmadan çalışan bir makine gibi açığa çıkan bu potansiyel enerji kendini Fütürizm adı altında toplamıştır. Fütüristler sanki evrenin hızı ile yarışır gibidirler. Büyük bir sürat ve hızdan, her oluşumun bünyesinde değişimi barındırdığından söz etmişlerdir. Bu sanatçılar makine, sanat ve doğa arasında bir bağ kurarlar.

Uzayda ve zamandaki her konum, her kesin bildiri ve lokalizasyon daima bir kurmacadır; en iyi ihtimalle bir girdabın zihinsel polaroidleri olarak ele alınmalıdır çünkü aksi halde dağınık ve şekilsiz bellek kırıntıları formunda bir izlenim yaratmaktan öteye gitmez. Aynı olanın ebedi geri dönüşü haliyle yalnızca bir düşünme alıştırması, zaman kavramı paradoksu üzerine bilinçli bir düşünme stratejisi olarak imgelenebilir. Aynı noktaya fiilen geri dönmek bu soyut düşünme kapsamının dışında imkansızdır: somut, ebedileştirilmiş düşünme içinde başarılmaz. Devinin geri döneceği farz edilen ve aynı olacağı varsayılan noktaya yaklaştığımızda, devinin başka bir devinin içinde ve o da derhal başka bir devininin ve o da başka bir devininin içinde kaybolur ve bu sonsuza dek sürer (Bard, Söderqvist, 2015, s.103).

"Yeni biçim" anlayışını saldırgan ve faşizm taraflı manifestolar ile ortaya koyan sanatçılar, eski olan her şeye, kullanılan bütün heykel malzemelerine karşı savaş açmışlardır. "Enrico Crispolti' ye göre Fütürizm, evrenin yeniden inşasıdır. Bu evren içinde nesnelere de oluşum halindedir. Her şey zaman ve hıza bağlı olarak oluşum, değişim içindedir, durağanlık görülmez" (Huntürk, 2016, s.235). Sanatçılar tarafından malzeme kullanımı Fütürizmle değişim yaşamış ve yapısal anlamda büyük bir ivme kazanmıştır. Fütürist sanatçılar malzeme ile büyük bir bağ kurarak, yeniçağın yeni fikrini, endüstriyel malzeme ve hazır

nesneleri birleştirerek yeni imajlar oluşturmuşlardır. Heykelin yaratım s¼recine yeni buluntu malzemeler eklemişlerdir. Gelecek ve yenilik fikirleri 1960'larda ortaya çıkan Konstr¼ktivizm ile daha belirgin olarak g¼r¼l¼r. F¼t¼rizmle başlayan malzemeye bařkaldırđ, malzemedeki çeşitlilik ve sonucunda oluşan farklı formlar, devam eden s¼re içerisinde Tatlin ve Duchamp gibi kendi d¼nemlerinde çığır açan sanatçıların çığır açan ¼retimler yapmalarına olanak tanımıştır.

2.1.Konstr¼ktivizm

Konstr¼ktivist sanat anlayıřđ; kullanılan her t¼rl¼ malzemeyi, oluşan heykeli ve yer alan mekânı bir b¼t¼n olarak ele alır. Yeni malzeme anlayıřđnı sanatın içerisine dâhil eden bu akım aynı zaman da sanatı toplum ve bireyden de ayırmamıştır. Konstr¼ktivistler sanatın b¼t¼n bileşenlerini yeniden inşa ederek, toplumsal ¼retim anlayıřđnı benimsemişlerdir. D¼ř¼nce olarak, sanat ve sanatçı değil kolektiftik s¼z konusudur. Yani birey yerini topluma bırakmıştır. Sanatsal dışavurumun yerine zihinsel tasarım s¼recini ifade eden, işlevsel str¼kt¼r ve gelişen teknolojidenden esinlenen konstr¼ktivizm ile mekân ve malzemenin gerçek oluşu slogan haline d¼n¼řm¼řt¼r. Gerçek mekân ile kast edilen şey bizi saran uzay boşluğudur. Gerçek malzeme ya da gerçek ise uzay boşluğunda değiştirilmeden direkt olarak kullanılan malzemelerdir.

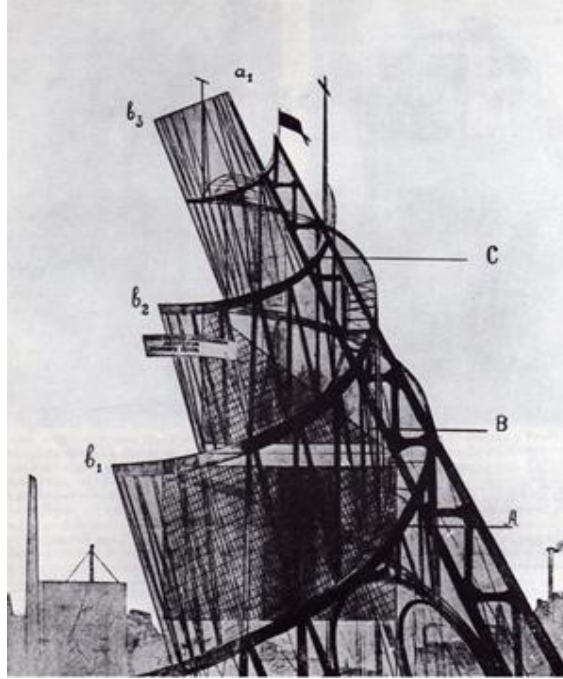
Başlangıçta "¼retim olarak sanat" sloganını da yabana atmayan konstr¼ktivistler nesnenin, giysinin ve yapının yararlılığını b¼t¼n ilkelerin ¼st¼ne yerleştiriyorlardı. Yalđn, pratik, hayata birebir yapışan biçimler işlevi en doğru taşıyacak olanlardı (Batur, 2017, s.222).

Konstr¼ktivizmle artık sanat, ¼retim ve tasarlama işlevine evirilerek, biçimi belirlemede, edimci kişinin kişisel beğenilerine bağlı kalmayıp, gerçeklik olgusunun esas alınmasına d¼n¼řm¼řt¼r. Bu sebep ile Rusya için Bolşevik devrimi en önemli olaylardan biri olmuştur. Yeni bir anlayışla yeni ruhlar oluşturarak, bir dalga gibi yayılan devrim ruhu, sanatın d¼n¼řt¼r¼c¼ g¼c¼nden faydalanıp toplumun her bir zerresine sızdırılarak, yeninin inşası başlatılmıştır. Buradaki inşa tđpkı bir yapı inşa eder gibi birikimleri ¼st ¼ste koyarak, yanlış olanları, zayıf kalanları ve çatlakları yıkarak, t¼m alanlara etki edebilmektir. Paris'te gerçekleştirdiği ziyaret sonrasında Tatlin, temsiliyetsiz heykellerle ilgilenmeye başlamıştır. Farklı malzemelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan, Tatlin'in yaptđęı kabartmaları, duvarların k¼řelerine ya da tavana asılarak boşlukta sallanan, yapının tasarımcı ve yapımcı y¼n¼n¼ g¼zler ¼n¼ne seren heykellerdir.

Tatlin 1914 - 15 arasında, heykelden ziyade resme yakın olan bir dizi alçak kabartma ve sonra da yüksek kabartmalar yaptı. Derken, malzeme olarak metal levha ve telleri kullanarak iki duvarın kesiştiği köşede - havada - asılı duran Köşe Kabartmaları denemeye başladı. Zaman geçtikçe modernizmin dayattığı biçem kaygısından uzaklaştı ve bir dizi kullanım nesnesi tasarladı. Örneğin bunlar arasında, bebekler için meme şeklinde porselen bir süt şişesi, ucuz soba, işçiler için kışlık giysiler, sandalyeler vardı. İnsan gücüyle uçabilen bir aygıt(uçan bisiklet) üzerinde kafa yoruyor; derslerinde akademik bir profesör ya da kendine hayran bir sanatçı gibi değil, çevresindekilere yol gösteren, onlarla birlikte üretim yapan bir ustabaşı gibi davranıyordu (Yılmaz, 2013, s. 134).

Konstrüktivizm ile sanata dair algı; tasarım, üretim ve yapıma dönüşmüş, gerçekleştirilecek olan inşaların belirlenmesinde ütopyacı yön açığa çıkmıştır. Bu algının en güzel temsili Tatlin'in vidadan esinlenerek maketini gerçekleştirdiği 3. Enternasyonal Anıtı'nda görülmektedir. (Görsel 10).

Savaşın yol açtığı düşmanlıkları, kardeşçe bir işbirliği içinde ortadan kaldırmayı ve uluslararası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçlayan üçüncü Enternasyonal'e bir anıt olarak ısmarlanan Tatlin'in Kulesi, aynı zamanda Paris'teki Eiffel Kulesine bir yanıt olacaktı. Eiffel Kulesi reklam ve eğlence amacıyla yapılmış 300 metreye ulaşan yükseklikte bir yapıydı. 400 metre olarak tasarlanan Tatlin'in Kulesi ise, hem dünya çapında bir birliğin gücünü ve özlemlerini simgeleyecek, hem de Komintern'in merkezi olarak kullanılacaktı (Lynton, 2004, s. 104 - 105).



Görsel 10. Vladimir Tatlin, 1919, 3. Enternasyonal Anıtı Eskiz Çalışması / Sketch for the Monument to the Third International, Erişim: 21.07.2019. <http://www.creativejournal.com/posts/188-unbuilt-architecture>

Simgesellik ve işlevselliğin bir arada büyük bir uyum içerisinde kullanıldığı bu yapı, cam, demir ve devrim ruhunu harmanlayan devasa bir makine gibi tasarlanmıştır.

Bu form aynı zamanda geometrik sanat felsefesinin babası AlbrechtDürer'in konik spirallerini hatırlatır. Hegel ve Marx da tarihin ilerlemesini (hareketini) spiralle ifade ederler. Punin de spiralin "özgürleşmenin ideal ifadesi" olduğunu söyler. Lissitzki'ye göre, kulenin konstrüksiyonunu oluşturan "demir, proletaryanın ifadesinin gücünü, cam da vicdanının temizliğini simgeler (E-Skop. <http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formların-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748>).

Tatlin tasarımlarında endüstri, makine ve teknoloji gibi yeni malzeme ve tekniklerle konstrüksiyona dayalı yapımcı sanat anlayışını benimseyerek, Rodchenko, Maleviç, El Lissitzky, Naum Gabo, Antoine Pevsner'den farklı olarak, işlevselliği amaç edinmiştir. Kendine özgü kompozisyonlar düzenleyerek, işlevsel nesnelere bir tür biçimsel altyapı oluşturmuştur. Rodchenko ve Tatlin'in önderliğini yaptığı, Lissitzky'nin de sonradan dahil olduğu 'üretim sanatı' düşüncesi sanatçının yapan ve de tasarlayan yönünü ortaya çıkarıp makine üretimine yönelmesi gerektiğine dayanıyordu. Malevich, Pevsner, Gabo, Kandinsky gibi diğer sanatçılar ise, sanatın ideolojiden ayrı olması gerektiğini savunuyorlar ve tasarlayan sanatçının ürünlerinin işlevsel ve estetik oluşunun örnek teşkil edebileceğini, ancak yine de sanatın tüm bunlardan bağımsız olması gerektiğini savunuyor ve destekliyordular. Sanatçılar biçim algılarını, işlevselliğe doğru yönlendirirken, sanat eseri düşüncesini yok sayıp, sosyal ideolojinin biçimlediği sosyal yapı fikrine odaklanmışlardır. Zihinde biçimlendirilen sosyal yapı fikrinin gerçek mekânda gerçek malzeme ile inşası da ancak böyle mümkün olabilmiştir. Bundan dolayı bu akımın temsilcileri tasarımlarını, malzemedeki çözümleri deney yoluyla araştıran ve sonuca ulaştıran ve çıkan sonuçları da aktaran bir tavırda sergilemişlerdir. "Rastlantısal da yok, hesaplanmamış da yok, kör beğeni de estetik keyfilik de yok. Her şey teknik ve işlevsel bir tarzda düşünülmeli" (Batur, 2017, s. 221). Toplumsallık ve akılsallıkla harmanlanarak oluşturulan bu yapıların planını sanatçılar, komünist bakış açısıyla, proletarya devriminin el değmemiş topraklarında inşa etmişlerdir.

Konstrüktivist sanat evrensel kurgular üzerine kurgulandırıldığı için çeşitli akımların içerisinde yer almıştır. Özellikle 1920'ler ve hatta 1930'lardan sonra genel olarak bakıldığında yapısalcılık ilkesi en direk olmasa bile hissedilebilmektedir. Bu yapısalcı düşünce hem farklı dönemlerde hem de farklı disiplinlerde (sinema, müzik, edebiyat,

mimari...) yaygınlık gösterir. Sinema alanında Charles Chaplin'in 1940 yılında gerçekleştirdiği "Büyük Diktatör" adlı filminde modern zamanı, gelişen makineleşme ve sanayileşmeyi ve beraberinde yaşanan savaşları eleştirmektedir. Müzik sanatında ise Igor Stravinsky'nin "Bahar Ayını" dinleyenlerin zihninde huzursuzluk yaratmaktadır. Yaratılan bu düzensiz ve huzursuz durum izlenimi bilinçli bir tercihtir. Eserin böyle algılanıyor oluşunun nedeni ise harmoni ve melodi değil kulağa ritim duygusunun aktarılmasıdır. Edebiyat alanında ise "Tolstoy, Dostoyevski, Turgenyev, Maksim, Gorki ve Puşkin gibi büyük yazar - düşünürler Rusya'yı, yönetimi ve Batı'yı eleştirmeye başladılar" (Turani, 2015, s. 442).

2.2.Bauhaus

Yapı fikrinden hareket ile geleceği yeniden inşa etmek amacıyla 1919'da Almanya'da yeni bir okul açılmıştır. Bu okul tıpkı bir ortaçağ lonca teşkilatı görevini üstlenir gibi farklı meslek gruplarını bir araya getirip, sanat ve zanaati buluşturarak birlikte çalışma ve inşa ortamı yaratmıştır. "Okulun adı 'Bauhaus' "bauen yani inşa etmek sözcüğünden türemiştir" (Phillips, 2016, s. 56). Okulun kurucusu mimar Walter Gropius sınıf ayrımını yok edip bütün disiplinleri harmanlayarak yeni bir mimari üslup oluşturmuştur. Okulun temel amacı özgür düşünce ortamında bağımsız ve becerikli sanatçılar ve el işçilerini, yeni yetişen sanatçı adayları ve önde gelen sanatçıları tek bir çatı altında toplayıp, bütüncül bir grup yaratarak hem bilgi ve beceriyi bir araya toplamak hem de topluma büyük fayda sağlamaktır.

Gropius, eski dualist dünya kavramının, yerini, evrensel bütünlük kavramına bıraktığını, makineler aracılığı ile üretilenlerin yaşamdan uzak görüldüğünü, mimarların, heykeltıraşların zanaata dönmelerini, zanaatçı ve sanatçı arasında sınıf ayrımına dayalı bir sınır olmaması gerektiğini söyler (Huntürk, 2016, s. 246).

Bütün hayatın içerisine tıpkı ağaçların³ köklerinin toprağa yayılması gibi yavaş ama sağlam bir şekilde nüfuz eden bu anlayış ile toplumun her bir zerrisine ulaşılarak planlar ve uygulamalar tanıtılmış ve de kavratılmıştır. Okulun amacı, sanat ve sanatçı fikirleri değil, malzeme ve malzemenin olanakları dâhilinde nasıl işlendiği ve sonuçta ortaya çıkan her ne ise insanlara nasıl bir fayda sağladığı olmuştur. Bu anlayış doğrultusunda malzeme, amacı dışında yer alan ve gereksiz görülen detaylardan arındırılarak kullanılabilirliği ve

³ Paul Klee 1924'te sanatı tanımlamak için ağaç imgesini kullanır ve sanatçıyı ağacın gövdesine, taç kısmını da sanatçının eserine benzetir"(Huntürk, 2016, s. 247).

ergonomikliği ön planda tutularak belirli zümrenin beğenisine sunulmadan halka takdim edilmiştir. Tüm günlük kullanım, dekorasyon ve yapı malzemelerini okul kendisi üretiyordu. Öznel ve nesnel (son zamanlarına doğru bu yaklaşım tarzı daha çok benimsenmiştir) eğitim gören sanatçılar, aynı dersleri aynı teknik ve uygulamalarla görseler de yaptıkları çalışmalar da birbirlerinden ayrılarak farklı üslup ve anlayışlarla ürünlerini sergiliyorlardı. Sanatçılardan bazıları yaptıkları çalışmaların kullanılabilir ve faydalanılabilir oluşunu saf dışı bırakıp, plastik değerini esas alırken diğer sanatçılar ise işlevselliklerinin, kullanım ve kullanan kişilerin ya da toplumun fayda sağlaması üzerinde itina ile durmuşlardır. JohannesItten' in 1920 yılında gerçekleştirdiği "The Tower Fire" (Görsel 11) anıtının yapımında cam ve metal malzeme bilim ve teknolojinin işlevselliği ile birleştirilerek, zamansız ve mekânız bir görünüm ile Gotik bir katedrali zihinlerde canlandırmaktadır. Zamanın öneminin oldukça fazla olduğu yirminci yüzyılda, Itten'in anıtı zamanın ruhuyla hızın simgesine bürünmüştür.



Görsel 11. JohannesItten, 1920, Kule Ateşi / TheTower Fire, Erişim: 21.07.2019.

<https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s00004-002-0014-4.pdf>

Bauhaus sanatçıları yaptıkları çalışmalarda tıpkı fütüristler gibi gelecek inşasından söz ederler. İhtişamdan uzaklaşarak yalınlığın güzelliğini gözler önüne seren, işlevselliğin tasarımın önüne geçtiği ve hatta belli bir zaman sonra tasarım işlevselliğine uygun işler

üretilen, gündelik yaşamı kolaylaştıran, ihtiyacı karşıladığı için sürekli aynı şeyin farklı görünümünün satın alınmasını engelleyen yani tüketim çılgınlığını önleyen uzun süre kullanım için yüksek dayanıklılığa sahip modern Alman stiliyle modern bir Alman gibi hissetmeyi amaçlayan yeni üretim ve tüketim ilkeleri oluşturmuşlardır. Amaç, nesnelere kullanılabilirliğinin yükseltilip yeniden tasarımı yapılırken, toplumun her kesiminin ulaşabileceği yeni değerler biçmektir.

Bu durum malzemeye oluşturulan yenibir Alman stildir. Oluşturulan bu stil ile dizayndan çok yeni bir model yaratılır. Yaratılan bu yeni model halka sunulurken işlevselliği ön planda tutularak oldukça yalın bir üslupla yansıtılmıştır. Anlatımda ve yapımda üretilen nesnenin sadece amacının ön planda tutulması ve aktarılması esas alınmıştır. Sonuçta bu okul, prensip edindiği düşünceleri bir yerde noktalanmış olsa da kendine birçok coğrafya da yer bulmuş ve geliştirilerek uygulanmıştır. İsmail Hakkı Tonguç⁴ Almanya'da bulunduğu sürelerde Bauhaus'la alakalı düşüncelerini şu sözler ile beyan etmiştir.

Tüm sanatlar bir çatı altında toplanıyordu. Grafik, resim, seramik, heykel, tekstil, vitray, ahşap ve metal üç boyutlu objelerin yapımı ve diğer çalışmalarla bir bütünlük içindeydi. Bu okul, endüstriye geçişte ürünlerin yozlaşmasını önliyordu. Yalnız sanatçı olacaklar için değil, bütün halkın eğitimden geçmesi gerektiğine inanıyorlardı. Bu nedenle ilk ve orta öğretimde sanat eğitimi önemli bir yer alıyordu (Candan, 2008, s. 41).

Bauhaus Cumhuriyet Türkiye'si için de önemli bir model olmuştur. Cumhuriyet rejimiyle birlikte 'yeni' fikrinin tanıtılması, geçmişten gelen bağların kopartılması, inşa etme fikrinin yaygınlaştırılması, endüstri ve sanatın ortak paydada buluşturularak halka benimsetilmesi açısından önemli noktadadır."Marx' ın deyişiyle 'her şeyin karşıtına gebe olduğu' ve 'katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği' bir dünya" (Berman,2013, s.58). Dönem içerisinde yeni birçok düşünce ve teorilerin olduğu ve yeniden sorgulamaların yaratıldığı bir dönemdir. En baskını olan yapısalcılık ile nesneye bakış temelden sarsılmıştır.

Bence sanat dünyasının kurumsal çerçevesi tarafından sanat yapıtı olarak görüldüğünde, maddi nesnelere(ya da artifaktlere) sanat yapıtı diyen paralel sanat kuramlarında paralel kafa karışıklıkları kalır. Kurumsal Sanat Kuramı yine de Duchamp'ınFountain (Çeşme) sinin nasıl olup da herhangi bir nesne statüsünden sanat yapıtı statüsüne yükseltilebildiğinin hesabını verirken, ona her açıdan benzer diğer pisuarlar ontolojik

⁴ Köy Enstitülerinin kurucusu ve kuramcısı olan Tonguç, maarif vekili Hasan Ali Yücel ile birlikte 'Öğrenen Merkezli Eğitim' fikrini uygulamışlar daha sonrasında fikri değiştirip ve geliştirip 'İşe, Pratiğe Yönelik Eğitim' fikrini bulmuş ve sanayi çağı Avrupa'sı eğitim sisteminin de ilk örneği olmuşlardır (Beyazova, 2012, s. 36).

açından düşük bir kategoride kalırken bu, pisuarın nasıl bu kadar çarpıcı bir terfiye maruz kaldığını açıklamaz. Bizi hala, biri sanat yapıtı olan, diğeri olmayan, ayırt edilemez nesnelere baş başa bırakır (Danto, 2012, s. 24 - 25).

Artık gerçek mekân ve teknik olanakların sanata dâhil oluşunun, konu ya da nesneden daha çok mekân fikrine odaklanışın, ihtiyaçlara çözüm bulmak amacıyla tasarlanan işlevsel nesne fikrinin değiştiği bir noktadır. Brian O' Doherty'e göre "Sanat dışındaki her türlü engel ortadan kalkmıştır" (2013, s.109).

2.3.Minimalizm

Modernizmin yüksek sanat anlayışını reddeden sanatçılar, sanatsal üretimin orijinalliğine karşı çıkararak geleneksel biçimleri sorgulayan çalışmalar üretmişlerdir. Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm ve Dada gibi yaklaşımların oluşturduğu yenilikler, sanayi ve endüstri alanındaki gelişmeler ile sanat alanına yeni ve çeşitli malzemeler eklenmiş ve neredeyse tüm nesnelere kullanılabileceği bir zemin yaratılmıştır. Kapsamı genişleyen sanat ışığı altında sanatçılar, oluşan bu düşünce ve malzeme zenginliği ile sınırsız bir deneyim alanı elde etmişlerdir. Mekân ile ilgili sorgulamalarda bulunmuşlar ve disiplinler arası sınırları yok etmişlerdir. Nesnenin sadece 'yapı' fikrine odaklandırılmış olmasının dışında, Minimalizm ile hazır malzemenin değiştirilmeden, ekleme ya da çıkarma yapmadan kendisi ve tekrarlarıyla gündeme gelmesi söz konusudur. Artık nesne problem değil, nesnenin bulunduğu durum problem olmuştur.

"Elli yıllık soyut sanatın tek amacı", diye yazdı Reinhardt 1963'te, 'sanatı sanat olarak sunmaktır, başka hiçbir şey olarak değil, onu gitgide daha çok ayırarak ve tanımlayarak, daha da saflaştırarak ve boşaltarak, olduğu tek şey haline getirmek"(Fineberg, 2014, s. 282). Nesnenin varlık ve anlama biçimini değiştirmeye yönelik bu akım 'zamansızlık' ve 'mekansızlığı' içinde barındıran sanat eserinin nesnel durumunu ele alıp nesne ile olan ilişkisine karışmadan özne ile olan bağını kurmaya ve anlamaya çalışır.

Bu anlamda heykel tam tersini oluşturan mantığın içine girip saf olumsuzluk haline, bir dışlamalar bileşimi haline gelmiştir. Denebilir ki heykel bir olumluluk olmaktan çıkmış ve artık mimari-olmayan'a manzara-olmayan'ın eklenmesinin ürünü olan bir kategori halini almıştı (Krauss, 2002, s. 106).

Minimalizmle birlikte heykele benzeyen mimariyi andıran yapıtlar için mimari-heykel yani bir binada ya da herhangi bir mimaride bulunan ama mimariye ait olmayan, manzarada

olan ama manzara olmayan çok farklı anlatım biçimleri oluşmuştur. Minimalizmin malzemesi maddedir. Burada kullanılan madde, nesne konumundadır. Tanımı ve sınırları genişleyen bu yeni alan ile sanat anonim bir hale bürünmüştür. Ancak buradaki anonim oluş bireysel bir bilinçle işler üretemeyen ve yaptığı işin sorumluluğunu üstlenemeyen bağımlı Ortaçağ sanatçı- zanaatçıdan daha farklıdır. Ortaçağ boyunca sanatçı, dini kurumların iş verdiği bir işçidir ve yaptığı hiçbir eserde imzası bulunmamaktadır. Oysaki burada sanatçı seri ve endüstriyel malzemeyle oluşturulabilir bir anlama imza atmaktadır. Sanatçılar ellili ve altmışlı yılların işlenebilir izleyici profilini de reddederek, sanatla alakası olmayan izleyiciyi de bu alanın içerisine dahil etmeye çalışmışlardır. Hiçbir şeyi temsil etmeyen ve anlatmayan, anlamını kendiliğinden oluşturan bu anlayış sanatı ideolojik temsillerden arındırmıştır (Görsel 12).

Minimalistler için sanat, 'ne görüyorsan, odur'; ötesi yoktur. 1940'lardan 1960'lara uzanan süreçte etkinliğini sürdüren Amerikan Soyut Dışavurumculuk akımının bireysel dışavurumu ve derin özneliği yücelten tavrına karşılık Minimalizm nesnel bir sessizliği benimsemiştir; Dışavurumcuların her doğaçlama fırça darbesine yüklediği varoluşsal anlamlar karşısına rasyonel bir tavrın göstergeleri olarak, simetri ve düzeni koymuştur (Antmen, 2013, s. 181).



Görsel 12.Sol LeWitt, 1997, Negatif Piramit, / *Negative Pyramid*, Erişim:21.07.2019.

<https://massmoca.org/event/sol-lewitt-structures/>

Amerika temelli bu akım içerisinde yer alan sanatçılar, çalışmalarında alışla gelmiş resim, heykel gibi disiplinlerde ve yöntemlerde kalmamış, çalışmalarda farklı malzemeleri

uygulayarak yapı- endüstrisi, gündelik inşaat malzemelerini tercih etmişlerdir. Bu çalışmaların evveliyatı, Constantin Brancusi' nin heykellerine ve Marcel Duchamp' ın 'ready - made'⁵ çalışmalarına dayanır.

Minimalizmin 'spesifiknesne'si, ne resim ne de heykel olarak yeni bir sanatsal kategori önerisi getirirken, tarihsel süreçte öncesiz değildir; sanatçıları da bunun farkındadır. Sanat nesnesinin salt kendiliği içinde algılanmasına yönelik tavrıyla Maleviç'e göndermede bulunurken, endüstriyel malzemeyi ham haliyle kullanmak ve göstermek, malzemeyi kendinden başka bir şeymiş gibi sunmaktan kaçınmak ve 'biçimi belirleyen işlevidir' söylemini, "beğenilerimizi şekillendiren gereksinimlerimizdir" gibi bir söyleme dönüştürmekle Minimalistler, Rus Konstrüktivistlerinin yolundan ilerlediklerini ortaya koymuşlardır(Antmen, 2013,s. 183 - 184).

Minimalist üslup biçimsel anlamda heykele yakın gibi dursa da minimalist sanatçılar heykele karşıt görüşte olduklarını savunmuşlar, heykeldeki zamansızlık ve ebedileşen anlayışla çatışan ve 'şimdi' üzerine yoğunlaşan bir anlayış sunmuşlardır. Minimalist anlayışta nesne kendi haline bırakılıp, nesnenin nesnel durumu sorgulanır ve bir eser herhangi bir mekâna yerleştirilirken eserin özne ile arasına hiçbir engel konulmadan bütüncül bir perspektifle işin içerisine zaman ve mekan da dâhil edilerek sınırlar ve zemin ustalıklı belirlenmiş olur. Minimalist bir eserin strüktürel ve konstrüktif nitelikler barındırması nesnenin sanayi çıkışlı oluşuyla bağıntılıdır. Bu durum nesneye yapısal özellikler kazandırmaktadır. Her bir birimin tekrarıyla oluşturulan minimalist eserler, buldukları yere göre yeniden kurgulanabilir ve bütüncül bir tavır ile etrafındaki boşluğu ve diğer tüm özne ve nesnelere de kapsarlar. Endüstriyel malzemenin tekrarlarıyla eserlerini oluşturan minimalist sanatçılar, sanatın yine sanat için olduğunu dile getirmişlerdir.

Minimal sanat akımının temsilcilerine göre sorun, plastik objeler ve öğeleri en aza indirilmiş resimler yaratmaktır. Ayrıca, bu objelerin süs ve rastlantısal öğelerden arındırılmış olmalarının ve yaratılan objelerin, içinde düzenlendikleri mekânla ilişkilerinin yeniden yaratılmasının büyük önemi vardır. Minimal sanat objelerinin, basit, seri olarak imal edilmiş ve hatta sıralanmış biçimde kompozite edilmesi ön görülmektedir. Ayrıca, minimal sanat objelerinin temelde makineyle üretilmiş, yani kişisiz olmaları da önem taşımaktadır. Dolayısıyla bu anlayışta eser üretenler, kişilikten yoksun, parlak yüzeyleri

⁵Ready-Made: Sanatçının seçip bir yapıtı olarak sunduğu "hazır", "yapılmış bir nesne"dir. Bir sanat yapıtının anlamını, sanatçının seçimlerine ve benimsediği şeylere yön veren ölçütleri, müzenin ya da sergi mekanının işlevini, insan elinden çıkma ürünlerin doğasını derinlemesine sorgulayan kavrama kısırtıcılık da eklenir (Dachy, 2014, s. 70).

olan elik, pleksiglas ve ayna camı gibi endüstri ürünlerini tercih etmektedirler (Turani, 2015, s. 744).

Azcı sanat içerisinde yer alan sanatçılar; anlatım ve aktarımlarında temeli sade ve açıklıĝa dönük estetik bir anlayış geliştirerek, bu anlayış ile birçok endüstriyel malzeme kullanmışlardır (tuĝla, galvanize demir, elik borular, flüoresan, bakır plakalar vs...). Kullandıkları bu malzemelerin biçimlerini ise en sade ve en basit haliyle, yinelenabilir olarak bir araya getirerek ve malzemenin kendi kimliĝini bozmadan sergilemişlerdir. Ayrıca minimalist anlayış ile birlikte nesnenin mekândaki konumu, daha önceki nesne - izleyici ve mekan üçgeninden farklı olarak, herhangi bir statü farkı gözetmeksizin kendi nesnel hali ile özne arasında kurduĝu baĝın sorgulanabilirliĝi izleyenin gözleri önüne serilmiştir.

Carl Andre 1960'lı yılların başlarında inşaat kalaslarını yontarak, kalaslarla mekân içerisinde düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Bir süre sonra sanatçı, ağaçtan yontulan bu kalasların yontulmaya ihtiyaç duymadığını ve kestiĝi bu nesnenin kesilmiş halde olduğunu fark ederek malzemeyle farklı bir iletişim yaşamıştır. Malzeme ile yaşadığı bu yolculuk onu geleneksel anlayıştan uzaklaştırarak, malzemenin kendi başına esin oluřturduĝunu fark etmesine olanak saĝlamıştır. Ayrıca sanatçı yolculuk sırasında edindiĝi deneyimlerle nesnenin mekânda hep dik olarak yerleştirilmesi mantığını yerle bir ederek işlerini yerde ve yatay düzenlemeyle sergilemiştir. (Görsel 13).



Görsel 13. Carl Andre, 1966, Kaldıraç / Lever, Erişim: 21.07.2019. <https://www.cram.com/flashcards/hart-205-final-8577987>

"Brancusi'un Sonsuz Sütun'unu havaya değil de yere uzattım. Böylece, ilgi yeryüzüne kaymış oldu" (Yılmaz, 2013, s. 274). Temel yapılar sergisinde yer alan 137 tane ateş tuğlasının art arda sıralanışıyla oluşturulan 'Kaldıraç' adlı bu çalışma Carl Andre' nin mekâna özgü ilk yapıtıdır. Heykelin forma bağlı kalan anlamını erozyona uğratan Carl Andre, önce heykeli yapı olarak, sonradan ise mekân olarak yorumlamıştır. Andre' nin sanatındaki form olgusu, mekâna karşı şart koşan ve mekân içinde somutlaşıp, mekân tarafından şartlanan bir yapıdadır. Bu yapısal olma durumu onun mutlak ile arasında hiçbir bağının olmayışına ve yeniden anlayışıyla uyum sağlayan tutarlı bir yönü vardır. Heykelin mekân kapsamı içerisinde nesnelleşmesi, nesnenin mekânla kurduğu ilişkiyle mekansallaşan, dokunsal ve deneyimsel bir anlatım kurmuştur. Kullanılan malzemenin ilk oluşu ve boyutlarının giderek büyümesiyle izleyicide daha önce oluşmamış birçok yeni his ve anlam-algı oluşmuş ancak yaratılan bu hisler ve duyumsamalarla yeni içindeki fark yakalanabilmiştir.

Andre: Benim çalışmalarım kritik kütle ile ilgilidir. Yassı kareler, aynı kütle küp biçiminde olsaydı çok azını görebileceğiniz, kütleli ve formu görmenizi sağlar' Bu materyalin gerçek varlığının, sertliğinin, renginin ve ağırlığının altını çizer (Fineberg, 2014, s. 287).

Andre' nin gerçekleştirdiği çalışmalarla sadece heykel sanatı değil, heykelin yer aldığı mekânlar da yeniden tanımlanmıştır ve bundan dolayıdır ki tarihsel süreç içerisinde modern heykelin aşamalarla gerçekleştirdiği yolculuğun bir uzantısı olarak görülmektedir. Gerçek mekân duygusunun daha heyecan verici olduğunu düşünen minimalist sanatçılar, nesnenin belirli ve sistemli bir şekilde dizimi ve simetrik bütünlüğüne dayalı tekrarına önem vermişlerdir.

Minimal sanatın, Barbara Rose'un saptadığı gibi, soğuk bir sanat olması, teorinin içgüdüye baskın çıktığı anlamına gelmez, yalnızca teorilerin yapısının değişmiş olması demektir: 'Yansız ve mekanik şahıssızlığı, ondan önce gelen romantik ve biyografik soyut dışavurumcu üslupla gayet sert bir şekilde çatışan ve belirgin bir duygu ve içerik yokluğunun izleyiciyi ürküttüğü bir sanat (Bonfand, 2015, s. 147).

Tıpkı Andre gibi, minimalist üslupta çalışan John Mason, mekânda gerçekleştirdiği çalışmalarında malzeme düzeninin merkeze odaklanma fikrinden uzaklaşarak tıpkı Carl Andre gibi işlerinde tek bir bölümün diğer tüm bölümlerden daha önemsiz olmadığı ve her bir parçanın kendi içerisinde bir öneme sahip olduğunu düşünmüştür. Diğer sanat

dallarında kullanılan etki ve araçların aktarımcı yönünü reddederek, bütün duyguların nötrlendiği, yüksek durulukta kusursuz yüzeylere sahip formlar oluşturmuştur. Genelde ateş tuğlası tercih eden sanatçı, düzenlemelerinde malzemenin fiziksel özelliğinden faydalanarak matematiksel bir kurgu yakalamıştır (Görsel 14).

Yetmişlere damgasını vuran ve günümüze kadar uzanan en önemli değişiklik, sanatçıların geleneksel "sanatçı malzemelerinden" uzaklaşarak her tür şeyi, bilhassa gündelik hayatımızdan nesne ve maddeleri (fenomenoloji uzmanları buna Lebenswelt diyor) kullanmaya başlamaları oldu. Böylece çağdaş sanat felsefesinin en temel sorularından biri doğdu: Sanat ile sanat olmayan, ama pekala sanat eseri olarak kullanılabilen gerçek şeyler arasındaki fark nedir? (A- Danto, 2014, s. 32).



Görsel 14. John Mason, 1973, Büyük Akıntı / Grand Rapids, Erişim: 21.07.2019.

http://www.franklloyd.com/dynamic/artwork_detail.asp?ArtworkID=1613

2.4.Modernizm Sonrası ve Günümüz

Bir galeri ya da herhangi bir yerdeki "herhangi" bir sergi gezilirken onu içinde bulunduğu "her" den ayırarak izleyiciye "hangi" sorusunu sorduracak olan nedir? Ortaya çıkan sonucu izleyici, yine sanatçı - yapıt üzerinden mi değerlendirip bir potada eritecek, yoksa yeni okumalar ve yeni tanımlamalarla baş başa mı? Sol Le Witt sanatın bilişsel bir işlev ve net olarak tasarlanmış bir süreç olduğuna dikkat çekerek, "Sanatın, duygusal dışavurum, estetik, biçim, rastlantı, keyfi karar, kapris ve beğeni olduğu düşüncesini reddetmiştir"(Atakan, 2008, s. 10). Azın çokluğu, çokluğun azlığına teslim olmuştur. Sanat, sanatçının anlama çabasını anlamlandırdığı yer halini alan bir anlatıma dönüşmüştür. Buna göre "Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır" sözüyle Kurt Schwitters, sanatçının

gerçekleştirdiği eylemlerinin tümünün sanat olduğunu, sanatçının tüm eylemlerinde nesnel gerçekleri ve kavramları kullanma ve sorgulama hakkının olduğunu dile getirmiştir. Ad Reinhard 'a göre: "Sanat, sanat olarak sanattır ve başka her şey, başka bir şeydir. Sanat olarak sanat, sanattan başka bir şey değildir, sanat, sanat olmayan değildir"(Atakan, 2008, s. 22). Modern sonrası dönemde figürasyonu aşmanın iki yolu vardır. Bunlardan birincisi, soyut biçime diğeri ise figüre doğru ilerlemek. Deneyimin ölümünün insanın ölümü olduğu düşüncesinden yola çıkan yapısalcılık - sonrası düşünürler, temsil kavramının yok edildiği, deneyim ve yaşam tecrübesinin işin içerisine dâhil edildiği, "Eleştirinin kendisinin sanat eseri olduğu" bir alan oluşturmuşlardır.

Şeyleştirme ilk olarak (yapısal dilbilim ve yüksek modernizm döneminde) göstergeyi gösterilenden ayırarak "serbest bırakır"; fakat bu ceza görmeden serbest kalabilecek bir güç değildir. Şimdi yaşanan ikinci dönemde (postyapısalcı semiyotik ve postmodernizm) göstergenin içine nüfuz ederek göstereni gösterilenden veya uygun anlamından koparma, ayırıştırma çalışmalarını sürdürür. Artık, göstergeler diyarına değil; gösterilenlerinin ağırlığından, kendi önceki anlamlarından kurtulmuş yalnızca gösterenlerin diyarına ait olan bu oyun, şimdi bütün sanatlarda yeni bir türmetinsellik meydana getiriyor (Foster, 2017, s. 116).

Postmodern düşünce, düşünürlerin zihninde kuralsız kurallar ve ilkesiz ilkeler olarak parlarken, yazılarda ise dil felsefesinin ve anlam teorisinin epistemolojik bir duruşla pragmatik bir anlam tavrı takınıştır. Modernistler, kullanılan dil, bilgi ve birikimi toplulukların toplanması olarak dile getirirken postmodernistler, bilgi ve birikimin ancak insanlığın varlığı sayesinde anlaşılacağını, dil ve topluluk arasında vazgeçilemez bir ilişki olduğundan bahsetmişlerdir.

Postmodernist pratik mekanın mantığı artık, verili bir aracın malzeme hatta malzeme algısı zemininde tanımlanması etrafında düzenlenmez. Bunun yerine, bir kültürel durum içinde birbirlerine karşıt oldukları düşünülen terimler evreni etrafında düzenlenir(Postmodernist resim mekanı da, tabii ki, mimari/manzara çiftinden farklı bir terimler kümesi-büyük olasılıkla biriciklik/yeniden üretilebilirlik karşıtlığı üzerinde dönen bir küme-etrafında benzer bir genişleme yaşayacaktır). O halde bundan, verili mantıksal mekanın yarattığı konumlardan her hangi biri içinde birçok farklı araca başvurulabileceği sonucu çıkar. Tek tek her sanatçının bu konumlardan herhangi birini işgal edebileceği sonucu da çıkar (Krauss, 2002, s. 110).

Çağdaş sanata yaklaştığımızda, sanatçının tercih ettiği malzeme, üretilen işin başarılı ya da başarısız bulunma kriteri, diğer dönemlerde uygulanan kriterden ayrılmış, malzeme, yapı

ve kavramsal öğeleri, anlam - bağlam ilişkisinden koparak mevcut sanatsal üretimi ve sanat anlayışını altüst ederek tıpkı yeni kıtalar keşfeden araştırmacı bir kâşif gibi çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Sanatçı güzelliği kapı dışında unutmuştur. "Güzel, sanat yapıtlarına ya da diğer şeylere göre değişkenlik göstermiyorsa, güzellik sanat kavramının gereği değildir"(B-Danto, 2014, s. 112).Geçmişten bugüne gelen tüm anlam ve anlatımdan yoksun olarak nesne, artık kendi başına sanattır. Ne olduğu ve nerede olduğunun bir önemi kalmamıştır.

Artık, çağdaş sanatı belki de 1400'den bu yana üretilen sanattan ayıran bir özellik var: Çağdaş sanatın birincil hırsları estetik değildir. Öncelikli ilişkilene biçimi izleyici olarak izleyicilere doğru değil, sanatın seslendiği kişilerin diğer yönlerine doğrudur. Dolayısıyla, bu türden tüm sanatların öncelikli alanı ne müzenin kendisi ne öncelikle estetik bir nesne olup izleyicilere de öncelikle izleyici olarak seslenen sanat yapıtlarınca işgal edilmek üzere müze biçiminde kurulmuş kamusal alanlardır elbette (B- Danto, 2014, s. 224).

Deneyimci sanatın, sınırsız sanatçı hayal gücüyle harmanlandığı, bütün sınırların sınırsızlaştığı, boşluğun görünen nesne olduğu, iç ve dışın sorgulanarak, kamusal alanların bölümlerine ayrıldığı, nesnenin sahip olduğu aitlik duygusunun silinerek yerinden edildiği ve melezleştirildiği, parçalanmış yapının bölümlerinin veya tamamının yeni malzemelerle ve yeni tekniklerle yeni anlatım olanaklarının yakalandığı bu durum bilineni tepetaklak ederek, izleyiciyi farklı bir anlam - işlev kavrayışına götürmüştür. İzleyicinin herhangi bir yer ve herhangi bir anda karşı karşıya kaldığı ve ilk bakışta anlamlandıramadığı bu yeni kavrayış, belli bir süre sonra kendisinden ve geçmişinden ipuçları yakalayabildiği, bilinçli ya da bilinç dışı yeni bir oyun alanı oluşturmaktadır. Önünde duran şeyle arasında oluşturduğu bu enerji bireyin özgürce bireşimsel(sentetik) ve çözümsel önermelerin doğruluğunu, gerçek deneyimlerle test etmesine ve öğrenmesine olanak tanımıştır.

Bu bağlam da Gordon Matta - Clark, katman, tabaka ve inşa etmek anlamlarıyla oyun oynar gibi anlamları yeniden şekillendirmiştir. Entropik bir alan bile Gordon için derin bir güzellik anlamına gelmektedir. Yaptığı şey sadece bir kesik değil aynı zamanda bilginin açığa çıkarılmasıdır. Kentteki yaşamın katılımıyla kamusal alanlardaki sorunları gözler önüne seren Gordon Tıpkı "sondaj" gibi yeraltından yeryüzüne yükselen birikim ve birikintiler yığını açığa çıkarmaktadır. Yaşanan ve yaşanmış bir bina hem kişisel anlamda hem de tarihsel anlamda bölgenin ve bütün zamanların temsili bir tür topografyasıdır. Bırakılan izler ve bir binanın tüm bu izlerden kendi izini meydana getirişi, üst üste binen tüm bu katmanlar, Gordon için bir höyükten farksızdır. Yüzeyi yararak ya da kopararak açtığı bu boşluklardan tıpkı teleskoptan izler gibi eskinin içinden yeniyi, binanın içinden

dışarıya açılan bütün dünyayı ve etrafı hem de binanın iç strüktürünün incelenmesine olanak tanımıştır. Aynızamanda dolu - boş dengesiyle de ilgilenmiştir.

Gordon Matta-Clark'ın 1975 yılında gerçekleştirdiği "DaysAnd" adlı çalışması da bu dengenin örneğidir. Çalışmadan alınan parçayla, orada olan kadar olmayana da bir göndermede bulunulmaktadır. Geçicilik üzerine temellendirilen bu yapılar oluşturulurken sanatçı ve oluştuktan sonra da izleyici tarafından farklı bir deneyim alanı yaratılmaktadır (Görsel 15).



Görsel 15. Gordon Matta-Clark, 1975, Gün Sonu / DaysAnd, Erişim: 21.07.2019.
<https://www.nytimes.com/2007/03/03/arts/design/03matt.html>

Eser için düşündüğüm isimlerden biri 'DaysEnding' (gün sonu) çünkü eser neredeyse güneş doruk noktasına vurduğu yerde başlıyor ve geri kalanı güneşin batışını takip ediyor. Arkadaki kısım daha sonra yapıldı. Özellikle farklı bir hacim hissi yaratma girişimiydi; tüm hacme karşı, gösterilen hacim. Bu hem bitişte tamamen ortalanmış bir açıklık açmanın ve tümüyle dikey eksene yeniden yön vermenin bir yöntemiymi, çizgiler belirli bir noktadan doğuyordu ve daire ya da orak arkada... (Clark-Gordon Matta, 2012, s. 30).

Gordon gerçekleştirdiği hamlelerle mekânın bütününe kapsamayı deneyimleyerek, küçük bir yüzey içeren boşluklarla mekânın dışındaki yüzey ve iskeleti hariç, parçalar arasında bir bağ kurmayı amaçlamış ve kesme eylemini mekânı yeniden tanımlamanın bir yolu olarak kullanmıştır. Sanatçı, insanların zihninde oluşan değişmez birimler olan binalara, değişebilir mekân kavramı fikrini oluşturarak, mülkü koruma güdüsünün ve tabuların yıkılması düşüncesini aşılmasını, doğradığı yapılarla bir bütünü yakalamaktan sorumlu olan algının var olan mevcut birimlerini başkalaştırmıştır. Kullanıcı iradesine takılmayarak gerçekleştirdiği bu çalışmalar bütünü, gerçekleşen yerin kişisel ve metaforik işleyişi ile

bağıntılıdır. "Bu, nesnelere ekleyerek ya da mekâna malzeme ekleyerek algıya dair verili olanları başkalaştırmaktan radikal biçimde farklı bir yaklaşım..." (Clark- Gordon Matta-, 2012, s. 17). Gordon Matta-Clark bir binayı topyekûn yıkarak ya da bozarak, bütün bir alanı köklerine kadar değiştirerek, mekânın gerçek unsurlarını kullanarak sistemin tanınması için çalışmıştır. Bir binanın sınırı yüzeyi olarak kabul edilirse, binayı yarararak ya da keserek bir bilginin açığa çıkarılmasıyla oluşturulan yan etkiler, algısal açıdan önemlidir. Çünkü hareket alanına bir göndermede bulunur. Yapının otobiyografik sürecini açığa çıkaran yüzey ya da açılan kesik ile oluşan katmanlaşma görünümüleri kişide derinlik algısı içeren bir tür karmaşıklık yaratır. Oluşan sonuç bir şeyin algı bütünlüğünü algılamakla görevli algı birimlerinin başkalaşarak yeni idrak alanının yaratılmasıdır.

Rachel Whiteread ise yapıya daha farklı bir yolla yaklaşmış, bir zamanlar insanların işgal ettiği odaların hacmini, anılarını ve hislerini negatif kalıplarla özetlemiş, yapının kalıplarını alarak zamanın geçiciliği, geçmiş kültürün ağırlığı ve anlamı üzerinde çalışmıştır. Sanatçı doğrudan izleyicinin zihnindeki bellek nosyonuna hücum etmiştir. Yaşadığımız evimizin içini kalıplayarak, içeriği dışarıya çevirmiş ve dışarıdan herkes tarafından içeriğinin görünmesini sağlamıştır. "Kalıp alarak çalışan, endüstriyel malzemeler kullanan Whiteread terk edilmiş alanlara yönelik çalışmalar yapar; bellek ve kayıp duygusu veren kaba ancak seçkin formlar üretir" (Wilson, 2015, s. 374). Whiteread "House" (Görsel 16) adlı çalışmasında beton döküm yöntemiyle boşluğun biçimini görünür kılmıştır. Dökümde evden geriye kalan her bir detay zihinde daha önce var olmayan yaşama dair düşünceye yol açmıştır. Ev'de insani olan her şeyin kaydı vardır. Evin içinin kalıbı alınırken içerisine sıvı beton püskürtülerek, eski evin iç yaşam şeklini koruyan yeni bir beton cildi oluşturulmuştur. Whiteread için "Ev" bir kalıp malzemesidir. Asıl olan kalıbın içindekiler ve kalıp açılırken kalan izleridir. Eve ait olan tuğla duvarları, çatı ve pencereleri yavaşça evden uzaklaştırılarak yapının ve malzemenin negatif kalıp üzerindeki kalıplaşmış hali izleyiciye sunulmuştur.

Elli yılı aşkın bir süredir sanatçı, resmi, heykeli ve filmi, onları çevreleyen mimariyle ilişkiye soktu; aynı süre zarfında da birçok mimar, görsel sanatlarla uğraşmaya başladı. Bazen işbirliği, bazense rekabet biçimini alan bu karşılaşma, kültürel ekonomimizde, imge oluşturmanın ve mekânı şekillendirmenin ana ortamı haline geldi (Foster, 2013, s.7).



Görsel 16. Rachel Whiteread, 1974, Ev / House, Erişim: 21.07.2019. <https://www.apollo-magazine.com/house/>

Çalışmalarında çağdaş kültürler ve estetik anlayış arasındaki farklılıkları, küreselleşmiş bir dünya bağlamında batı toplumlarının sömürge zihniyetleri üzerinden aktaran Kader Attia, Paris ve Cezayir topraklarındaki deneyimlerini harmanlayarak, onarım kavramına yönelmiştir. Onarım Attia'nın sanatında bir tür süreçtir ve bireyi cinsiyet, felsefe, bilim ve mimariye bağlar, daha çokta benliğine ve varlığına, var olduğu topraklardaki varlığına bağlar ve aynı zamanda onu doğa, kültür, mit ve tarih içindeki evrimsel süreçlere dahil eder. "Attia'nın çalışmaları; bütün dünyada insanların yaşamlarını nasıl sürdürmesi gerektiği konusunda inandırıcı bir ideoloji veya herhangi bir formül geliştirememesi hakkında sürekli bir saldırı olarak görülebilir" (Hicks, 2015, s. 67).

Attia çalışmalarının saklı yönünü, yani sadece bitmiş sanat eserini değil, araştırmaların laboratuvarını da izleyiciye sunmuştur. Yeniden yapılandırma kavramı üzerine odaklanan sanatçı, yeniden tanımlamayı amaçladığı mülkiyet kavramından esinlenmiş ve böylece onu bir bütün olarak tek sahibinden topluluğa kaydırma fikrini savunmuştur. Eski çağlardan beri mimarinin, gücün somut birer ifadesi olduğunu ve bugün modern konutların ve mimarinin de iktidarın gücünün somut örneği olduğunu dile getirmiş, farklı mimarileri, farklı kültürleri ve farklı zamanları bir araya getirerek çalışan ve gösterilen şeylerin paradoksal olarak birbirlerini birbirine bağlayan şeylerle ayrılabilceğini ve ayrılmaların kendi içinde bir araya gelmesiyle farkların paylaşılan bir benzetme yaratacağını

çalışmalarında aktarmaktadır. Attia, sergi mekânında zemine belirli bir düzen içerisinde, beton bloklar (Görsel 17) yerleştirerek, kendi mitini oluşturmaktadır. Bloklar, sanatçının büyüdüğü Paris'teki sıkıntılı göçmen banliyölerini, brütalist apartman binalarını ve tüm yaşantısını anımsatmaktadır.



Görsel 17. Kader Attia, 2008, İsimsiz / Untitled, Erişim: 21.07.2019.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/attia-untitled-concrete-blockst13257>

Sanatçının bütün yaşamından izler taşıyan beton bloklar, zıt iki şehrin banliyöleri arasında hareket ederek geçen ve iki farklı kültürün parçası olarak büyüyen bir insanın özeti olarak izleyici karşısında sapasağlam durmaktadır.

Andrey Zignatto sanat üretimi boyunca, sürrealizm, fütürizm ve kavramsal sanat gibi çeşitli sanatsal hareketlerin stil ve materyallerinden faydalanmıştır. Zignatto'nun ürettiği çalışmalar sahte bir yanılsama değil, yaratımdır. Bu yaratım, devam eden süreçlerin ve sistematik gözlemin, deneylerin ve yansımaların yanı sıra uygulamanın bilinçli ve öznel bir sonucudur. Sanatçı sanatındaki yapıyı oluştururken -miş gibi söyleminden ve gösteriminden uzak durarak, gerçek malzeme ve tekniklerle malzemeyi arka planda deneyimleriyle destekleyerek üretmiştir. Zignatto'nun çalışmalarında duygusal ve organik bir dönüşüm vardır. Sanatçı çalışmayı ve onu oluşturan unsurları oluşturduktan sonra, sanatçının öznelliğini temsil etmeden, endüstriyel ve yapı nesnelere sanal veya gerçek, kalıcı veya geçici olarak icra ettiği çalışmalarında izleyiciye bu malzemelerle bütün süreci içine alan şiirsel bir anlatım oluşturur. Çalışmalarında ürettiği parçalar herhangi bir yöne hareket ettirilebilir, bir diğersinin yerine geçip, bitmemiş bir yapı hissi uyandırarak,

gözenlerin zihninde mutlaklıktan uzak yeni bir inşa hissi canlandırabilmektedir. Sanatçı çoğunlukta kullandığı tuğla malzemesinde oyuklar yaratarak malzemenin bu zamana kadar bilinen anlamıyla oyun oynar gibidir ve böylece sert bir nesnenin işlenebilirliği, kuvvetin yumuşaklığı gibi farklı şeylerin eşitlenmesi sorununu ele alarak, bir yapının içinde yer alan mekâna yerleştirdiği bu yeni yapılar ile sanatçı hedefinin heykel yapmak değil, fikrini vurgulayarak, çevreyi deneyimlemek ve ürettiği bu yapı blokları ile malzeme bilgisi edinmek olduğunu vurgulamış, özellikle tuğla malzemeyi tercih etme nedenini ise Brezilya'da tuğlanın güçlü bir simge olması ve gündelik, ekonomik ve sosyal sorunları içine alan, sistem hakkında bilgi vermesinden dolayı kullandığını açıklamıştır. Zignatto 2015 yılında gerçekleştirdiği Deslocamentos sergisinde, mekâna üç işini yerleştirdi (Manta II, Erosões II, Manta I).

Erosões II işinde (Görsel 18) sanatçı tuğlaları henüz yaşken biçimlendirmiş ve parçalamış, bütün zemini kaplayacak şekilde bir düzenleme yaratmıştır. Malzemeyi manipüle ederek oluşturduğu bu enstalasyonuyla sanki tuğlanın mimari ruhunu aramaktadır. Yaratma sürecindeki her adımın bilincinde olan Zignatto için tuğla bir olasılık sembolüdür ve sanatçı, onun sadece bir mülke indirgenmemesi konusunda ısrar etmiştir. Zignatto için her şeyin kendine ait bir yaratıcısı vardır ve doğal dünyayla paylaştığımız alan sürekli yeniden şekillendirilmektedir.



Görsel 18. Andrey Zignatto, 2015, Erozyonlar II / Erosões II, Erişim: 21.07.2019.

<http://myartguides.com/exhibitions/andrey-zignatto-deslocamentos/>

Holly Hendry, yüzey, renk ve yoğunluk gibi olasılıkları keşfedip, mekânların mimarisini tanımlayarak, değişen ölçekler, anıtsal eserlerin sıra dışı konumlandırılması ve ziyaretçilerin çevreleriyle diyalog içerisinde düşünmelerini teşvik eden işler üretmektedir. Hendry sanatı, sürekli pratik yapılan bir alan olarak görmekte ve deneyimin çok oluşuyla ortaya çıkan sonucun da ikna edici olduğunu vurgulamaktadır. Kenar fikrinin çok önemli olduğunu düşünen sanatçı, bir şeyin nerede olduğunu tüm hatlarıyla tanımlayarak, gerçek sınırları boyunca devamsızlıkları ve durumları ile ilgili olduğunu ve tıpkı bir döngü mantığında en içteki çekirdekten başlayıp, en dışa kadar hissedilebilirliğini dile getirmiştir. Sanatçı 2014 yılında kentin miras alanının merkezinde bulunan Sharjah Sanat Vakfı avlusunda yer alan enstalasyonu (Görsel 19) ile şehrin özünü aktarmıştır.



Görsel 19.HollyHendry, 2014, Dengeleme / Homeostasis, Erişim: 21.07.2019.

<http://dannawrites.com/sharjah-art-foundation-providing-a-serious-platform-forcontemporary-art-in-the-uae/>

Buradaki yapılar tıpkı labirenti anımsatmaktadır. Duvarlar doğal mercanlardan inşa edilmiştir. Bir zamanlar önceki nesillere ev sahipliği yapmış bu yapılar; petrolün keşfi ile tamamen değişmiştir. Bölge sakinleri yaşadıkları toprakları terk ederek, villalara taşınmışlardır. Yörenin anlam ve dokusuna hizmet eden çalışması ile Hendry, gelen ziyaretçileri geçitlerin içinden geçen ışık dolu avlulara ve mercan duvarlarıyla kontrast oluşturan parlak borularla, mimariyi hatta bütün bir bölgeyi içine alan ve tekrar bölgeye yansıtan geniş anlamli bir yapı inşa etmiştir. Aynı zamanda boruların etrafına yerleştirilen minderlerle oluşturulan zıt ilişki ile sistemin akışını desteklemek ve dengelemek amaçlı minik müdahale ile de yaşanan bu kara mizah duruma bir anlamda tepkisel bir yaklaşımla göndermede bulunmaktadır. Petrolün sadece bu yörede bulunması değil diğer

topraklardaki anlamlarıyla da alakalı olarak sosyal, politik ve ekonomik kaosu ve ortaya çıktığı coğrafyalardaki sorunları, birbirleri ile kaynaşan ve birbirinden ayrışan parlak metal borularla izleyiciye aktarmıştır. Borular, tıpkı yüzeye yansımış şehrin görünmeyen iç tesisatı veya ana damarları gibidir. Bu çalışma için Hendry, şehrin hem yer altı hem de yüzey sisteminden ve systemsizliklerinden etkilendiğini belirtmiştir. Sanatçı çalışmanın sahip olduğu adın anlamını bilinçli tercih etmiş ve Homeostasis'in çevreye uyum gücünü, kendi içsel çabasıyla koruması, dengelemesi ve sapasağlam ayakta durması anlamıyla başarabileceğine, bunun gerçekleşmesinin ne kadar karmaşık gözükse de çözümün yine kendi içinde olduğuna bir göndermede bulunmaktadır.

Vincent Mauger çalışmalarındaki yaklaşımını; zihinsel bir alanın ne olabileceği ile ilgili somut bir gerçekleştirimin araştırılması olarak yorumlamaktadır. Burada zihinsel alan ile kastedilen, somut bir mekanda inşa edilen düşüncenin yapısı, sanal evrenler veya herkesin kendisini uzak ya da var olmayan bir yerde hissetmesi için yapılan matematiksel ve şematik yorumlarla aktarılan yapılardır. Sanatçı inşa ettiği yapılarında sık sık gerçek bir mekanı ve başka bir mekanın zihinsel temsilini bir araya getirerek, zihinsel manzaralar oluşturur. Sadece ürettiği yapıları değil, aynı zamanda topoğrafyayı da dönüştürür. Yapılarında sıradan yapı malzemelerini kullanarak inşaat teknikleri ve bilimsel sanal imgeleme tekniklerini bir araya getirerek, mimarlık ve şehircilik düşüncelerini sorgular. Kullandığı inşaat malzemelerinin ölçekleriyle oynayarak ve montaj ilkelerini görünür kılarak izleyiciyi yapının peşinden koşturup, zihnindemalzeme ve süreç ilişkisine dair düşünce oluşturmaya ve böylece fiziksel ve zihinsel hareket alanının yaratılmasına neden olmaktadır.

Mauger çalışmalarında basit malzemeleri; tahta, tuğla, fayans, plastik veya metalik-pvc borular gibi yapı amaçlı kullanılan materyallerin anlamlarını elinde yeniden tanımlamaktadır. Malzemeyle garip bir boşluk yaratan sanatçının heykelleri, uzayda geliştirilebilecek bir başlangıç veya taslak oluşturur gibidir. Mauger 2007 yılında galeride yaptığı düzenleme ile inşaat malzemesi olarak kullanılan pvc boruları bir araya getirip farklı boyutlarda keserek malzemeyle yeni bir anlatım oluşturmuştur. Eserin dağılık yönü, izleyicinin bakış açısına bağlı olarak değişmektedir. Yapı tanınabilir birimlerden oluşmasına rağmen, oluşturulan formun etkisiyle malzemenin sahip olduğu mazi yok olmakta ve bir şekilde somut zihinsel imgelerle yansımaya elverişli yeniden keşfe

sürükleyen bir alan olmaktadır. Burada tercih edilen inşaat malzemeleriyle izleyiciye aktarılan yeni bir zihinsel inşaattır (Görsel 20).



Görsel 20. Vincent Mauger, 2007, Sıra Dışı Mekansal Figürler / Figures Spatiales Non Usuelles,
Erişim: 21.07.2019. <https://thefunambulist.net/arts/unwall-the-art-of-vincent-mauger>

3. BÖLÜM: UYGULAMALAR

Ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem de ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır(Bachelard,2014, s.37).

İnsanın yapı oluşturma eylemi, doğal ihtiyaçlar sonucunda doğmuş ve gelişmiştir. Bu ihtiyaçlar, onun çevresiyle arasında oluşturduğu tepkisel ve mekânsal davranışı belirlemiş ve bulunduğu çevresini ihtiyaçlarına uygun biçimde düzenleyerek, çevrenin inşa edicisi görevini ve sorumluluğunu üstlenmesine neden olmuştur. Karşılıklı bir etkileşim sonucu oluşan nesne, coğrafyanın bir bileşenidir ve o coğrafyaya aittir. Nesnenin değişiminin diğer bir belirleyicisi olan ihtiyaç, makineleşen 20. yy ve işlevsellik fikrinin önem kazandığı sanayileşme ile birlikte malzeme-üretim ve üretilen malzemenin yapılaşması, yaşamsal bir mesele olan sanatın içerisine seri üretimin dâhil oluşu ile yapısal kurgular, yapı ve nesnelere yeni bir boyut kazandığı özgün niteliğini belirlemiştir. Bu durum, tüm mecralarda yeni arayışların yaşanmasına yol açmıştır.

Sanat alanında da sanatçının ve sanatının düşsel bağlantılarını geliştirmesine ve kullandığı malzemeleri olduğu gibi kabullenmesine dönüşen bu durum ile birlikte karşılaştırma ve karşılaşma anlamları nesne üzerinden izleyiciye (artık izleyeninde işin bir parçası haline dönüştüğü) kanalize edilerek aktarılmıştır. Malzemenin kökeni ve yaratma sürecinde nasıl manipüle edileceğini araştıran ve ölçek meselesini çalışmalarına dâhil eden sanatçılar, sanatlarında yeni enstalasyonlar ve interaktif işler üretmişlerdir. Yapı elemanının sadece yapı oluştururken kullanılmasının dışına taşırarak sanat meselesine dâhil eden sanatçılar, barınılamayan yapılarını bir yapı içerisinde anlam ve bağlamından kopararak sergilemişler ve sanatı pratik bir meseleye dönüştürmüşlerdir.

Kendine ait bir yaratıcısı tarafından var olan her bir nesnenin ve dünyayla paylaşılan alanda hem doğal hem de yapay güçler tarafından sürekli şekillenen nesne ve durumunun gitgide sınırsızlaştığı günümüzde ise tasarım nesnelere üretimi ile yeni anlamlar oluşmaktadır. Bu çok anlamlılık, arka planda malzemenin sahip olduğu ve asıl üretim amacından gelen bir durumdur. Bu noktada malzemenin sanata dâhil oluşu ile birlikte yeni anlamlar oluşmakta ve kendisinin getirdiği anlamlarla katmanlaşmaktadır. Yapı malzemesinin kendisine ait olan misyonu ve edindiği görevi, birey ve yapı ilişkisini bir araya getirerek, paylaşma, birlikte yan yana durabilme ve sonuçta toplumun yeniden inşası üzerinden

insanlara aktarılmasıyla birlikte bellek ve emek süreçlerinin bir aradalığından, izleyenin katılımcıya dönüşerek oluşan sonucu deneyimlemesine olanak tanımaktadır. Nesnenin uğradığı bu değişim ve yapı sökümlü⁶ birlikte artık sabit ve değişmez olan yapı ortadan kalkmış, yerine sürekli devinen ve değişen hareketli yapılar gelmiştir. "Sonsuza Kadar Birlikte" (Görsel 21) isimli çalışma izleyiciye bu bağlamda bir görünüm sunmaktadır. Çalışmada kullanılan ve birbirleriyle aynı olan mil menteşeler yan yana sıralanacak şekilde bir araya getirilmiş ve malzeme izleyici tarafından tüm müdahalelere açık hale dönüştürülmüştür. İzleyicinin zihninde oluşturduğu ve aslında bir yapının ergonomik olması ve işlevselliğinin artırılması adına kullanılan bu malzeme, tamamen kendi anlamından uzak, yerde ve sadece kendisiyle birleştirilip, tesadüf belirlenmiş bir düzen içerisinde düzenlenmiştir.



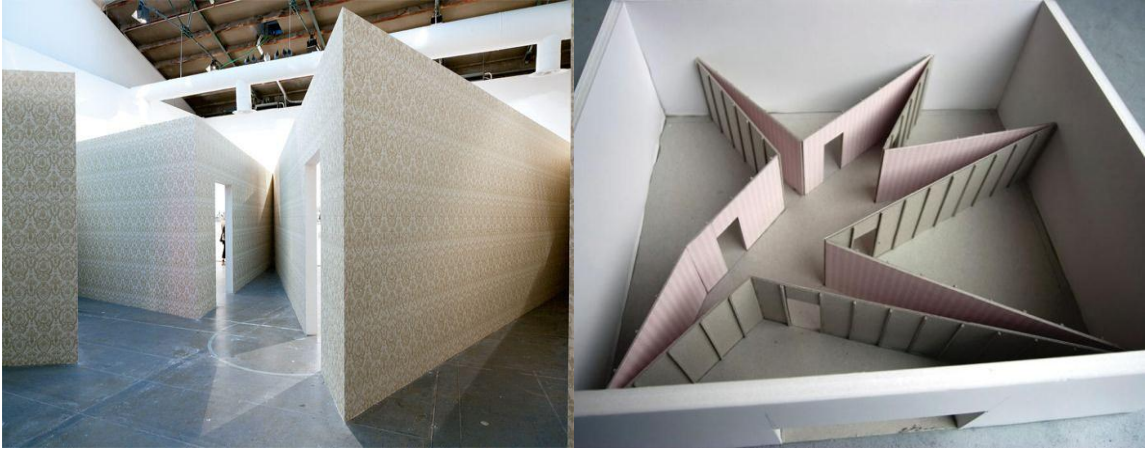
Görsel 21. Gülşah Akdemir, 2016, Sonsuza Kadar Birlikte, Alüminyum saten renk menteşe, Yerleştirme

Bir şeyi yeniden yaratmak değil, hazır bir nesneyi, kendisi ve olanakları dâhilinde bir araya getirerek, bir bütün oluşturmak amaçlanmıştır. Bireyin imge ve bellek arasındaki karşılaştırma ve karşılaşma sorunundan doğan bu çalışma yer aldığı mekânda yeni bir dil oluşturmakta ve kendi kullanım alanının dışına taşarak, izleyiciyi de işin bir parçası haline dönüştürmektedir. Çalışmada, yapı ve yanılısma üzerinden birey ve yapı ilişkisine bir

⁶ Yapı Söküm: Kökeni antik Yunan'dan gelen bu cümle anlam olarak; yapboz, çıkmaz sokak veya çelişkiyi sembolize eder. Bu söylevi ilk kez post yapısalci düşünür Jacques Derrida kullanmıştır. Dekonstrüksiyon veya "Yapı söküm sıklıkla yanlış anlaşıldığı üzere bir okuma ya da çözümleme yöntemi değildir. Bir metnin açmazlarından yola çıkarak var olanın otoritesinin altüst edilmesi, metnin yazıldığı yönün aksine doğru yeniden yazılmasıdır"(Dipnotkitap. <https://kisalt.link/1EsAE>).

göndermede bulunmaktadır. Böylece izleyici, karşılaştığı nesnenin imgesini zihninde canlandırmakta ve imgenin yarattığı bu farklılık karşısında yeniden sorgulamalara yönlendirilmektedir.

Tıpkı Polonyalı sanatçı Monika Sosnowska'nın "Antechamber" (Görsel 22) çalışmasında olduğu gibi sanatçı mimari alanın, zihinsel alana nüfus etmesiyle önceden var olan mimariyi değiştirerek, fiziksel mekânı zihinsel alana dönüştürüp, izleyicinin algılarıyla oynayarak, izleyenleri çalışmanın içerisine davet etmiştir. İzleyenleri yapının veya yer aldığı yapının birer parçası ya da temsiline dönüştürerek, izleyicinin içlerinden geçen hareketlerine dayanan alternatif mekânsal yollar oluşturduğu bu çalışma ile Sosnowska, tarihin sayfalarını arayan bir şehir arkeoloğu gibi yıkım izlerini yüceltme yeteneğini, ürettiği bu yapı ile daraltmaya ve parçalanmaya değinen, serbest duran heykelsel müdahaleler ve yapısal elemanlardan oluşan, büyük ölçekli işlevselliği bulunan ama asıl kullanımından farklı bir konumda sergilenmek üzere bir araya getirerek anıtsallaştırmış ve araştırmacı yönü yüksek bir çalışma oluşturmuştur.



Görsel 22. Monika Sosnowska, 2011, Antre / Antechamber, Erişim: 21.07.2019.

<https://afasiaarchzine.com/2015/05/monika-sosnowska/>

"Sonsuza Kadar Birlikte" isimli çalışmanın, "Antechamber" isimli çalışmadan ayrıldığı nokta, çalışmaların ölçekleri ve malzemelerindeki farklılıklardır. "Antechamber" yer aldığı mekânda sanatçının bütün mekâna uyguladığı müdahalesidir. Sanatçı mekânda izleyeni sadece zihinsel anlamda değil bütün bedeniyle yok etmektedir. Mekânın tamamına erişebilen ve bulunduğu ortamı deneyimleyebilen izleyen mekânın dönüştürücüsü görevi sanatçının mekânda gerçekleştirdiği müdahale ile yok edilmiştir. Yapı da izleyicinin

gerçekleştirebileceği tek müdahale izleyenin yer aldığı yapının içerisinde kaybolması olarak sanatçı tarafından belirlenmiştir. Bir yapıya ait bir malzeme veya yapının herhangi bir parçasının bir araya getirilerek, malzemenin sahip olduğu anlam yok edilip, zihinde yeni anlamlar oluşturulabilir hale dönüştürülmüştür. Sosnowska'nın çalışmasını dolaşan izleyici, işin içerisinde eriyerek mekânda silikleşirken, "Sonsuza Kadar Birlikte" isimli çalışmada izleyen, ezici ve tepeden bakan, çalışmaya dâhil olan değil, çalışmayı içine alan noktadadır.

"Ne Kadar Sağlam" (Görsel 23) adlı çalışmada ise daha baskın olarak izleyiciye bir yönlendirmede bulunmaktadır. Okuyabilen ve yazabilen tek canlı olan insanın yaşadığı alanı yaratma çabası, yıkıcı dürtüler, onarıcı bir işlev gören yazı ile ayıklanır ve aydınlanır. Çağrışımlarla örülü bu soru cümlesi, hem çok taraflı hem de çok katmanlı anlam kurguları üzerine inşa edilmiştir.



Görsel 23. Gülşah Akdemir, 2019, Ne Kadar Sağlam, Nervürlü demir, Yerleştirme

"Ne Kadar Sağlam" yazısının çok taraflı olması, sorulan soru, sorun ve cevabın izleyiciye bırakılmış olmasından kaynaklanmakta ve öznel fikir yürütülebilirliğinin yanında ucu

açıklığının okuyanlar için anlam üretkenliği ve türetenliği görevini üstlendirmesinden kaynaklanmaktadır; çok katmanlı oluşu ise kullanılan malzemeyle alakalıdır. Yazı oluşturulurken nervürlü demirin tercih edilmesinin nedeni, inşaatın temelini daha sağlam olması için kullanılan bir temel yapı malzemesi olmasıdır. Çalışmanın anlamının imgeyle çakıştığı ve çatıştığı noktalar bugünün koordinatlarını vermektedir. Diğer bir katman ise sosyal medya ile anlamın içi boşaltılarak sürekli maruz kalınan yabancılaşma fikridir. Aynı zamanda sosyal medya sayesinde hayatımıza dâhil olan "hashtag" etiketinin de sadece daha çok beğeni almak için değil, daha çok kişiye sesini duyurup, bilinç oluşumunu arttırmak için kullanılması gerektiği, işin kendisi ve malzemesi ile yaşadığımız trajedi durumu izleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır.

"Her Basışında Daha Da Ezilecek" adlı çalışmada (Görsel 24, 25) yaşadığımız kentlerdeki, cadde ve sokaklarda yer alan kilit taşlarının keçeyle kalıpları alınarak, kendi bulunduğu yerden koparılıp sergi alanında, olması gerektiği gibi yerde fakat işlevselliği yok edilerek sergilenmiştir.



Görsel 24. Gülşah Akdemir, 2016, Her Basışında Daha Da Ezilecek, Keçe, Yerleştirme



Görsel 25. Gülşah Akdemir, 2016, Her Basışında Daha Da Ezilecek (Detay), Keçe, Yerleştirme

Nesnelerin, kendi buldukları yer dışına taşınarak mekana yerleştirilmesi yerinden edildiğinin bir göstergesidir. Gösterilenle göstergelerin anlamının yok edildiği bu çalışma ile malzemenin var olduğu anlama yeni bir anlam ve katman eklenerek, malzeme hem yerinden edilmiş hem de malzemeye yeni bir yer verilmiştir.

Bu bağlamda Marcelo Cidade, 2014 yılında eş zamanlı, Kadist galerisinde ve işinin diğer bir parçası olarak Hayes Sokağında gerçekleştirdiği çalışmasında (Görsel 26, 27), sokakta yer alan taşları galerinin ölçüsü kadar sökmüş ve galerinin zeminine yerleştirmiştir. Taşların daha önce yer aldıkları alan ve şimdi ikamet ettikleri yer artık var olan anlamlarını birbirinden kopararak herhangileştirdiği bir durum oluşturmaktadır. Taşlar söküldükten sonra geride kalan, sınırı önceden belirlenmiş boşluk, galeri ve sökülmeden önceki varlıklarına referans verirken, yeni yer aldıkları galeri de ise anlamlarını yitirerek herhangilemişlerdir. Artık şehrin rutin tekrarında kaybolan bu malzeme, yer aldığı alan ile birlikte, bir yere, başka yere, herhangi bir yere ve hiçbir yere konumlandırılmamaktadır.



Görsel 26. Marcelo Cidade, 2014, 450 Hayes Sokak (Kazı Alanı) / 450 Hayes Street (Excavation Site), Erişim: 21.07.2019.
<https://kadist.org/work/450-hayes-street-excavation-site/>



Görsel 27. Marcelo Cidade, 2014, Bir yerlerde, Başka yerlerde, Herhangi bir yerde, Hiçbir yerde / Somewhere, Elsewhere, Anywhere, Nowhere, Erişim: 21.07.2019.
<http://www.kapsul.org/public/marcelo-cidade/>

Cidade, her gün yürüdüğü ve insanların farkına varmadan rutin bir tekrar içerisinde yürüdüğü sokakları, kaldırımları, caddeleri, yani yaşadığı şehrin her bir zerresini, yerleşik sosyal ilişkileri ve değerleri karşılaştırarak sorgulamıştır. Sanatçı gerçekleştirdiği

çalışmalarında, metropoliten çevrelerin ana kayaçlarını incelemek için tanıdık kentsel enkazları yerinden alıp, yeniden yerleştirmiş ve onları şekillendirmiş, inşaat ve yapı sökülümün çelişkili sürecini tanımlamıştır. Cidade çalışmalarında sadece yapı nesnelere değil aynı zamanda keçe de kullanmıştır. Sanatçının keçe tercih etmesinin nedeni ise yaşadığı ve doğduğu şehir olan Sao Paulo'nun evsiz nüfusu tarafından bu malzemenin kullanılıyor oluşudur. Kullandığı malzemelerle gerçekleştirdiği sergilerinde sanatçı sıradanlığın dışına çıkarak izleyicinin zihninde herhangi bir galeri deneyimi değil sanki henüz tamamlanmamış, her an tamamlanmak için, gelen insanları bekliyormuş gibi duran küçük bir şantiye alanı hissi yaratmıştır. Kenti sanat eseri ile birleştirmiş hatta kenti sanat eserine dönüştürmüştür.

Cidade'nin "450 Hayes Sokak" ve sokak taşlarını sökerek galeri alanına taşıması gibi, buradaki keçe kilit taşları da artık ne bulunduğu yere aittir, ne de var olduğu sokağa. Böylece izleyici öğrendiği bilgi ve deneyimlediği anı bir araya getirerek yeni bir anlam oluşturur. Bu bağlamda tercih edilen kilit taşları ile anlatılmak istenilen düşünce birbiriyle örtüşmektedir. Taşlarda sürekli olarak birbirine kenetlenerek artma söz konusudur. Kalıp malzemesinde beton değil, keçe tercih edilmiştir. Böylece malzemenin sağlamlığı yok edilerek, ezilip, bozulabilir bir duruma dönüştürülmüştür. Ancak sergi sırasında kalıplara basılamamaktadır. Sergiye gelen izleyici, rutin bir tekrar içerisinde yürürken ezdiği bu taşları sadece seyredebilmektedir.

Bu bağlamda Clare Towomey'in Kore Seramik Bienali'nde, galeri zeminine yerleştirdiği bin adet, içi boş seramik karoları sergiye gelen ziyaretçilere ezdirdiği "Consciousness-Conscience" (Görsel 28) çalışması zıt örnek olarak gösterilebilir. Bilinçli ilerlemelerle bilinçsiz müdahalelerin oluşturulduğu ortamda, izleyicilerin izleme işlevini yok eden sanatçı, işin bir parçası haline dönüştürüldüğü izleyiciyi, serginin diğer bölümleriyle, sergiye gelenlerin karşılaşması için kurulum boyunca ilerleterek yerdeki fayansları ayakları altında ezdirip, bir anlamda eserin anlamını da ezdirmektedir. Aynı zamanda bu çalışma tıpkı yoldaki yolculuğun kayıt altına alınması gibidir. Ezme işlemi sırasında tahrip olan saf yüzey, farklı basınç ve şiddetle yeniden oluşan dağınık yeni yüzey yeni okumalar oluşturmaktadır. Malzeme ve izleyiciyi bir bütün olarak ele alan sanatçı geçicilik, izleyici müdahaleleri, dokunma ya da ima edilen dokunuşla güçlü bir ilişki oluşturarak, sergi süresince enstalasyonlarını kişilerin müdahalelerine açık bir halde alana uygun bir biçimde yerleştirerek davranış şekline dönüştürmüştür.



Görsel 28.ClareTowomey, 2001-2004, Bilinç - Vicdan / Consciousness-Conscience, Erişim: 21.07.2019.

http://www.claretwomey.com/projects_-_consciousnessconscience.html

Towomey'in "Consciousness - Conscience" çalışmasının, "Her Basışında Daha Da Ezilecek" isimli çalışmadan ayrıldığı nokta ise izleyici tarafından sergi süresince edindiği deneyimle birlikte parçalanamayacak oluşudur. Towomey için insanların bıraktığı izler işin en önemli parçası iken, burada ise malzeme kalıplaştırılarak bir yapının izine dönüştürülmüştür. Artık kilit taşlarına herhangi bir müdahale de bulunulamamaktadır. Çünkü izini aldığı kalıba dönüşen malzeme artık yer aldığı alanda kendi izini bırakmaktadır.

Kilit taşlarıyla aynı mantıkta ve aynı yöntem uygulanarak kalıbı alınan bir diğer çalışma, çatı kiremitlerinin kalıplarıdır (Görsel 29, 30). Bu çalışmada yer alan kiremitler tıpkı taş kalıplarında olduğu gibi var olduğu anlamdan ve alandan çok uzaktadır. Aslında var olması gereken yer bir binanın çatısı ve sahip olduğu anlam, yer aldığı çatıda binayı dış etkenlerden koruması iken, burada zeminde ve dayanıklı malzeme kullanımından farklı olarak keçe tercih edilmiştir. Keçe malzeme ile malzemenin sahip olduğu sağlamlık fikri yok edilmiş ve malzeme hassaslaştırılmıştır. Ayrıca malzemenin yer aldığı çatı ve şu anda yer aldığı konum izleyici için şaşırtıcı bir etki oluşturmaktadır. Malzemeye daha önceden yukarıya doğru bakarak tahminen algılayan izleyici sanki binalara tepeden bakan bir dev gibi kiremitleri farklı bir durumda seyretmektedir.



Görsel 29. Gülşah Akdemir, 2017, Bir Çatı Altında, Keçe, Karışık Teknik



Görsel 30. Gülşah Akdemir, 2017, Bir Çatı Altında (Detay), Keçe, Karışık Teknik

"Yeraltından Yeryüzüne" isimli çalışmada (Görsel 31, 32), bulanık renk keçelerle, endüstriyel bir yapı malzemesi olan atık su borularının kalıpları alınmış ve çalışma alanında birbirlerine eklenerek, girift bir görünüm oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Çalışmada malzemenin kendisi değil, keçe kalıbı tercih edilmiştir. Keçe malzeme burada iki amaç doğrultusunda kullanılmıştır. İlki büründüğü malzemeyi kapatıp koruma ve dışarıyı içeriye, içeriye de dışarıya hapsetmedir. Böylece malzemenin kullanımından dolayı var olan bütün kötü anlamları kapatmaktadır.



Görsel 31. Gülşah Akdemir, 2019, Yeraltından Yeryüzüne, Keçe, Karışık Teknik

Ancak ikinci kullanım amacı ise birincinin tam tersidir. İçeri de ne varsa dışarıya taşıyarak ve merak duygusunu arttırdığı izleyicinin yüzeyselliğini yok ederek konuya dâhil olmasına yardımcı olmaktadır. Böylece izleyici sürekli kullandığı ancak ilk kez karşılaştığı bu çalışmayla farklı bir deneyim yaşamaktadır. Aynı zamanda çalışma yer aldığı alanda tüm müdahalelere açık bir halde bırakılmıştır. Bu da yüzeysellikten arınan izleyiciye malzemeyle bir bağ kurarak deneyim ortamı sunmaktadır.

Bir mekânın normlaşan görünümü sürecinde yer alan nesnelere ve her evin olmazsa olmazı sabit nesnelere kullanım, hem bir tür ihtiyaç keşfidir, hem de kişinin yer aldığı toplumdaki nesnelere şartlanmanın bir sonucudur. Bir kilim bir ev sahibi için yaşamsal bir ihtiyaç değildir. Ancak bir yapı da yer alan içyapım nesnesidir. Yapıya eklenen bir yapıdır. Zeminin açıkta kalmasını engelleyen bu nesnenin üzerinde yer alan her şey toplumsal belleğe dayanan öncel bilgilerle doludur.



Görsel 32. Gülşah Akdemir, 2019, Yeraltından Yeryüzüne (Varyasyon), Keçe, Karışık Teknik

Bir kilim veya yere serilen herhangi bir yer yaygısı üzerine basılmasına izin verilebilecek tek nesnedir. Nesnenin sahip olduğu bu durum gelen misafir veya ev sahibi için bir tür deneyim alanı oluşturur. Çalışmada muhtemel bir zeminde yere serili bir vaziyette yer alması beklenen kilimler, yerden ayrılarak, zeminden büyük bir kopuş yaşamaktadır. Ayrıca kilim, daha önceki çalışmalarda tercih edilen keçe gibi etnik kökeni olan bir malzemedir. Kilim vurguladığı biçimsel özellikler bakımından diğer nesnelere ayrılır. Hem her evde yer alır, hem de aitlik itkisine bir göndermede bulunur.

"Yaygı İm" adlı çalışmada (Görsel 33), kalıp malzemesi olan kilim, kalıp nesnesi olan doğal gaz borusunun bıraktığı izle şekillendirilmiştir. Bir şehrin iç sisteminde yer alan ve şehri ısıtan temel yapı malzemesi olan borunun kalıbının iki yarısı şeklinde tasarlanan kilimler ile birbirinden farklı gibi duran iki nesne bir araya getirilmiştir. Gaz borusu bütün bir şehrin ısını şehre yayıp korurken, kilim ise yer aldığı mekândaki ısıyı yayıp korumaktadır. Sonuçta ortaya çıkan bu görünüm ile karşı karşıya kalan izleyici bir tür bağ kurar. Yaşadığı alanda yaşayan nesnelere tanır ve iletişime geçer ve kendinden izler bulabildiği bu nesneyi sahiplenir. Tıpkı Tilki'nin söylediği gibi "Evcilleştirdiğin şeyden her zaman sen sorumlusun. Gülünden sen sorumlusun..." (Saint-Exupery, 2019, s.84).

"Başımın Üstünde Yerim Var" adlı çalışmada (Görsel 34, 35), kadına ait bir nesne, tülbent ile duvar kalıbı alınmıştır. Yatay ve düşey düzlemlerin bir araya gelmesiyle oluşan duvar, sonsuz boşluğun sınırlayıcısı mekânı oluşturur.



Görsel 33. Gülşah Akdemir, 2019, Yayı İm, Kilim, Karışık Teknik

Duvar, hem bir toprak gaspıdır, hem de o topraktaki her şeyi keşiştiren sistemdir. İç ve dışın birbirine karışmasını engelleyen, binanın yükünü üstlenen ve temellere ileten, birleştiren, bir araya getirendir; yer aldığı yapıda tıpkı bir anne gibi korumacı ve sınırlayıcı görevi vardır. Tülbent ise kadına ait bir simgedir. Yapı birleştirici harç gibi yuvayı birbirine bağlayan anneye aittir. Malzemede yer alan iz ve malzeme bu bağlam da birçok açıdan benzeş özellik taşımaktadır.



Görsel 34. Gülşah Akdemir, 2019,
Başımın Üstünde Yerim Var, Tülbent,
Karışık Teknik



Görsel 35. Gülşah Akdemir, 2019,
Başımın Üstünde Yerim Var (Detay),
Tülbent. Karışık Teknik

Mimari bir eleman olan pencere, çerçeve içinde dışarıya ait manzaranın içeriye, içeriinin de dış dünya ya sunumudur. Evin içindekilere dışarıyı sunmak seyirlik bir oluşum yaratırken, içeriyi de dışarıya sunarak iki yönlü bir işlev sağlar. Pencere bir tür bakıştır. Göze görüntü sunan nesneleşmiş bir bakış. Hem dışarıya hem de içeriye temas eden bir unsurdur. Evin aydınlatanı ve karartanıdır. Dışarı ve içeri arasındaki iletişimi koordine eden bu saydam ve kırılğan yapı üzerine diyalektik olarak düşünüldüğünde ev evreni oluşturan nesnedir. Evi evrenle ve evrendekilerle doldurur. Evi evrenselleştirir. "Ev o kadar davetkârdır ki pencereden görünen ne varsa ona aittir" (Bachelard, 2014, s. 97). Bir evin evrenle ilişkisini kesmek için pencerelerin kapatılması ve perdelerin örtülmesi yeterli olacaktır. Böylece evin dışarıyla oluşturduğu bağlantısı kesilecek, dışarıyı görmeyen evin dışarıdan da yok olması sağlanacak ve iletici akış yok edilecektir.

Buradaki çalışmada (Görsel 36, 37) mimarının temel unsuru olan pencerelerin kalıpları keçe malzemeyle alınmıştır. Kalıbı alınan pencereler, kendi sorumluluklarını yitirerek körleştirilmiş ve işlevsiz hale dönüştürülmüştür. Kendi görevinden kopartılan keçe pencereler; izlemek ve göstermek eylemlerini yerine getirememektedir. Tüm dış dünyaya ve iç dünyaya kapatılmışlardır. Malzeme yer aldığı kalıbın kırılmasını engeller gibi bir yandan da sarıp sarmalayarak korumaktadır. Pencereler yapı içerisinde yer alan duvarlara asılarak sergilenmektedirler. Kalıplara pencere dışının negatifleri aktarılmıştır. Böylece izleyici sürekli olarak dışarıda karşılaştığı görüntüyle içeri de karşılaşmakta ve oluşan bu ironi durumu ile içeride durmasına rağmen dışarıya taşmaktadır.



Görsel 36. Gülşah Akdemir, 2018,
Evimin Gözleri (Detay), Keçe, Karışık
Teknik, Değişken Boyutlarda



Görsel 37. Gülşah Akdemir, 2018, Evimin Gözleri, Keçe, Karışık Teknik, Değişken Boyutlarda

Aynı zamanda da dışarı içeriye doğru sızmaktadır ve böylece evrensellik içsellığe doğru sürüklenmektedir. Tıpkı Le Corbusier'in "Açık Hava Odası" (Görsel 38) adını verdiği mekan çalışmasında olduğu gibi, Corbusier Beistegui evinin terasına evin içindeki eşyaları dışarı taşıyarak, dışarıda içeriden gelen nesnelere bir düzenleme oluşturmuş ve iç / dış algısını yok etmiştir.



Görsel 38. Le Corbusier, 1930, Açık Hava Odası / Open Air Room, Erişim: 21.07.2019. e-skop.

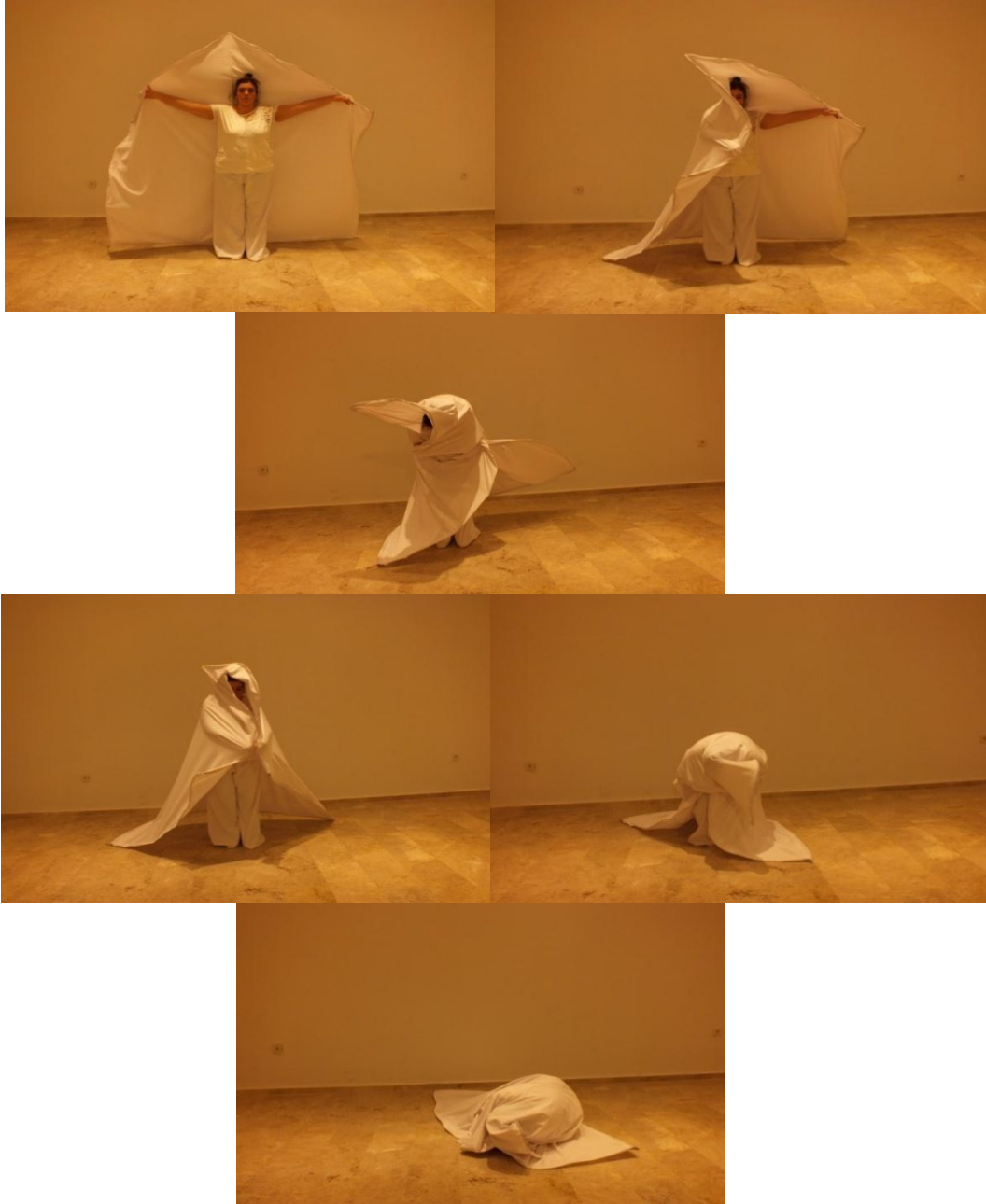
<https://kisalt.link/BoZ1T>

"Ev kurmak için yaşamak gerekir, içinde yaşamak için ev kurmak değil" (Bachelard, 2014, s. 140). Ev sadece bir insanın içinde yaşadığı ve korunduğu bir konut ya da mesken olmanın ötesinde, ev, aynı zamanda bir insanın kendi bedenidir. Birey yaşadığı alanda kendi bedeniyle içsel bir temas halindedir. Bireyin bu durumu, fiziksel anlamda bulunduğu ilk mekânı olan annesinin karnında başlayıp, yaşadığı mekânsal deneyimler ve çevresiyle şekillenir.

Ev ve beden ilişkisi, yaşanılan evin de tıpkı beden gibi güvenilir ve tanıdık olmasıyla alakalıdır. Bedenin korumacılığını ev üstlenmektedir. AlbertoEiguer'e göre; "...her birey kendi evini zihninde tasarılar. Başka deyişle içinde yaşadığı alanın içsel bir imgesine sahiptir. Onu kolayca kendi bedeni ile bağdaştırır" (2013, s.26). Ev ile dertop olma durumu bedenin yaşadığı taşkınlıkla zihinde farklı bakışlar yaratır. Bu durum dışın içinden bakmak veya içeriden dışarıya çıkmak olarak yorumlanabilir. Ancak insanın kendini tanıyıp bedeniyle baş başa kalabildiği an evini tanımış olur ve bu ev onun ikamet ettiği fiziksel bir yapıdan sıyrılarak özsel bir yapıya dönüşür.

Bu bağlamda "Hayallerimi Yaşayabileceğim Tek Yer Evim" (Görsel 39)adlı video çalışmasında bir yapının içerisinde beden, ev ve yapının birbirine karıştığı anlar kayıt altına alınmıştır. Çalışmada beden bir duvarın önünde ev siliüetindeki kumaşa yavaşça sarılarak cenin pozisyonunda kabuklaşmaktadır. Bu durum bedeni bir kozaya alarak, yaşadığı yapının bedeni saklayıp koruması, yapının bedeninin sırdaşı olması gibidir. Video da arka plandaki duvar, bedenin üzerinde yer alan kıyafetler ve sarılıp kapanılan ev siliüetindeki kumaşın renkleri aynıdır.Amaç çalışmadaki bütün boşlukları kamufle etmektedir. Böylece evine kavuştuğu anlar bedeninin yapılaştığı, eve dönüştüğü anlara dönüşmektedir.

Bir evin içerisinde yaşamak bir insan için kendine özel kıldığı alanda, tanıdık nesnelere bir arada, dışarıdan yalıtılmış güven ve huzur ortamı aşılar. Bu durum zihinsel anlamda bir sıcaklık hissi oluşturur. Bu sıcaklık hissini evde nesneleşerek tanındığı anlar ise mimari bir unsur olan kalorifer ile açığa çıkmaktadır. Kalorifer yer aldığı yapının içerisinde yapıyı ısıtmak için enerji transferi yapan ısı dönüştürücüsüdür. Evi dışarıdan yalıtın bu mimari tesisat sistemi, içindeki enerjiyi bütün eve yayarak evin ısı akışını sağlamaktadır.



Görsel 39. Gülşah Akdemir, 2016, Hayallerimi Yaşayabileceğim Tek Yer Evim, Video performanstan fotoğraf kareleri

"Bu Devirde Isınmak Büyük Sorun" (Görsel 40) isimli çalışmada bir yapıya ısıyı yaymakla görevli kaloriferin kafes teliyle kalıbı alınmıştır. Bu durum asıl malzemeye bir zıtlık oluşturmaktadır. Anlamı dönüştürülmüş bu nesne ile karşılaşan izleyicinin ilk izlenimi nesneye aşına oluşudur. Ancak nesne çarpıtıldığı anlamıyla alışık olunan işlevi değiştirilerek tepetaklak edilmiştir. Oluşan bu

durumla izleyici bildiği nesneyle, gördüğü nesneyi zihninde bir araya getirirken nesneye rahatsız edici bir gerçek dışı nitelik kazandırmaktadır.



Görsel 40. Gülşah AKDEMİR, 2019, Bu Devirde Isınmak Büyük Sorun, Kafes Teli, Karışık Teknik

Aslıyla birebir örtüşen bu imge bir inşaat malzemesi olmanın dışına taşarak yer aldığı alanda transparan duruşuyla yaşamın işlevsiz birer parçasına dönüşerek, bellek ve hafızaya aykırı hareket etmektedir. Çalışma adı ile bir bütünlük oluşturarak, yapı üzerinden insanlara ve insani değerlerin nasıl zıt hale getirildiğine de bir göndermede bulunmaktadır. Tercih edilen nesneyle eve bir göndermede bulunulurken kullanılan malzeme ve malzemenin bozulabilir oluşu ile sağlamlık hissi yok edilmiştir. Bu bağlamda bu çalışma zamanın ruhu ile uyuşan belli belirsizlik ve güvensizlik hissi taşımaktadır.

Tıpkı Güney Kore asıllı sanatçı Do HoSuh'un bütün hayatını yansıttığı çalışmalarındaki örnekleri gibidir. Gezgin hayatından hareketle, yaşadığı eve özlem duyan, Londra, New York ve Güney Kore bloklarındaki yaşantısı ve yapının mimarisini yarı saydam kumaşlarla, bire bir ölçekte kopyalayan Do HoSuh, ev düşüncesini yapısal aktarımın altında tecrübe, kimlik, göç, global kültürdeki birey ve bireyin yer aldığı toplumdaki yeri ve bağlantıları, toplumun yarattığı ve normalleştirdiği, çağdaş düzenlemeler ve kategorizasyonların istikrarsız sınırları gibi sorunları yaptığı çalışmalarıyla izleyiciye aktaran sanatçı, şu an yaşadığımız dünyada ev de hissetmenin ne anlama geldiğine dair sorular sormaktadır.

Do HoSuh "The Perfect Home II" (Görsel 41) ve Passage/s sergilerinde yaşadığı apartman dairelerinin ve geçiş mekânlarının kalıplarını almıştır. Kapı, hol ve koridorun taklidinden oluşan yarı saydam polyester kumaş ve çelik çubuklar yardımıyla desteklenmiş bu geçiş mekânları içerisinde insanlar dolaşırken, aslında var olan ama öz anlamını yitiren bu taklit yapıyı kendi çocuklukları ve anıları üzerinden okumaya çalışmaları, orada bulunan herkesi oranın bir parçası ya da ev sahibi konumuna dönüştürmektedir. Kalıpları alınan pencereler, kapı kolları, prizler, menteşeler ve evdeki tüm detaylar yer aldıkları yapının pratik işlevini yitirmesine engel olamamaktadır.



Görsel 41. Do HoSuh, 2003, Mükemmel Ev / The Perfect Home, Erişim: 21.07.2019, https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/one_do_ho_suh

Hayatı bir başlangıç ya da varış noktası olmayan bir geçit olarak gören Do HoSuh bir evin kopyasını ortaya koyarken sadece fiziksel anlamda evin strüktürünü sorgulamakla kalmamış, aynı zamanda o ev ile kurulan duygusal strüktüre de seslenmiştir. Ürettiği çalışmalarında izleyiciye kendini hissettirmektedir.

Bu bağlamda "Bu Devirde Isınmak Büyük Sorun" , Do HoSuh'un çalışmalarıyla birçok ortak özellik taşımaktadır. Suh çalışmalarında her insanın yaşadığı evde yaşamının bir parçası olarak var olan, evin aidiyetini belirleyen ve evi çağrıştıran bütün nesnelere bir araya getirilerek izleyende anımsamalar ve sorgulamalar oluşturmuştur. Bu nesnelere Suh için önemli olmuşlardır; çünkü bilinçli bir tercihle seçilmişlerdir. Sanatçı sadece işi

üretmekle kalmayarak hayatından izler taşıyan bu nesnelere sergi alanında izleyenlerin beğenisine sunmuştur. Sanatçının sıradan yaşantısının izlerinin izleyenle buluştuğu noktada sıradan oluşun yok edilerek aktarılmasıyla sıradan nesnenin varlığı da sıradanlığını yok ederek seçilen konumuna dönüştürülmüştür. Böylece mekânda dolaşan izleyen seçili nesnelere ve nesnelere negatif kalıplarına bakarken yeniden bir bakış ve anlam yükleyerek, sanatçının ve tercih edilen nesnelere, evin, evlerin ve tüm yaşantının boşaltılarak kabuklaştırılması ve içlerinin yok edilmesinin anlatımına anlam arar konumuna getirilmiştir.

"İçinde Ya Da Dışında 1", "İçinde Ya Da Dışında 2" isimli çalışmalarda (Görsel 42, 43), görünmeyen bir mimari nesnenin mekânda görünürlüğü üzerinden aktarımda bulunmaktadır. Mekânda açık ve savunmasız hale dönüştürülmüş, anlamı kendi görevinden kopartılmış nesne var olduğu yeni alanda yeniden söylevlerde bulunmaktadır.



Görsel 42. Gülşah AKDEMİR, 2018, İçinde Yada Dışında 1, Su Boruları, Karışık Teknik

Çalışmanın seçili bir mekânda var olma nedeni, görünmez oluşunu yok ederek, nesneyi görünür kılmaktır. Bir yapının iç sisteminin bir parçası olan bu yalıtım malzemesi binanın tavan ve zeminini birbirine bağlayan bir araçtır. İçerisinde taşıdığı şeyi binanın içinden dışına aktarır. Bir tür boşaltım gibi binayı temizler. Tıpkı insandaki iç organlar gibi bu malzeme de bir yapının içerisinde yer alır ve yapıyı arındırır. "İçinde Ya Da Dışında 1" adlı çalışmada malzemenin kendisiyle aktarımda bulunulurken; "İçinde Ya Da Dışında 2" adlı çalışma da ise keçe kalıbı alınarak malzemeyle yeni bir anlam oluşturulmuştur.

kalıbı alınan malzemeyle nesnenin sadece görünür olabilmesinin dışına taşınarak anlamı bozulan nesne aynı zaman da işlevsizleştirilmiştir. Malzemenin kendisiyle oluşturulan düzenleme de kullanılan nesne, nesnenin kendi anlamına karşılık verebilmekte iken, keçe kalıplar da bu anlam eritilmiştir.



Görsel 43. Gülşah AKDEMİR, 2018, İçinde Yada Dışında 2, Su Boruları, Karışık Teknik

"İçinde Yada Dışında 1, 2" bir yapının tıpkı bedendeki dolaşım sistemi gibi artırılması veya arındırılması durumunun izleyene aktarılmasıdır. Bu bağlamda 54. Venedik Bienal'inde yer alan Ayşe Erkmen'in "Plan B" (Görsel 44) isimli çalışması ile benzer özellikler gösterir. Erkmen, kenti saran su kanallarının kentle kurduğu karmaşık ilişkiden yola çıkarak sergiye gelen izleyicilere yaşadıkları kentteki deniz suyunu arıtarak ikram etmek istemiştir. Ancak proje için gerekli onaylar alınamayınca sanatçı "Plan B"yi uygulamak zorunda kalmıştır. Bu plan Arsenale'nin bir odasının tamamına dikkat çeken renkli borularla arıtma sistemini yayarak izleyenin hem görsel olarak hem de arıtma makinesinin çıkardığı sesle işitsel olarak algıladığı bir platformda mekânı dolaşarak deneyimlediği bir alan oluşturmaktır.



Görsel 44. Ayşe Erkmen, 2003, Plan B, Erişim: 21.07.2019. <https://db-artmag.de/de/106/index.html>

Çalışma suyun içerideki arıtılma işlemini tamamladıktan sonra tekrar kanallara akıtılması ve şehri dolaşan suların arıtma sistemine tekrar depolanması üzerine kurgulanmıştır. Sanatçı birbirlerine renkli borularla bağlanmış arıtmanın bütün parçalarını odanın tamamına dağıtarak, dönüşümün bir parçasına dönüşen izleyiciye, dönüşüm sürecinin parçası olan mekânda bütün süreç ve sistemleri gözler önüne sererek, yaşamımızı etkileyen sistemler ve süreçlere bir göndermede bulunmaktadır. Kentin varoluşunu borçlu olduğu bu kanalların aynı zamanda kentin en büyük düşmanı ve yok edicisi olmasını Erkmen "Plan B" çalışmasında izleyenlere sergi süresince her saniye hatırlatmaktadır. Böylece izleyen arıtılan şeyin sadece bir su olmadığını, projenin aslında tıpkı vücutta dolaşan ve bedeni arıtan kan gibi bütün devlet ve otorite mekanizmalarının ve hayatta kalabilmek için ihtiyaç duyulan arz akışının özetinin sunulmasını deneyimleyerek ve keşfederek tanık olmaktadır.

"Her Basışında Daha Da Ezilecek" (Görsel 24, 25) adlı çalışmada, yaşadığımız kentlerdeki, cadde ve sokaklarda yer alan kilit taşlarının keçe kalıpları sergilenmiş, nesne burada üzerine basılamayan, dokunulamayan, izleyen için yaşadığı durumun seyrini yansıtan bir konuma dönüştürülmüştür. Ancak "Tekabül Edilen Nokta" (Görsel 45, 46) adlı çalışmada izleyen izlemenin dışına çıkarak, çalışmanın içerisinde dolaşabilen malzemeyi deneyimleyen konumuna dönüşmüştür.



Görsel 45. Gülşah AKDEMİR, 2019, Tekabül Edilen Nokta, Çimento, Yün, Strafor, Karışık Teknik

Çalışmada, bir yapım malzemesi olan beton ve yalıtım nesnesi olan yün bir araya getirilmiştir. Betonun kütsel ağırlığıyla, sıkışıp ezilen yün tıpkı üzerine bastıkça ezilen ve sıkışan kaldırım taşları gibi belirli bir düzen içerisinde bir arada yer almaktadırlar. Beton sağlamlığı yüksek olan bir yapı inşa malzemesidir. İkel barınaklardan modern yapılara geçişte kullanılan temel mimari unsurdur. Beton teknolojinin sonucudur. Ancak yün yer aldığı canlının yalıtım ve koruyucu malzemesidir. Bulunduğu canlıda bir yuva ve canlının yaşadığı barınağıdır. Çalışmada beton ve yün bir arada, yün taşlar birim tekrarlarıyla halkalar oluşturacak şekilde düzenlenmişlerdir. Yaşam, korunmak, bir aradalık ve yalıtımın birleştirilerek aktarıldığı "Tekabül Edilen Nokta" da yer alan bu halkalar tıpkı ilkel kabilelerin inşa ettikleri barınaklarını koruyabilmek için oluşturdukları ve ritüeller ile çeşitli anlamlar yükledikleri semboller, tabuları ve totemleri anımsatmaktadır. Malzemenin sağlamlığını arttırmak için kullanılan beton, malzemedeki işlevselliği arttıran ve kendi başına bir koruyucu unsur olan yün bu çalışmayla hem gerçek anlamda hem de tinsel anlamda sağlamlık hissi oluşturmaktadır.



Görsel 46. Gülşah AKDEMİR, 2019, Tekabül Edilen Nokta (Detay), Çimento, Yün, Strafor, Karışık Teknik

SONUÇ

Araştırma konusu kapsamında yer alan çalışmalarda, yapı nesnelерinin ilk olarak nerede ve hangi amaçla kullanıldığından, nesnenin sanata ilk olarak nerede dahil olduğu ve bugün sürekli gelişip değişen dünya da yapı nesnesinin sanatsal bağlamda anlamı ve yeri sorgulanmıştır. Araştırmalar ve uygulamalar sonucunda söylenebilir ki değişen zaman, dönüşen insana ve dönüşen insan da değişen yapıya işaret eder. Bir insanın yaşantısını anlamlı kılmak adına var olan nesne hiçbir yapıyı temsil etmeden, yan anlamlarından kurtarılarak, sanatsal duruma dönüştürülmüştür. Sonuçta çalışmalarda, tercih edilen malzemeler ile yeni bir mimari yapı inşa etmek değil, nesnenin kendisi ve olanakları dâhilinde bir bütün oluşturmak amaçlanmıştır. Böylece nesne, ne bulunduğu alanda bir yapıya dönüşebilmekte, ne de yapının bir parçası olabilmekte, nesne bütün temsilîyetlerinden uzaklaşarak kendi başına varlığını oluşturabilmektedir. Böylece fonksiyonundan uzaklaşan nesneyle karşılaşan izleyici, izlemek görevini sonlandırarak, karşılaştığı nesnenin bulunduğu yeni durumun sorgulayanına dönüştürülmüştür.

Sanatçının mekânla birlikte ele aldığı mimari nesnelerin yer aldığı alanda kendilerine ait yeni bir alan oluşturarak yeni anlamlar aktardığı ve bu aktarımların izleyen üzerindeki etkileri gözlemlenmiştir. Kendi görevlerinden kopartılarak dönüştürülen nesnelere sadece yapıya değil, bu coğrafyadaki konumumuza da bir göndermede bulunulmuştur. Tıpkı bir yapının yer aldığı coğrafyanın aidiyetini temsil etmesi gibi çalışmalarda, mimari unsurlar üzerinden yaşanan bugünü ve bugünün sorunlarını, sonsuzluğun sınırlayıcısı mimari üzerinden bireye aktarılmaktadır. Aktarımlar sonucunda görülmüştür ki insanları hem dışarıya bağlayan hem de dışarıdan gelen tehlikelere karşı koruyan bir yapının temsil ettiği anlam o yapıda yaşayan, yapının kaynağını oluşturan insanlarla mümkün olabilmektedir. Yapının parçalanması ve yaşanabilirliğinin bozularak izlenebilirliğe dönüştürülmesiyle birlikte artık bu anlam da yok olmaktadır.

KAYNAKLAR

- Antmen, Ahu. (2013). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, Nancy. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar* (Z. Rona, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Artun, Ali. (2015). Rus Avangardı / Formların Siyaseti ve Tatlin Kulesi, *e-skop*, Erişim: 29.05.2019. <http://www.e-skop.com/skopbulten/rus-avangardi-formlari-siyaseti-ve-tatlin-kulesi/2748>.
- Bachelard, Gaston. (2014). *Mekânın Poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları
- Bard, Alexander, Söderqvist, Jan. (2015). *Küresel İmparatorluk: Fütürika Üçlemesi 2*. (M. Tumen, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Batur, Enis. (2017). *Modernizmin Serüveni, Bir "Temel Metinler Seçkisi" 1840 - 1990*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Baudrillard, Jean. (2013). *Üretimin Aynası Ya Da Tarihi Materyalist Eleştiri Yanılsaması*. (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Benjamin, Walter. (2013). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, Marshall. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Ü. Altuğ, B. Peker Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beyazova, Petek. (2012). Köy Enstitüleri, *Sosyoloji Notları*, Erişim: 29.05.2019. <http://dipnotkitap.net/FELSEFE/Derrida.htm>
- Bonfand, Alain. (2015). *Soyut Sanat*. (I. Ergüden Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Candan, Ülkü. (2008). Sanat Eğitimi, Sanat ve Köy Enstitüleri , *dergipark.org*, Erişim: 29.05.2019. <https://kisalt.link/pwIOR>
- Camakcam. Erişim: 29.05.2019, www.camakcam.com/?pages,1360/camin-tarihcesi
- Clark, G. Matta. (2012). Gordon Matta Clark - LizaBear Söyleşisi. Baran Bilir, Perihan Usta (Ed.). *Gordon Matta - Clark*.
- Le Corbusier. (2015). *Bir Mimarlığa Doğru*. (S. Merzi, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dachy, Marc. (2014). *Dada - Sanatın Başkaldırısı*. (O. Türkay Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Danto, C. Arthur. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. (E. Berktaş, Ö. Ejder Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- A - Danto, C. Arthur. (2014). *Sanat Nedir.* (Z. Baransel, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- B - Danto, C. Arthur. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra, Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*(Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eiguer, Alberto. (2013). *Evin Bilinçdışı.* (P.Akgün, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Fineberg, Jonathan. (2014). *1940' tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri.* (S. Atay-Eskier Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Foster, Hal. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard.* (E. Hoşsucu Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, Hal. (2013). *Sanat Mimarlık Kompleksi, Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği.* (S. Özaloğlu Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hicks, Alistair. (2015). *Küresel Sanat Pusulası - 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler.* (D. Şendil, M. Haydaroğlu, S. Evren Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Huntürk, Özi. (2016). *Heykel ve Sanat Kuramları.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İnformadika. Erişim: 29.05.2019, <http://informadik.blogspot.com.tr/2015/09/zamann-durdugu-antik-kent-pompeii.html>
- Krauss, Rosalind. (2002). Mekâna Yayılan Heykel. *Sanat Dünyamız*, Sayı: 82 , s. 103 - 110.
- Lynton, Norbert. (2004). *ModernSanatın Öyküsü.* (C. Çapan, S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- O'Doherty, Brian. (2013). *Beyaz Küpün İçinde.* (A. Antmen Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Özmkas, Utku. (2011).JacquesDerrida, Yapısöküm veya Dekonstrüksiyon,*Dipnotkitap*, Erişim: 29.05.2019.<https://kisalt.link/1EsAE>
- Phillips, Sam. (2016). *...İzmler Modern Sanatı Anlamak.* (D. Nüket Özer Çev.). İstanbul: Yem Yayınları.
- Antoine de Saint - Exupery. (2019). *Küçük Prens.* (C. Süreya, T. Uyar Çev.). İstanbul: Can Çocuk Yayınları
- Turani, Adnan. (2006). *Sanat Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları
- Turani, Adnan (2015). *Dünya Sanat Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü. Erişim: 21.07.2019, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=BETON
- Yılmaz, Mehmet. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat.* Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Wilson, Michael. (2013). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur - 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak.* (F. Candil Erdoğan Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Sanat Çalışması Raporunda,

Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,

görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,

başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,

atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,

bu Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

27/06/2019

(İmza) Gülşah AKDEMİR

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Mimari Unsurlardan Sanatsal İmgelere

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
24.07.2019	72	97.442	27.06.2019	% 10	1154569994

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (27.06.2019)

İmza

Gülşah AKDEMİR

Öğrenci No.: N15222187

Anasanat Dalı: Heykel

Program:

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Prof. Turhan ÇETİN, İmza)

Master's Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : From Architectural Elements To Artistic Images

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
24.07.2019	72	97.442	27.06.2019	% 10	1154569994

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size upto 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (27.06.2019)

Signature

Gülşah AKDEMİR

Student No.: N15222187

Department: Sculpture

Program:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

(Prof. Turhan ÇETİN, Signature)

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge***kapsamında sanatçalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ...ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

27/06/2019

(İmza)

Gülşah AKDEMİR

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
- Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.