



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

NESNENİN HUZURSUZLUĞU

Elif Fatma TOLUN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2018

NESNENİN HUZURSUZLUĞU

Elif Fatma TOLUN

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Elif Fatma TOLUN tarafından hazırlanan “Nesnenin Huzursuzluğu” başlıklı bu çalışma, 12.02.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Hüsnü DOKAK (Başkan)



Prof. Cebrail ÖTGÜN (Danışman)



Prof. Atilla İLKYZAZ



Prof. Mehmet YILMAZ



Prof. İsmail Ateş

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

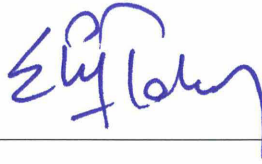
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

12.03.2018



Elif Fatma TOLUN

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir. (Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum. (Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi


12/03/2018

Elif Fatma TOLUN

ADAMA SAYFASI

Canım Annem,
F. Gülgez Okur için...

TEŞEKKÜR

Uzun bir aradan sonra sanatta yeterlik çalışması yapmam için beni teşvik eden değerli arkadaşım Doç. Dr. Ezgi Kahraman'a, tezimin oluşum aşamasında bana yol gösteren ve desteğini esirgemeyen tez danışmanım Prof. Cebrail Ötgün'e, tez izleme jürimde bulunan ve tezin gelişimi esnasında yardımcı olan Prof. Mehmet Yılmaz'a, Prof. İsmail Ateş'e, verdiği keyifli derslerle destekte bulunan hocam Prof. Hüsnü Dokak'a, tezin her aşamasında okuyup yorum yapan, adeta önümü açan değerli arkadaşlarım Doç. Olgu Sümengen Berker'e, Mey Sezer'e, Caner Yedikardeş'e, teknik anlamda yanımda olan benimle birlikte emek ve zaman harcayan Vedat Akkaş'a, tez sürecim sırasında yardımlarını esirgemeyen Dr. Ali Rıza Aşkun'a, öğrenci asistanlarımız Yağmur Uz'a, Serhat Cenkayoğlu'na ve resimlerimi sergileme fırsatı sunan dostum Aşkın Önder'e teşekkürü borç bilirim.

Ayrıca hayatı paylaştığım sevgili eşim Prof. Dr. Mehmet Reşit Tolun'a, desteğini her zaman hissettiğim, varlığı ile bana güç veren annem Gülgez Okur'a ve yaşama bağlanma nedenim olan kızım Zeynep Ece Tolun'a çok teşekkür ederim. İyi ki varsınız ve yanımdasınız....

ÖZET

TOLUN, Fatma, Elif. *Nesnenin Huzursuzluğu*, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2018.

Geçmişten günümüze uzanan tarihsel süreçte nesne/nesnenin ne'liği, insanlık tarihinin vazgeçilmez konularından biri olmuştur. İnsanların nesneye bakışı, ona uzanışı ve kavrayışı zaman içinde değişime uğramıştır. Yaşam döngüsünde olduğu gibi sanat alanında da nesne sürekli değişen, yeni anlamlar ve biçimler üreten bir kavram olarak varlık kazanmıştır. Bu tez çalışmasında da nesnelerin geçirdiği dönüşüm süreci, sanatçıların nesnelere dünyası ile kurduğu ilişki ve nesnelere yükledikleri yeni anlamlarla oluşturdukları yaklaşım biçimleri irdelenmiştir. Bu bağlamda sanatta nesne üzerinden yaşamın sorgulanması nesnelerin kişiselleştirilmesi ve belleğin yeniden inşası üzerinde durulmuştur. Genelden özele giden bir perspektifte yaşam çevresi ve anılar arasındaki dolaşım ile nesnelere görsel imgelere, sanat nesnelere dönüştürülmüş, duyarlılıkların ve huzursuzluğun ifade edilmesinde bir araç olmuştur. Tarih boyunca sanatın konusu her ne olursa olsun, günlük hayatta kullanılan anlamlarından farklı bir dil ve estetik yaratım sürecini içerir.

Bu tezin kişisel uygulamalar bölümünde yer alan "Bidonlar", "Parçalanma ve Dönüşüm", "Hayalet Şehir", "Enkaz ve Yaşam", "Anı-Bellek" olarak isimlendirilen çalışmalar nesneyi ele alış ve ifade ediş biçimiyle kendimi, yaşantımı, çağımızı ve günümüz sanatını sorgulamaya davet niteliği taşır. Resimler ve sanat nesnelere, kendi yaşam alanını yaratıp yeni anlamlarla dolaşıma çıkarken, insanların varoluş ve yok oluş sürecinin de doğal bir parçasıdır. Bu düşünce doğrultusunda çalışmalarla nesnenin biçimsel ve kavramsal olarak varlığı ve değişimi ele alınarak sorgulanmıştır. Böylece bu tez ve sanat çalışmaları farklı anlam katmanlarına ve farklı okumalara bir yolculuk niteliği taşır.

Anahtar Sözcükler

Sanat, nesne, huzursuzluk, anı nesnesi, bellek, mekân

ABSTRACT

TOLUN, Fatma Elif. *Restlessness of the Object*, Doctor of Fine Arts in Thesis, Ankara, 2018.

The history of the object / object in the historical process, which is from the past to the present day, has become one of the indispensable subjects of human history. People's view of the object, its reach and comprehension have changed over time. In the field of art, as it is in the life cycle, the object has become a concept that is constantly changing, producing new meanings and forms. In this thesis study, the transformation process of objects, the relations that artists established with the world of objects, and the forms of approach they have created with new meanings they have put into objects have been examined. In this context, the question of life through object in art, personalization of objects and reconstruction of the memory was emphasized. In a general perspective, objects have been transformed into visual objects, objects of art, and a means of expressing sensitivities and uneasiness, with circulation between the environment and memories. Whatever the theme of art throughout history, it includes a language and aesthetic creation process that is different from the meanings used in everyday life.

In the personal applications section of this thesis works described "Barrels", "Fragmentation and Transformation", "Ghost City", "Wreck and Life" and "Memory" by way of handling and expressing the object, inquires myself, my experience, present time and today's art. Paintings and art objects are a natural part of people's existence and destruction as they create their own living space and circulate with new meanings. It was questioned by studying the existence and change of the object in a formal and conceptual way. Thus, the thesis and art works carry a different type of meaning and a different journey of readings.

Key Words

Art, object, restlessness, memorial object, memory, space

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ADAMA SAYFASI	v
TEŞEKKÜR.....	vi
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	ix
GÖRSELLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM NESNENİN VARLIK ALANI	3
1.1. Nesneye Bakış	4
1.2. İnsan-Nesne ve Huzursuzluk İlişkisi.....	8
2. BÖLÜM NESNENİN SANAT YAPITINDAKİ SERÜVENİ	16
2.1. Konunun Tamamlayıcısı Olarak Nesne.....	16
2.2. Konunun Kendisi olarak Nesne	20
2.3. Hazır-Yapım Olarak Nesne	34
2.4. Mekânın Nesnesi.....	40
2.5. Anı Nesnesi.....	45
2.5.1. Toplumsal Eleştiri Metafor Olarak Nesne	58
2.5.2. Sanatta Kişisel Nesne	64
3.BÖLÜM KİŞİSEL UYGULAMALAR.....	67
3.1. Bidonlar	69
3.2. Parçalanma ve Dönüşüm	73
3.3. Hayalet şehir	84
3.4.3. Enkaz ve Yaşam	92
3.4. Anı nesnesi uygulamaları	105
3.4.1. Çarpışma ve belleğin yapılanması	106
3.5.2. Anı-Bellek nesneleri	123
SONUÇ	137
KAYNAKÇA	139
ÖZGEÇMİŞ	143

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Hans Holbein, Ölü İsa'nın Mezardaki Bedeni, 1521, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30,5x 200 cm.	11
Görsel 2. El Greco, Toledo Manzarası, 1612, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48 cm x 43 cm.	12
Görsel 3. Tinteretto, Çarmıha Geriliş, 1978, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 122cm x 53cm.	13
Görsel 4. İnci Eviner, Varil Gösterileri, 2005, Tuval Üzerine Akrilik, 210cm x 350cm.	14
Görsel 5. Seza Peker, Plan1-2 dia, Enstalasyon görüntüsü, 2005.....	15
Görsel 6. Lascaux Mağarası, Duvar Resmi, Fransa (M.Ö 15000).....	17
Görsel 7. Carlo Crivelli, Madonna ve Çocuk, 1480, Ahşapta Tempera Ve Altın, 36,5 x 23,5 cm.	18
Görsel 8. Hans Holbein, Elçiler, 1533, Meşe Panel Üzerine Yağlı Boya, 207cm x 209,5cm.	19
Görsel 9. Marcel Duchamp, İşkence- Mezar, 1959, Paris, Ulusal Modern Sanat Müzesi.....	20
Görsel 10. Philippe-De-Champaigne, Vanitas, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 28.6cm x 37.5cm.....	21
Görsel 11. Cornelius Nobertus Gijsbrechts,Trompe l'oeil: Ters Çevrilmiş Tablo, 1659-1678, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 66.6cm x 86.5cm.	22
Görsel 12. Edouard Manet, Kırdaki Piknik, 1862, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 208cm x 264cm.....	24
Görsel 13. Edouard Manet, Limon, 1880, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 22 x 14 cm.	25
Görsel 14. Paul Cézanne, Kafatası Natüremort, 1898, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54.3cm x 65.4 cm.....	26

Görsel 15. Picasso, Bambu Sandalyeli Natürmort, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Muşamba, Oval, 30cm x 38cm.....	28
Görsel 16. Rene Magritte, İnsanın Yazgısı, 1933, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100cm x 81cm.....	29
Görsel 17. Richard Hamilton, Günümüzün Evlerini Farklı Ve Çekici Yapan Nedir?, 1956, Kâğıt Üzerine Kolaj, 25cm x22.5cm.....	30
Görsel 18. Andy Warhol, Büyük Elektrikli Sandalye, 1967, Tuval Üzerine Akrilik ve Serigrafik Enemal Boya, 137.2cm x 188cm.....	31
Görsel 19. Kazimir Maleviç, Beyaz Üstüne Siyah Kare, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 109cm x 109cm.....	32
Görsel 20. Giorgio Morandi, Natürmort, 1952, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54.29 cm x 59.37 cm.....	33
Görsel 21. Andy Warhol, Brillo Kutuları, 1962-63, Enstalasyon Görüntüsü.....	36
Görsel 22. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, 61cm x 36cm x 48cm.....	37
Görsel 23. Meret Oppenheim, Tüylü Kahvaltı, 1936, Kürkle Kaplı Fincan, Çay Tabağı ve Kaşık, Fincanın çapı 11cm., Kaşığın uzunluğu 20cm.....	38
Görsel 24. Marcel Broodthaers, Siyah-Beyaz Oto-Portre Fotoğraflı Kap, 1967.	40
Görsel 25. Kurt Schwitters, Merzbau, Enstalasyon, 1923 – 1937.	41
Görsel 26. Dennis Oppenheim, Buğday Ekimi, 1969, Enstalasyon.....	43
Görsel 27. Lara Almarcegui, Zaragoza, 2013, Enstalasyon (Venedik Bienali). 44	
Görsel 28. Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, İzmirli, 2012.	47
Görsel 29. Christian Boltanski, İnsanlar, 2010, Enstalasyon.	49
Görsel 30. Sarkis Zabunyan, Çaylak Sokak (1986), Çaylak Sokak'ta (2004)...	50
Görsel 31. Eva Hesse, Asılmış, 1966, Karışık Teknik Enstalasyon.....	51
Görsel 32. Marc Quinn, Bahçe, 2000, Enstalasyon görüntüsü.....	52
Görsel 33. Hector Zamora, Tarihi Suistimal Etmek, 2015, Video Sanatı.....	52

Görsel 34. Hüseyin Bahri Alptekin & M. D. Morris, Sabun Zımpara, Enstalasyon görüntüsü, Anı/Bellek 1 (Taksim Sanat Galerisi, İstanbul), 1991.	53
Görsel 35. Erdağ Aksel, Benim Tatlı Küçük Alzheimerım, 2009, Ahşap, 255cm x 69.5cm x 220 cm.	55
Görsel 36. Hüsnü Dokak, İki Yaka, 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x140cm.	56
Görsel 37. Murat Çelik, Objem Beni Tehdit Ediyor, 1994, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 160cm x 145cm.....	57
Görsel 38. Joseph Beuys, Yağ Sandalyesi, 1964, Yağ ve Ahşap, 94.5cm x 41.6cm.	59
Görsel 39. Cornelia Parker, Soğuk karanlık madde: Bir patlamanın görüntüsü, 1991, Enstalasyon.....	61
Görsel 40. Ai Weiwei, Straight (Doğru), 2008-2012, 38 Ton İnşaat Demiri, Enstalasyon.	62
Görsel 41. Ai Weiwei, Çaydanlık Emzikleri, 2015, 460cm x 400cm x 5cm, Enstalasyon.	63
Görsel 42. Orlan, Yedinci Ameliyat Performansı, 1990-1993.....	64
Görsel 43. Stelarc, Askıya Alma, Performans, 2012.	65
Görsel 44. Piero Manzoni, Sanatçı'nın Boku, 1961.....	65
Görsel 45. Tracey Emin, Yatağım, 1998, Yerleştirme, Tate Galeri.....	66
Görsel 46. Elif Fatma Tolun, Bidonlar 1, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 100cm.	70
Görsel 47. Elif Fatma Tolun, Bidonlar 2, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80cm x 160cm.	70
Görsel 48. Elif Fatma Tolun, Bidonlar 3, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 120cm.	71
Görsel 49. Elif Fatma Tolun, Görsel Notlar, 1990, Litografi, 50cm x 70cm.....	72
Görsel 50. Elif Fatma Tolun, Çevresel Araştırmalar 1, 1989, Fotoğraf.....	74

Görsel 51. Elif Fatma Tolun, Çevresel Araştırmalar 2, 1989, Fotoğraf.....	75
Görsel 52. Elif Fatma Tolun, Çevresel Araştırmalar 2(detay), 1989, Fotoğraf..	75
Görsel 53. Elif Fatma Tolun, Bidondan Soyutlamalar 1, 1991, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 100cm.....	76
Görsel 54. Elif Fatma Tolun, Bidondan Soyutlamalar 2, 1991, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 100cm.....	77
Görsel 55. Elif Fatma Tolun, Bidondan Soyutlamalar 3, 1991, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 120cm.....	78
Görsel 56. Elif Fatma Tolun, Bidondan Soyutlamalar 4, 1991, Tuval Üzerine Yağlıboya,100cm x 120 cm.....	78
Görsel 57. Elif Fatma Tolun, Bidondan Soyutlamalar 5, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 120cm.....	79
Görsel 58. Elif Fatma Tolun, Bidondan Soyutlamalar 6, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 120 cm.....	79
Görsel 59. Elif Fatma Tolun, Dönüşüm 1, 1992, Kâğıt Üzerine Akrilik, 70cm x 100cm.	81
Görsel 60. Elif Fatma Tolun, Dönüşüm 2, 1992, Kâğıt Üzerine Akrilik, 70cm x 100cm.	82
Görsel 61. Elif Fatma Tolun, Dönüşüm 3, 1992, Kâğıt Üzerine Akrilik, 70cm x 100cm.	83
Görsel 62. Elif Fatma Tolun, Yasa(k) Şehir 1, 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60cm x 35cm.....	85
Görsel 63. Elif Fatma Tolun, Yasa(k) Şehir 2, 2000, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60cm x 35cm.....	86
Görsel 64. Elif Fatma Tolun, Yasa(k) Şehir 3, 2000, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50cm x 70cm.....	86
Görsel 65. Elif Fatma Tolun, Duvardaki İz, 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 100 cm.....	87

Görsel 66. Elif Fatma Tolun, Cemile 1, 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 100 cm.	88
Görsel 67. Elif Fatma Tolun, Cemile 2, 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 100cm.	89
Görsel 68. Elif Fatma Tolun, Fırtına Kuşları, 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70cm x 40cm.....	90
Görsel 69. Elif Fatma Tolun, Parçalanma, 2000, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80cm x 80cm.....	91
Görsel 70. Elif Fatma Tolun, Hayalet Şehirde Gece, 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60cm x 35cm.....	91
Görsel 71. Elif Fatma Tolun, Hurdalık Ve Kuşlar, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130cm x110cm.....	93
Görsel 72. Elif Fatma Tolun, Hurdalık 1, 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90cm x 110cm.	94
Görsel 73. Elif Fatma Tolun, Hurdalık ve Renk, 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70cm x 70cm.....	95
Görsel 74. Elif Fatma Tolun, Hurdalık 2, 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90cm x 110cm.	96
Görsel 75. Elif Fatma Tolun, Yaşam, 2016, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100cm x 100cm.....	97
Görsel 76. Elif Fatma Tolun, Kaçış, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90cm x 60cm.	98
Görsel 77. Elif Fatma Tolun, Hurdalıkta Gece, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50cm x 45cm.....	98
Görsel 78. Elif Fatma Tolun, Arayış, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80cm x 80cm.	99
Görsel 79. Elif Fatma Tolun, Kuzgun, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110cm x 100cm.	100

Görsel 80. Elif Fatma Tolun, Enkaz ve Yaşam, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140cm x 90cm.....	100
Görsel 81. Elif Fatma Tolun, Bekleyiş, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 130cm.	101
Görsel 82. Elif Fatma Tolun, Arayış, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80cm x 80cm.	102
Görsel 83. Elif Fatma Tolun, Kediler, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80cm x 80cm.	103
Görsel 84. Elif Fatma Tolun, Enkaz Ve Yaşam, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90cm x 110cm.....	104
Görsel 85. Elif Fatma Tolun, Hurdalık, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90cm x 110cm.	104
Görsel 86. Elif Fatma Tolun, Aynadaki Kedi, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110cm x 90cm.....	105
Görsel 87. Andy Warhol, Gümüş Araba Kazası, 1963, Tuval Üzerine Seligrafi.	107
Görsel 88. Andy Warhol, Turuncu Araba Kazası On Dört Defa, 1963, Tuval Üzerine Seligrafi.....	108
Görsel 89. Füsun Gülgez Okur, Evraklar 1, 1979, Fotoğraf.	109
Görsel 90. Füsun Gülgez Okur, Evraklar 2, 1979, Fotoğraf.	109
Görsel 91. Elif Fatma Tolun, Anı Bellek 1, 2014, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140cm x 90cm.....	110
Görsel 92. Elif Fatma Tolun, Anı Bellek 2, 2014, Tuval Üzerine Karışık Teknik,140cm x 90cm.	111
Görsel 93. Elif Fatma Tolun, Anı Bellek 3, 2014, Tuval Üzerine Karışık Teknik,140cm x 90cm.	111
Görsel 94. Elif Fatma Tolun, Kişisel Enkaz 3, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70cm x 70cm.....	112

Görsel 95. Elif Fatma Tolun, Kişisel Enkaz 2, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70cm x 70cm.....	113
Görsel 96. Elif Fatma Tolun, Kişisel Enkaz 1, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70cm x 70cm.....	114
Görsel 97. Elif Fatma Tolun, 34 NK 309, 2013, Gravür, 39cm x 37cm.....	115
Görsel 98. Elif Fatma Tolun, Anı Bellek 3, 2014, Tuval Üzerine Karışık Teknik,140cm x 90cm.	115
Görsel 99. Elif Fatma Tolun, Yol, 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya, 30cm x 90cm.	116
Görsel 100. Elif Fatma Tolun, Enkaz ve Yaşam, 2015, Seramik 1120 C Sırsız Pişirim, 35x40x32 cm.	118
Görsel 101. Elif Fatma Tolun, Enkaz, 2015, Seramik 1000 C Sırlı Pişirim, 30x30x25 cm.....	119
Görsel 102. Elif Fatma Tolun, Enkazda Kuzgun, 2017, Seramik 1000 C Sırlı Pişirim, 60x30 cm.....	119
Görsel 103. Elif Fatma Tolun, Kol Düğmeleri, 2017, Seramik 1000 C Sırlı Pişirim, 25x25x6 cm.	120
Görsel 104. Elif Fatma Tolun, Ara Zamanlar 1, 2015, Seramik 1000 C Sırlı Pişirim, 50x30 cm.....	121
Görsel 105. Elif Fatma Tolun, Ara Zamanlar 2, 2015, Seramik 1000 C Sırlı Pişirim, 60x30 cm.....	122
Görsel 106. Elif Fatma Tolun, Ara Zamanlar 3, 2015, Seramik 1000 C Sırlı Pişirim, 30x50 cm.....	122
Görsel 107. Elif Fatma Tolun, Anılar ve Toprak 1, 2017, Karışık Teknik, 15cm x 21 cm.	125
Görsel 108. Elif Fatma Tolun, Anılar ve Toprak 2, 2017, Karışık Teknik, 30cm x 30 cm.	126

Görsel 109. Elif Fatma Tolun, Anılar ve Toprak 3, 2017, Karışık Teknik, 30cm x 30 cm.	127
Görsel 110. Elif Fatma Tolun, Anılar ve Toprak 4, 2017, Karışık Teknik, 30cm x 42 cm.	128
Görsel 111. Elif Fatma Tolun, Anılar ve Toprak 5, 2017, Karışık Teknik, 30cm x 42 cm.	129
Görsel 112. Elif Fatma Tolun, Anılar ve Toprak 6, 2017, Karışık Teknik, 30cm x 42 cm.	130
Görsel 113. Elif Fatma Tolun, Anılar ve Toprak 7, 2017, Karışık Teknik, 30 x 42 cm.	131
Görsel 114. Elif Fatma Tolun, Soyka Nesneleri, Üstten Görünüş, 2018, Karışık Teknik, 46x46x 80 cm.	132
Görsel 115. Elif Fatma Tolun, Soyka Nesneleri, 2018, Karışık Teknik, 46x46x80 cm.	133
Görsel 116. Elif Fatma Tolun, Anı Nesneleri, 2018, Karışık Teknik, 46x46x70 cm.	134
Görsel 117. Elif Fatma Tolun, Anı Nesneleri, 2018, Karışık Teknik, 46x46x70 cm.	135
Görsel 118. Elif Fatma Tolun, Masumiyet, 2017, Karışık Teknik, 30 x 42 cm.	136

GİRİŞ

Bu sanatta yeterlik çalışmasının araştırma konusu, insanın nesnelere ile kurduğu ilişki ve bu ilişkide ortaya çıkan huzursuzluğun sanatla nasıl yapılandırıldığıdır.

Bu çalışma kapsamında nesne canlı ve cansız varlıkların tümünü içerirken, zaman zaman özne ile nesnenin yer değiştirdiğini de vurgulamak yerinde olacaktır. Eğer nesneye cansız bir varlık gibi sadece genel tanımından yola çıkarak bakılırsa nesnenin huzursuzluğu gibi bir ifadeden bahsedilemez. Söz konusu olan bir nesne olarak öznenin huzursuzluğudur. Nesnede özne gizlidir ve öznel bir bakış açısıyla metafora dönüşmüştür.

Kullandığımız nesnelere, hayatımızı kolaylaştırmak için biz insanlar tarafından tasarlanır ve üretilirken, kendi işlevselliklerinin ötesinde, yine biz insanlar tarafından farklı bir boyuta taşınırlar. Önceleri bir amaç uğruna tasarlanan nesne/eşya, sonrasında nesnenin işlevinden çok, üstüne yüklenen kavramlarla yeniden yapılır. Nesneye yeni işlevsellik kazandırmak, yeni anlamlar yüklemek ve sonrasında da bir sanat nesnesi haline getirmek, yine bizlerin, insan-nesne arasında yaşanan huzur ya da huzursuzluğun bir oyunudur. Örneğin günlük yaşantıda sıradan nesne olarak kullanılan bir cüzdan, bir kemer, gün gelir üzerine yüklenen anlamlarla bambaşka içerik kazanır.

Nesneye olan uzanış, nesnenin nasıl sanat nesnesi haline dönüştüğünü, bu dönüşüm serüveninin insan-nesne ilişkilerinin yarattığı etki tepki ve sonuç bağlamındaki yolculuğun hikayesini anlatır. Nesnesiz hayat, hayatsız nesne de yoktur düşüncesine paralel olarak nesnesiz sanat da yoktur. Sanat yapıtı üretildiği anda nesneleşir. Artık üretilen şey bağımsız bir varlığa sahiptir. Dolayısıyla nesne günümüz yaşantısında ve günümüz sanatında irdelenmesi gereken, farkındalıkla gelişen bilinçli bir yaklaşımla ele alınan bir kavramdır. Bu bağlamda tez çalışması nesnelere dünyasını ve bu dünya ile girdiğimiz ilişkiyi sorgulamaya davet niteliği taşır.

Bu çalışmanın temel amacı çağdaş sanatçının nesne ile olan ilişkisini düşünsel ve biçimsel olarak araştırmak, nesne ile kurduğu ilişkide nesnenin ve kendisinin huzursuzluk durumunu nasıl ele aldığını saptamaktır. Nesnenin geçmişten günümüze nasıl evirildiğine tanıklık etmek ve nesneye uzanmak, kuramsal araştırmalar ve uygulama çalışmalarıyla konuya kişisel bir bakış açısı getirmek ve içselleştirmek, geçmiş çalışmalarla şimdiki çalışmalar arasında kurulan paralellikle kuramsal bir taban ve alt yapı oluşturabilmek çalışmanın yan amaçlarını oluşturur. Geçmişte yapılmış çalışmalar, sanatta yeterlik sürecinde yapılan çalışmalara referans olmuştur. Tez ve sanat çalışmaları geçmiş üzerine yapılandırılmış, yaşanmışlığa ve sürece gönderme yapmıştır. Bu nedenle de geçmiş ve bugün birlikte ele alınmıştır.

Sanatta yeterlik çalışması yöntem olarak; araştırma, gözlem, veri toplama, veri analizi ve sanatsal uygulama çalışmalarını kapsamaktadır. Tez üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci ve ikinci bölümler konu bağlamında yapılan kuramsal çalışmanın bilimsel araştırma metotları kullanılarak yazılmasıyla oluşturulmuş, görsel malzemeyle zenginleştirilmiştir. Bu çalışmanın kapsadığı tarihsel perspektif çok geniş olmasına rağmen amaç bu tarihsel geçmişi kronolojik olarak ortaya koymak değil, sanatın-sanatçıların nesnelere kurduğu ilişki üzerine odaklanmaktır. Her sanatçının bilgiye ulaşma ve üretme yolculuğunda kendi psikolojik, sosyolojik, coğrafi ve kültürel geçmişini referans aldığı göz önünde bulundurularak, birinci bölümde nesnelere varlık alanı irdelenirken, ikinci bölümde nesnelere sanat yapıtlarındaki serüveni üzerinde durulmuştur.

Nesneler ve bireyin arasındaki ilişki sürecinde gelişen anlam ve denge değişikliği, kimi zaman nesneye kimi zaman bireye yüklenen huzursuzluk ve onun yarattığı ağırlık yaşam pratiği içinde sorgulanarak sanatsal uygulama ve araştırmalar yapılmıştır. Yapılan araştırma doğrultusunda alt başlıklara ayrılarak konu derinleştirilmiştir. Üçüncü bölüm ise kendi sanatsal çalışmalarımın konu bağlamında uygulamalarını ve sunumunu içermektedir.

1. BÖLÜM

NESNENİN VARLIK ALANI

Her canlı kendi yaşam alanını yaratır. Yarattığı yaşam alanlarında kullanılan her nesne zamanla anlam kazanır. İnsan-nesne ilişkisi bu şekilde kendiliğinden doğar.

Nesne nesnedir ancak insanlar onlara anlam ve değer yükler. Zaman içerisinde nesnelere bireyler arasındaki bağ farklı bir ilişkiye dönüşür. Yaşanan ilişki kimi zaman ahenkli bir ritim içinde yol alırken, kimi zaman huzursuz bir etkileşime girer.

Birey bilinçli ya da bilinçsiz yarattığı bu döngüye bağlanır. Onunla birlikte yaşar onunla kendini ifade eder, onunla hayatını sürdürür. Bireylerin nesnelere ilişkisi önce ihtiyaçtan başlamış, zamanla manevi sonra maddi değerler yüklenmiş, sonrasında ise bir kimliğin ifadesi ya da imajın göstergesi haline almıştır. Kişi hayat boyu kullandığı nesnelere öyle bir bütünleşir ki artık nesnelere bireyi anlatır. Eskiden insanlar öldüklerinde onlara ait özel eşyalarıyla gömülürlerdi. Günümüzde kaybettiğimiz sevdiğimiz eşyalarını saklamak, onları eşyalarıyla anmak halen eşya ve kişi arasındaki bağın devam ettirdiğimizin bir göstergesidir.

İlkel toplumlardaki insan-nesne ilişkisinin masumiyeti modern çağın başlamasıyla birlikte çok farklı bir boyuta taşınmıştır. Bu dönemden başlayarak doğal birey-nesne ilişkisi özünü kaybedip bireyin yabancılaşmasına yol açmıştır. Yabancılaşma, huzursuzluğu ve gerilimi de beraberinde getirerek günümüzde insan-nesne ilişkisini karmaşık bir denkleme sürüklemiştir.

Taşı taş üstüne koyma, kazıma, yontma, toprağa şekil verme ile başlayan yaratı eylemi yüzyıllar boyunca farklılaşmış, kılıktan kılığa girmiştir. Zaman zaman mimari ya da mezar taşı, zaman zaman resim veya kap kacak vs. olmuştur. Ancak nesne ile kurduğu ilişki hem fiziksel ihtiyaçlarını giderme hem de duygu ve duyarlıklarını aktarmada bir araç olmuştur. Nesnesiz hayat, hayatsız nesne de yoktur. Nesneyi algılayan onun varlığını kabul eden bir varlık olsa da olmasa da

nesne vardır, evrende bir yer kaplayarak kendi varlık alanını yaratır. Dolayısıyla nesne mekânsız da düşünülemez. İnsanın mekanla var olduğu gibi nesne de mekanla varlık kazanır. İster iç mekân olsun ister dış mekân olsun nesnenin varlık alanı mekandır. Doğal ya da yapay ama mekanla iç içedir. Nesne-insan, insan-nesne birbirini besler.

1.1. Nesneye Bakış

Bakışımızı nesneye yönelttiğimizde öncelikle nesnenin tanımını yapmak gerekir. Nesne nedir? Türk Dil Kurumunun birinci sırada gelen nesne tanımı şöyledir: "Belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje".

Bu tanımın günlük yaşantımızda nesneden ne anladığımıza karşılık geldiği söylenebilir. Ancak nesne ya da nesnelere nasıl bakarız?

Nesneler yalın halleriyle birer varlıktır. Nesne canlı ve cansız varlıkların tümüdür. Nesnenin kendisi bulunduğu mekân ve yüklenen anlamlarla farklı boyut ve değer kazanır.

Ahmet Cevizci Felsefe Sözlüğünde nesneyi şöyle tanımlar:

Nesne, öznenin karşıt kutbunda bulunan, özelliklerin taşıyıcısı olan varlığı tanımlar. Nesne terimi her ne kadar daha ziyade dış dünyada bulunan fiziki varlıkları gösterse de farklı nesne türlerinden söz etmek mümkündür. Buna göre fiziki nesne, zaman ve mekân içinde bir yer kaplayan, zihinden bağımsız, somut ve gerçek nesnedir. Metafizik ya da varlık felsefesinde temel tikeller olarak fiziki nesnelere dışında, gerçek olmayan hayali nesnelere de vardır. Zaman ve mekân içinde var olmayan soyut nesnelere yanında, bir de zihin hallerinin konusu olan yönelimsel nesnelere de söz edilmektedir (Cevizci, 2012, s. 316).

Afşar Timuçin'in Felsefe Sözlüğünde ise nesne;

Karşımızda bulunan, görüşümüze açık olan. Düşünen özneye karşıt olarak düşünülen şey. Bilgisine ulaşabileceğimiz her gerçeklik. Şeylerin bizim için algılanabilir ve kavranabilir olan yanları, bize açık yüzleri. Nesne düşünebildiğimiz her şeydir ya da düşüncemize konu olabilen her şeydir. Bir öznenin karşısında bütün dünya nesne olduğu gibi öznenin kendisi de her düşünülür durumda ya da düşünülebilen tüm yanlarıyla nesnedir (Timuçin, 2004, s. 369).

Nesnenin hayat alanındaki varlığı ve algılanışı kadar nesne hakkında yapılmış tanımlar ve algı biçimi de çok eskiye dayanır. Nesneye yüklenen anlam varlığı kabul etme biçimine göre değişime uğrar. Yaşamın getirdiği sosyal ve siyasi yapısal değişikliklerle de zaman içinde farklı algılanır. Geçmişte nesne, sanatın temsil sorununu ve sanatın “ne”liğini tartışmak için özellikle felsefede bir ifade aracı olarak kullanılırken, bugün dünyayı algılamanın ve anlatmanın bir yolu olarak kullanılmaktadır. Roland Barthes’a göre; “nesne insanın dünyayı etkilemesine, dünyayı değiştirmesine, dünyada etkin bir biçimde var olmasına yarar; nesne eylem ile insan arasında bir tür aracıdır. Ancak, insanlar nesnelere, sadece katıksız araçlar olarak yaşamazlar. Nesnelere anlam taşır ve her zaman için nesnenin kullanımını aşan bir anlam vardır (Barthes, 2012, s.196-197).

Nesneye bakış felsefede Platon ve Aristoteles’e kadar uzanan bir konudur. Platon’un idealer kuramı referans alındığında nesnelere varlık alanı zihinsel olarak algılanır, düşünce ve kavramlarla biçimlenir. Örneğin at, ağaç, kuş, insan gibi somut nesnelere kavramsal olarak betimlendiğinde artık evrensel bir nitelik kazanır ve nesneleşir.

Aristoteles ise bunları evrensel olarak kabul eder ancak nesne olarak değil cins isme verilmiş adlar olarak değerlendirir (Ünay, 2015, s.16).

Kant’a göre insanlar hiçbir pratik amaç gözetmeden, yalnızca hayranlık duygusuyla doğayı seyrederek; pratik çıkarlarla birlikte ahlaki yargıları ve kuramsal çözümlenmeyi de dışarıda bırakan bu uzaktan seyretme ilişkisi estetik yaşantının özünü oluşturur. Estetik yargı, ahlaki yargıdan da kuramsal yada bilimsel düşünceden de farklıdır; ama usun kuramsal, pratik, estetik

biçimleri arasında bir yakınlık vardır; bu da nesnelere birer araç olarak değil, amaç olarak görmektir. Kant yaşantısının öznesi yerine nesnesinin incelenmesine öncelik tanır. Burada nesne terimine iki farklı anlam verilebilir: Maddi nesne ve ereksel nesne. Ereksel nesne, nesneye insanın yüklediği anlamdır; zihnin içindedir. Oysa maddi nesne öznenin zihninden bağımsızdır. Bu ayırım estetik kuramında tartışma yaratmıştır. Estetik nesne, ereksel anlamıyla tanımlanırsa, o zaman estetik kuramının asıl konusu da estetik yaşantı olur. Oysa Kant felsefesinin öznelliğine karşı çıkanların amacı, estetiği duygular ve öznel yaşantılar alanından çıkararak, estetik nesnenin kendi özellikleri üzerinde temellendirmektir. Bununla birlikte, Kant'tan sonra Batı felsefesinin genel yönelişi, Hegel'in nesnelci müdahalesine karşın öznelleşme doğrultusunda olmuştur (Bozkurt,1995).

Kant'ın felsefi yaklaşımında akıl ön plana çıkarken, Hegel'de ise aklın varlığına duyular eklenir. Kant sonrası batı felsefesi duyusal ve zihinsel öğelerin birlikteliği ile yapısal bir temel oluşturur. Yukarıda da ifade edildiği gibi Ergüden'e göre de Kant'ın estetiği sanatı öznelleştirmiş yani estetik bilincin edilgen olarak algıladığı bir obje haline dönüştürmüştür. (Ergüden,1990, s.61)

Hegel Kant'tan sonraki batı felsefesinin öznel yönelimine karşı biçimde nesnel ve kavramsal bir yaklaşım sergiler. Hegel felsefesinde zıtlıkların birlikteliğinden bahsedilebilir. Zıtlıklar birbirini var eden unsurlardır. Örneğin eski-yeni, varlık-yokluk, doğru-yanlış gibi kavramlar birbirinin zıttı gibi görünse de aslında birbirini tamamlayan, ortaya çıkaran unsurlardır.

Hegel felsefesinde ise kavram, özden hareket etmektedir. Önce kavram var, sonra dış dünyadaki göstergeleri var. Hegel fenomenler dünyasını dışlamıyor, sadece onu kavramlara bağlamak istemektedir (Turgut, 1990, s.57).

Sanat eseri/Sanatçı, Platon'un düşüncesiyle taklit ve temsil sorunuyla uğraşırken, Kant ve Hegel ile birlikte idealar dünyasından uzaklaşarak, akıl ve ruhun ürünü haline gelmiştir. Bu düşünce biçimi aslında Kartezyen felsefenin ve Rönesans düşüncesinin de doğuşuna zemin hazırlamıştır.

Özet olarak yukarıda değinilen filozofların ve yazarların nesneyi değerlendirme biçimi göz önüne alındığında nesne, gözle görülen, elle tutulabilen, hacmi, ağırlığı, rengi olan doğada bulunan bütün cansız maddeler olarak tanımlansa da “Nesne”, Batı dilleri etimolojisi gereği yalnızca eşya, şey, öte-beri, obje, madde ve materyal değil, aynı zamanda epistemoloji (bilgi felsefesi) bakımından “konu” anlamına gelir. Günlük dilde bir kullanım biçimi de amaç, erek anlamını taşır. Ayrıca dilbilgisinde yine “obje” (“nesne”) olarak anlam kazanır, yani “özneye” karşı gelendir (süje-özne). Bu bakımdan “nesne” cansız bir “şey” ya da bir “eşya” olmaktan başka konu “nesne” olarak her şey olabilir; canlı varlık, “insan”, ya da bir “kişi”. Ayrıca “kişileri” nesneleştirdiğimiz gibi “şeyleri” de kişileştirir/kişiselleştiririz.

Bu bağlamda ister kişileşmiş ya da kişiselleştirilmiş olsun insan nesneyle yaşam boyu ilişki içindedir. Nesnelere kavrayışımız fiziksel olarak bedenle başlar. İnsan-nesne ilişkisi ya da nesneye uzanış duyularla gerçekleşir. Görme ile başlayan eylem, uzanarak dokunma ile eğer ses çıkarıyorsa duyma ile ya da koklama ile gelişir. İnsan nesneye uzanıp onu benimseyip farklı amaçlarla kullanıp ona bir varlık alanı yaratırken onu yok da edebilir. Ancak bu işleyiş tek taraflı değildir. Nesne de ona uzanan eli seçer özneyi kışkırtır ve kendine çekerek yönlendirir. Örneğin bir kişinin ayakkabı ile olan ilişkisi düşünülebilir. Bir sürü ayakkabısı olmasına rağmen kendini vitrinlerden alamayan bir kişi için ayakkabı fiziksel ihtiyaç olmaktan çıkmış, tutku saplantı haline gelmiştir. Nesne kişiyi seçmiştir. Bu duygunun eskiyi nesnelere aracılığı ile yaşaması nesneye farklı bir bakışın olduğunu nesnelere özneyi seçtiğini örnekler, tıpkı koleksiyoncular gibi. Yaşamın tüm sembolleri metaforları nesnelere gizlidir. Nesneyle olan ilk ilişki yukarıda da belirtildiği gibi görseldir. Bakarak görsel algılama ile bir bağ kurulur. Daha sonra nesnenin içinde bulunduğu bağlamla ilgili olarak o nesnenin yarattığı sembolik ve metaforik anlam devreye girer ya da sadece nesnel bir işlev başlar.

Slavoj Žižek’in “Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş” kitabında da belirttiği gibi Lacan, nesneye bakış söz konusu olduğunda öznenin çok nesnenin yanında yer alır ve nesnenin bakışına yönelir.

Bakış nesnede (resimde) öznenin halihazırda baktığı bir noktayı işaret eder, bu da nesnenin bana bakmasıdır. Resmin bana baktığı noktadan resmi asla göremem, göz ve bakış bünye olarak asimetriktir. Bakış; kişinin kendisinin bile göremediği, çoğu zaman da kontrolsüz olduğu için daha değerli ve gerçeğe ilişkin veriler taşıyan, ruhun yansımasıdır (Zizek,2005, s.37).

Böylece nesne, sanatçı ve alımlayıcı üçgeni arasındaki ilişkiyi ya da yaratılan duyguyu huzursuzluk bağlamında irdeler. Bu doğrultuda “yamuk bakmak” kavramını gündeme getirir. Örnek olarak incelediği Alfred Hitchcock filmlerindeki huzursuzluk, korku ve gerilim farklı bir algılama yaratır. Burada irdelenmesi gereken şey nesneye nasıl bakıldığı, nasıl bir mekânda olduğu ve nesnenin nasıl baktığıdır. Nesneye huzursuzluk anlamı yükleyen şeyde, zaman zaman ona yönelen bu çok açılı bakış biçimidir.

1.2. İnsan-Nesne ve Huzursuzluk İlişkisi

Kaygı, depresyon, melankoli, huzursuzluk insan yaşamında hep var olan duygulardır. “Nesnenin varlık alanı” diye ifade edilen bölümde de belirtildiği gibi nesneyi kodlayan insan ve insan algısıdır.

Bu duyguların sanata da yansıdığı yadsınamaz bir gerçekliktir. Sanatçıyı tetikleyen ve ilham veren de nesnelerin kendisidir. Bu döngü sanatçı-nesne, nesne-sanatçı ilişkisiyle beslenir. Sanatta nesnenin huzursuz biçimde ele alınışı aslında sanatçının sıra dışı duygular yaşayıp içinde bulunduğu ruhsal durumla dünyaya bakışını ifade etmesinden kaynaklanmaktadır. Bunun sonucunda ortaya çıkan ürün de yeni bir nesnedir ve sanatçının yansımasıdır.

Sözü edilen olumsuzluk içeren ruhsal durumlar sanatçı için hayatı algılamanın ve kavramanın bir başka yoludur. Bu ruh durumları yoluyla yeni bilinç hallerine yeni yapılanmalara ulaşılabilir. Sanatçı bu durumun kodlarını deşifre edip neşe ya da acı dolu bir algılamaya dönüştürebilir.

İnsan-nesne arasındaki ilişki, nesnenin tekinsizliği, taşıdığı gerilim, huzursuzluk, belirsizlik, parçalanma yeniden kurulma gibi kavramlarla söylem oluşturarak ve anlamlar yükleyerek nesne yeniden varlık kazanır.

Tekinsiz kavramı ilk defa 1835’de üzerine mitolojinin felsefesinde Yunan mitolojisi ve tanrılarını irdeleyen Schelling tarafından kullanılmıştır. Schelling “Karanlıkta kalması gereken ancak gün ışığına çıkmış her şeyi tekinsiz olarak ifade etmiştir (Sonsuz,2016).

1906 yılında Ernst Jentsch psikoloji alanında ilk defa “Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine” adlı makalesi ile tekinsizlik kavramını psikolojiye sokmuştur. Tekinsizi “şeylerin” (nesne veya olayların) yabancılaşmaya başlaması ile kişinin kendini artık “evde” ve “rahat” hissetmeyişi olarak açıklar.

Freud, tekinsizlik hissinin oluşumunu zihinsel belirsizliğe bağlar; tekinsiz, daima olması gerektiği yerde olup olmadığının bilinemediği bir şeydir. Böylece çevresi ile daha iyi özdeşleşmiş kimseler, bu ortamdaki nesnelere ya da olaylarla ilgili tekinsizlik hissini daha az duyumsayacaklardır (Freud, 1919). Kavram olarak tekinsizliği bir şeyin veya durumun aynı anda hem tanıdık hem yabancı / tuhaf olması sonucunda ortaya çıkan belirsizlik ekseninde şüphe, tedirginlik, rahatsızlık gibi duyguların gizli bir çekicilikle hissedildiği durumlar olarak tanımlar. Freud’un “The Uncanny” kitabında detaylı biçimde açıkladığı gibi, tekinsizliğin varlığı sadece zihinsel belirsizlikle açıklanamaz. Bilinçaltında bastırılanların tekrar canlanmasıyla belirginleşen korku ve kaygıdır. Bu tekrar canlanma ya da geri dönüş olarak ifade edilen şey aslında öteden beri bilinmekte olan bir şeydir. Ancak bastırılmış olmasının sonucu tekrar canlanmıştır. Bu yeniden ortaya çıkışla tuhaflaşmış, yabancılaşmış ve kuşku endişe dolu bir belirsizliğe dönüşmüştür. Dolayısıyla içinde mutlak bir tekrar vurgusu barındırır (Freud, 2003, s.30).

Jo Collins ve John Jervis, “Uncanny Modernity, Cultural Theories, Modern Anxietie” kitabında ise Freud’un yaptığı tekinsizlik tanımını genişleterek “Tekinsiz yaşadığımız dünya aniden tuhaf, yabancı ve tehditkar görüldüğünde yaşanan bir

dezoryantasyon (yönelme durumu) deneyimidir.” şeklinde tanımlamıştır (Collins and Jervis, 2008).

Yukarıda ifade edildiği gibi tekinsizlik kavramının tanımları; insan-nesne ve mekan örgüsündeki durum halidir. Belirsizlik, hatta bilinmeyen tekinsizliği, tekinsizlik huzursuzluğu çağırırken, korku ve endişe yoğun bir duygu olarak açığa çıkar. Sanatçının yaratı dürtüsü bu duyguların dışavurumudur. Sanatçının yaşadığı bu yoğun duygularla, nesnelere yeniden ele alışını farklı ifade biçimlerini oluşturur.

Sanatçının ruh halinin resme yansımaları, Romantizm ve sonrasında da devam etmiştir. Konu olarak ele alınan manzara ya da herhangi bir nesne aracılığı ile bireyin ve nesnenin huzursuzluğundan bahsetmek mümkündür. Sanatçılar artık resimledikleri nesnelere, kendi duyarlılıklarını ve duygularını vurguladıkları resimler yapmışlardır. Bu bağlamda huzursuzluk veren imgeler, Rönesans'tan beri resim sanatında zaman zaman kullanılmıştır. Din içerikli resimlerde bile huzursuzluk ve acı ifadesi okunabilir. Örneğin Holbein'in "Ölü İsa'nın Mezarındaki Bedeni" isimli eseri diğer İsa figürlerinden farklı olarak huzursuzluğun, acının, işkencenin yansıtıldığı bir eserdir (Görsel 1).

Ölü İsa'nın Mezarındaki Bedeni tablosunda örneğin, altını çizmemiz gereken şey, bilinen anlamıyla "realizm" değildir; yani nesnesiyle 'tıpkısının aynısı' olan resimlerden birini yapmış olması değil, bir anlamda, "sembolik düzenin" görme prosedürlerini (üstelik öyle belirgin bir şekilde zorlamaksızın) kesintiye uğratan, bakışı bu anlamda alt üst eden temsil biçimi sunmuş olmasıdır. Gerçekliğinden çok ve hatta gerçekliğe karşı, "gerçek gerçeğe" yönelik imgesel hareketidir burada önemli olan. Dolayısıyla nesnelere, ışığın ve renklerin güçlü bir taklidi olmasının aksine, bir yönüyle temsile verilen "gerçeğin geri dönüşü" gücü bakımından dikkate alınması gereken yapıtlardan biridir tablo. Başka resimler ve ressamlar da vardır bu şekilde değerlendirilecek, ancak Holbein'in *Mezarındaki Ölü İsa'sı*, temsilin içerdiği bir tür kendine özgü şiddetiyle kutsal hikâyeyi radikal anlamda farklılaştırması bakımından dikkat çekicidir. *Ölü İsa'nın Mezarındaki Bedeni* temsil yoluyla kutsal sözü cansız bedene dönüştürür; kutsalın ışığı, orada, giderek

katılaşan ve çürüyen bir beden halindedir. Tanrısal anlamlandırıcı dizgeyi bir anda iptal eden Şey tam da budur (Kacakkova, 2011).



Görsel 1. Hans Holbein, *Ölü İsa'nın Mezardaki Bedeni*, 1521, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30,5x 200 cm.

İnsan için ölüm en huzursuzluk verici acı kavramıdır. Hele ki kutsal bir varlığın ölümü söz konusu ise durum daha da derin bir boyuta ulaşır. Julia Kristeva'nın *Kara Güneş* isimli kitabında ifade ettiği gibi Ölü İsa'nın bedeni aslında ölümün, yasın nesnesidir. "Kara Güneş" metaforu kederli ruh halinin kör edici gücünü özetler: Ağır ve berrak bir duygu, sevilenin ve kayıpla özdeşleşen öznenin kendisinin ölümü demek olan ölümün kaçınılmazlığını dayatır. (Kristeva,2009)

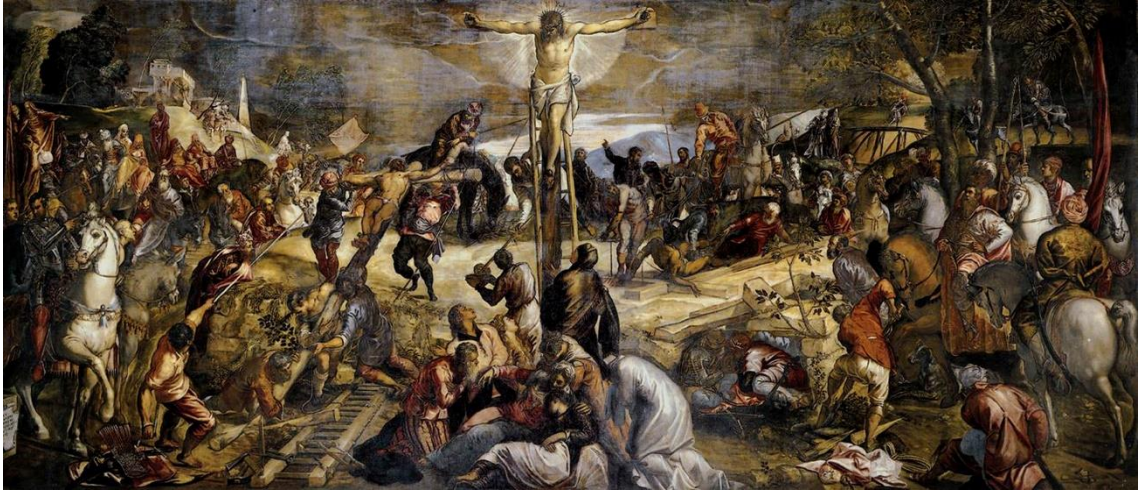
Rönesans sonrası sanat, Maniyerizm ve El Greco ile daha dramatik ve duygu ağırlıklı bir ifade biçimine dönüşmüştür. Özellikle El Greco'nun "Toledo Manzarası" isimli eseri melankolik, felaket öncesi beliren sessiz atmosferi, kendi ruh durumunu yansıtan bir yapıdadır. Bu adeta sanatçının yaşadığı bir kâbusun görüntüsü gibidir (Görsel 2).



Görsel 2. El Greco, *Toledo Manzarası*, 1612, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48 cm x 43 cm.

Bir sanat eseri deneyimlenirken sanatçı, izleyici ve eser arasında bir duygu alışverişi, etki-tepki olayı gerçekleşir. Jean-Paul Sartre bu durumu Tintoretto'nun "Çarmıha Geriliş" resmi üzerinden şöyle ifade etmiştir (Görsel 3).

"Tintoretto, Golgotha'nın göğündeki o yarığı, endişe imlemek ya da uyandırmak için seçmedi. O hem endişedir hem de gökyüzüdür. Endişe göğü ya da endişeli gökyüzü değil; nesneleşmiş bir endişe, gökyüzünün sarı yarığına dönüşmüş endişe" (Pallasmaa,2016, s.84).



Görsel 3. Tinteretto, *Çarmıha Geriliş*, 1978, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 122cm x 53cm.

Yukarıda da belirtildiği gibi geçmişten günümüze kadar gelen tarihsel süreç de “tekinsizlik” aslında devamlı karşımıza çıkan bir durumdur. Geçmişte bu durum dini bir anlatı, manzara, natüromort gibi konularla ele alınırken, bugün daha kavramsal bir yaklaşımla söylemleştirilerek ifade edilmektedir.

Örneğin küratörlüğünü Ali Akay ve Dimitri Konstantinidis’in 2005 yılında yaptığı “Tekinsiz/ Unheimlich/ Uncanny” isimli sergi, Schelling, Jentsch, Freud’un ele aldığı kendine yabancılaşma çerçevesinde tekinsizlik kavramının irdelenmesi niteliği taşır.

“Modern masallardaki tuhaflık, artık Perrault veya Grimm Kardeşler’in veyahut da Hoffmann’ın masallarından daha tekinsiz; sanki bize bir tanıdıklık duygusunu vermişcesine yabancılaşıyorlar. Bize en yakın duran nesnellerimiz sanki bize tuhafçasına bakıyorlar, bizim denetimimizden çıkıyorlar. Dilimiz bize yabancılaşıırken tuhaf seslerle karışmaya başlıyor. Normal gibi duran çalışmalarımız yersiz yurtsuzlaşıyor. Kendimiz bile bize ayrı kalıyor. Tanınmazlık, fark edilmezlik oluş içinde açılıyorlar ve açılmıyorlar. En uzaktaki en yakına gelirken ve en yakındaki ise en uzağa giderken tuhaflaşarak, tekinsizleşiyor. En ufak en büyükmüş gibi kendini gösteriyor. Hepsi başkalaşılıyor. Politika bile kahve konuşması olarak bize yabancı gelmeye başladı. Aynı yerdeyiz ama orayı benzetemiyoruz bir yere. Tuhaflık. Evimiz bile başkalaşırken, tanıdık bakışlardan uzaklaşırken,

tanınmazlaşırken yakınlaşıyor ve uzaklaşıyor; zorlanıyoruz onları tanımak için; oradalar mı? Oradakiler bildiklerimiz mi? Deforme olmuşlar mı? Yine tanınmaz haldeler, belki de onlara ilk defa bakıyoruz, kim bilir?” (Akay,2005, s.6).

Görülüyor ki tekinsizlik kavramı, alışılmış düşünceleri yıkan, algıyı tersyüz eden, sanat bağlamında sanatçıların buldukları çevreyi sorgulayarak yeni konumlandırma ve yaratma biçimlerini çeşitlendirme anlamı taşımıştır. Birçok sanat alanı bu bağlamda hareket alanı bulmuştur. Ancak Akay'a göre burada ilerlemek gelişmeyle değil, şimdiki zamanda parçalanmış bir bütün olarak var olan geçmişten anımsananların hatırası ve hafızasına bütünüyle yabancılaşabilecek kolektif değerlerin elden geçirilmesiyle eş anlamlıdır (Görsel 4).



Görsel 4. İnci Eviner, *Varil Gösterileri*, 2005, Tuval Üzerine Akrilik, 210cm x 350cm.

Bu bağlamda İnci Eviner çalışmalarında izleyiciyi tekinsiz bir ortamda kendisiyle karşı karşıya bırakmıştır. İzleyici resim aracılığı ile kendi tedirginlikleriyle ve korkularıyla yüzleşmiştir. Sanatçı Freudyen bir yaklaşımla bastırılanın geri dönüşünü vurgulamıştır.

Yine aynı sergiden başa bir örnek de Seza Peker'dir. Sanatçı Plan1-2 dia enstalasyonunda kendi fotoğraflarını kendi kimliğinden uzaklaştırarak, tekinsiz bir imge gibi nesneleştirmiştir. Sanatçının eski hali ile şimdiki halini aynı platformda bir araya getirerek sunması, bir taraftan nesneleştirirken bir taraftan da zamansızlaştırmıştır (Görsel 5).



Görsel 5. Seza Peker, *Plan1-2 dia*, Enstalasyon görüntüsü, 2005.

Juhani Pallasmaa'ya göre tüm duygulandırıcı sanat deneyimlerinin altında bir melankoli duygusu yatar; bu güzelliğin maddesel olmayan zamansallığın hüznüdür. Cyril Connolly'nin "huzursuz kabir" şiirinde yazdığı gibi, "sanat belleğin mizansenidir. Tüm duygulandırıcı sana deneyimlerinin altında bir melankoli duygusu yatar; bu güzelliğin maddesel olmayan zamansallığının hüznüdür. " (Pallasmaa, 2016, s.67).

2. BÖLÜM

NESNENİN SANAT YAPITINDAKİ SERÜVENİ

Sanatta nesne tarih öncesinden beri hemen hemen her zaman güncelliğini korumuş ancak geçen zaman içinde dönemsel farklılıklar, değişimler yaşayarak sanatın vazgeçilmez konularından biri olmuştur. Tarih öncesi dönemde sanatçı-nesne ilişkisine bakıldığında, insanın yaşamını sürdürebilme adına savaş verdiğini ve çevresindeki nesnelere taklit ederek, algılamaya, anlamlandırmaya ve tanıtmaya çalıştığı söylenebilir.

Orta Çağ'dan Rönesans'a kadar uzanan süreç ise din merkezli düşüncenin baskın olduğu bir dönemdir. Rönesans ile birlikte hümanizmin önem kazanması, felsefi ve bilimsel gelişmeler nesneye bakışı ve nesnenin sanat yapıtında yer alış şeklini tamamen değiştirmiştir. Sanat Tarihinde Rönesans'a kadar devam eden süreç nesnenin taklit ve temsil içerikli bir yapıyı sergilediği dönemdir. Günümüz sanatında ise nesnenin düşünsel ve biçimsel boyutu tamamen değişmiştir.

Nesneyi tarih sürecinde ve günümüz sanatında konunun tamamlayıcısı olarak nesne, konunun kendisi olarak nesne, hazır- yapım nesnesi, kişisel nesne ve anı nesnesi gibi farklı sınıflamalarla ele almak mümkündür.

2.1. Konunun Tamamlayıcısı Olarak Nesne

Tarih öncesi dönemden günümüze kadar geçen süreç dikkate alındığında resimde konunun tamamlayıcısı anlamında nesne her zaman varlığını sürdürmüştür. Konuyu daha iyi betimleyebilme anlamında nesnenin resim yüzeyinde varlığına ihtiyaç duyulmuştur. Mağara resimleriyle başlayan bu resimsel anlatımlarda herhangi bir konuyu anlatırken yanına konulan geometrik elemanlar ya da farklı renklerle atmosfer yaratma çabası aslında ifadeyi kuvvetlendiren resmin tamamlayıcısı olan unsurlardır (Görsel 6).



Görsel 6. Lascaux Mağarası, Duvar Resmi, Fransa (M.Ö 15000).

Sanat tarihinde konuyu vurgulayan nesnenin yalın ve somut olarak var oluşunun dışında, tamamen hikâye dışı nesnelere de yer aldığı resimlere rastlanabilir. Bu bağlamda Rönesans dönemine ait resimlerden örnekler de incelendiğinde nesnelere bazı anlamlar yüklendiği görülmektedir. Dini bir hikâye anlatımının yanı sıra resmi tamamlayıcı bir unsur olarak sıradan nesnelere yer verilmiştir. Böylece Rönesans resminde nesne kimi zaman tanrısal dünyanın sembolü, kimi zaman anlatılan hikâyenin tamamlayıcısı kimi zaman ise günlük yaşamın göstergesi niteliğine bürünmüştür. Bu nesnelere bir taraftan konuyu desteklerken diğer taraftan da konu dışı yan anlamlar üretir. Resimlerde yer alan nesnelere o dönem için farklı anlamlar taşısa bile bugün izleyici için farklı bir etki yaratır. Bu durum Carlo Crivelli'nin ve Hans Holbein'in eserleriyle örneklenebilir. Crivelli dini bir konuyu resimlerken özellikle nesnelere yoğun doku ve altın varak kullanımıyla konu dışı nesnelere de vurgu yapar. Örneğin Meryem ve İsa tablosunda, Meryem'in kıyafeti kabartmalarla işlenerek ön plana çıkarılmıştır. Konu dışı bir nesne olarak resimde yerini alan sineğin varlığı, sanatçının hikâyenin dışına çıkıp

izleyiciyi şaşırtan bir durum yaratabilir. Böylece izleyicinin ilgisi konu dışına çekilerek, sıradan bir nesneye ve gündelik hayata bakış sağlanır (Görsel 7).



Görsel 7. Carlo Crivelli, *Madonna ve Çocuk*, 1480, Ahşapta Tempera Ve Altın, 36,5 x 23,5 cm. Benzer bir yaklaşımla Hans Holbein'in Elçiler tablosu tekrar ele alınmaya uygun bir örnektir (Görsel 8). Zizek'in Anamorföz düşüncesinden esinlenerek inşa ettiği "Yamuk Bakmak" kavramına dönüp bakıldığında Holbein'in elçiler tablosu anamorfotik nesneye örnek oluşturacak tamamlayıcı nesnelere sahiptir.

Anamorföz; görme duyusuyla dolaysız olarak algılanamayan, belirli bir biçime sahip değilmiş gibi görünen nesnelere özel bir bakış açısından algılanabilir olması anlamına gelir. Anamorfik cisimler, ancak belirli (ve sıradan olmayan, aykırı) bir bakış açısından, "yamuk bakarak" algılanabilir. Lakan'ın bakış-gaze anlayışına göre ancak belirli bir konumdan ve belirli bir açıdan bakıldığında görünebilir (Görsel 8).



Görsel 8. Hans Holbein, *Elçiler*, 1533, Meşe Panel Üzerine Yağlı Boya, 207cm x 209,5cm.

Bu resim masanın üstü, masanın altı ve yer düzlemi olarak üç ayrı sembolik katmanda incelenebilir. Masanın üstü gökyüzü ve ilahi kavramları, masanın altı yeryüzü ve canlılara ait nesnelere, yerdeki deforme edilmiş kafatası ölümü temsil eder (sanatabasla.blogspot.com.tr, 2017). Nesnelere biçimsel özelliklerinden çok neyi temsil ettiği önem taşımaktadır. İki elçinin önünde yerde duran, anlamsız bir döşeme deseniymiş gibi görünen şey, tabloya yandan ve başka açıyla bakıldığında bir kafa tası gibi algılanır (Zizek, 2005, s.299). Bu örnekten de anlaşılacağı gibi Zizek Lacan üzerinden 'nesne'nin bakışıyla öznenin gözü arasındaki çelişkiye dikkat çeker. Bu resimde gizli bir şekilde yer alan kurukafa imgesi ölümün varlığını vurgulayan bir tamamlayıcı nesne olarak aslında huzursuzluk veren gizli uyarıcı konumundadır.

Marcel Duchamp'ın 1959 yılında yapmış olduğu "İşkence-Mezar" isimli çalışması da yukarıda verilen örnekler gibi konunun tamamlayıcısı anlamında kullanılan nesneye örnek olabilir. Burada üç boyutlu olarak ifade edilen ayak figürü, ölü bir insanın bedeninden kopartılmış bir uzundur. Bir kutu içinde sergilenerek tıpkı Holbein'in *Ölü İsa'sında olduğu gibi bedenin/ölümün nesneleşmesine gönderme yapar. Mekânsal olarak tabut gibi kutunun içinde yer alması ve sinekler tarafından yenmeye başlamış olması izleyicinin algısını doğrudan çürümekte olan bir ölünün ayağı olması durumu ile yüzleştirir. Ölüm kavramının yarattığı huzursuzluk duygusunu küçük bir detay olan sineklerle yaşatmıştır (Görsel 9).*

Nesneye uzanıştaki fiziksel eyleme kavramsal olarak bakıldığında arkasında arayış, boşluk, yalnızlık, ilgi, merak, zevk, acı, ölüm gibi çoğaltılabilecek soyut ve insana ait kavramlar ile duygular belirginleşir.



Görsel 9. Marcel Duchamp, *İşkence- Mezar*, 1959, Paris, Ulusal Modern Sanat Müzesi.

2.2. Konunun Kendisi olarak Nesne

Sanat tarihinde nesnenin izini sürerken doğrudan nesne betimlemesiyle karşımıza çıkan resimler natürmortlardır. Bu çalışmalarda nesne gerçeğin yansıması ve temsili olarak yerini almıştır. Natürmortlar incelendiğinde tüm detaylarıyla ifade edilmiş çiçek, meyve kompozisyonlarının yanı sıra ölüm ve yaşamı sembolize eden huzursuz bir içerik taşıyan, obje olarak kuru kafanın ele

alındığı ‘vanitas’ resimleriyle karşılaşırız. Bu resimler aslında ölümün nesneleştiği, nesnelere de ölümsüzleştirildiği betimlemelerdir (Görsel 10).



Görsel 10. Philippe-De-Champaigne, *Vanitas*, Ahşap Panel Üzerine Yağlı Boya, 28.6cm x 37.5cm.

Vanitas natüremortlarında gördüğümüz nesnelere temsil ettiklerinin dışında tamamen sembolik yan anlamlar taşır. Genellikle de hayatın geçiciliğini vurgulayarak, öteki dünyaya gönderme yapar. Örneğin Philippe-De-Champaigne’in resmindeki solmuş çiçek, kum saati, kuru kafa gibi nesnelere aracılığı ile ölümü ve insanın ölümlülüğünü ifade eder (Görsel 10). Böylece artık nesne konuyla yer değiştirmiş, konunun kendisi haline gelmiştir. Nesne sanatçıları tarafından çeşitli şekillerde yorumlansa ve farklı anlamlar yüklense bile tuvalde yer alış biçimi temsil odaklıdır.

Richard Leppert “Sanatta Anlamın Görüntüsü” isimli kitabında antik dönemdeki sanatın taklitten ibaret olma durumunu, aldatma- temsil ve kandırma siyaseti

olarak niteler (Leppert, 2002, s.35). Nesnenin belirgin bir şekilde öne çıktığı 'trompe l'oeil' çalışmaları gözü aldatmaya yönelik çalışmalardır. Görme duyusu üzerine kurulan bu çalışmalarda amaçlanan şey izleyiciyi aldatmadır. Bu çalışmalar Platon'un düşüncesine gönderme yapan salt nesnenin temsili ya da taklididir.

Bu yaklaşım Cornelis Norbertus'un "Arka Tarafı" isimli eserinde yapısal olarak olsa bile, resmin ön yüzüne boyanan resmin arka yüzü izleyicinin algısını tersine çevirerek nesneyi tuvalden atmıştır (Görsel 11).



Görsel 11. Cornelius Nobertus Gijsbrechts, *Trompe l'oeil: Ters Çevrilmiş Tablo*, 1659-1678, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 66.6cm x 86.5cm.

Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü* isimli kitabında Trompe l'oeil resimlerini şöyle açıklar:

Trompe l'oeil imgelerde öykü yoktur; hatta öyküden uzak durulur. Şeylere 'dair' olmayan, bunun yerine şeyler 'olma' numarası yapan imgelerdir bunlar. Her ne kadar etrafında bir fikirler ağı inşa edilmemiş hiçbir nesne yoksa da trompe l'oeil imgeler, fikirleri değil nesnelere kopyalar (Leppert, 2002, s.43).

Norman Bryson ise Trompe l'oeil de ki nesneyi ifade ediş biçimini şöyle tanımlar "Gördüğümüz her şey kendi başlarına var olan nesnelere, etraftaki insanlar sayesinde değil, onlardan bağımsız olarak gerçekten var olan nesnelere." (Bryson,1990, s.140).

Sanat tarihinde Romantizmle birlikte sanatçıların kendi duygularını resimsel olarak ifade etme dönemi başlamış olsa bile nesneyi algılayış ve ifade ediş biçimleri sanatçıların duygularını ifade eden bir araç niteliğini aşmamıştır. Gerçekçilerin nesneyi ele alış şekli ise gerçekte var olan nesnelere resimsel olarak birebir yansıtılması biçimindedir. Gustave Courbet'in "sadece gördüğümü resimliyorum. Demek ki melek resmi yapmayacağım. Bugüne kadar hiç melek görmedim" (Krausse,2005, s.65) şeklindeki anlatımı da bu yaklaşımı doğrular.

Resim sanatını temsil odaklı gündeminden saptırıp temsil araçlarının, temsil nesnesi haline geldiği yeni bir gündeme sokan ilk ressam Greenberg'e göre Manet'dir (Danto, 2010, s.30) (Görsel 12). Manet Realizm'in eleştirisini yaparken sıradanlığı öne çıkarmıştır. Bu bağlamda ürettiği yapıtlar başyapıt olma özelliği taşır.



Görsel 12. Edouard Manet, *Kırda Piknik*, 1862, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 208cm x 264cm.

Örneğin Manet'in *Kırda Piknik* isimli tablosu dönemin ahlak anlayışına uymayan farklı bir temsilin ifadesidir (Görsel 12). Sıradan natürmort nesnelere atölyeden dışarı çıkarılmış, açık alanda figürle birlikte konumlandırılmış. Soylu ya da dini bir hikâyenin kahramanı olmayan sıradan bir fahişe de tıpkı natürmort nesnelere gibi ele alınmıştır. Sanat artık nesnenin taklidini aşmış farklı sorgulamalarla yeni anlamlar üreten bir yapıya bürünmüştür. Nesnelere ve nesneleştirilenlerle farklı bir dünya kurgulanmaya başlamıştır. İzlenimciler için önemli olan ışık nesneyi tuval yüzeyinde biçimlendirmiştir. Nesnenin doğal hali ışığa göre değişime uğratılmıştır. Görme eyleminin ışıkla başladığı kuralı dikkate alındığında, izlenimciler için nesne de ışıkla var olmuştur. Işıkla biçim değişikliğine uğratılmıştır. İzlenimciler için nesnenin anlık görüntüsünü yakalamak, ışık etkisini

bu denli önemseme görünen gerçekliğin yerine resimsel gerçekliğin geçişiyle ve soyuta doğru giden bir yaklaşımla sonuçlanmıştır (Görsel 13).



Görsel 13. Edouard Manet, *Limon*, 1880, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 22 x 14 cm.

Manet'nin limon tablosunda temsil edilen limon, basit ve sıradan bir nesneyi özne haline getirmiştir. Limonun resmedildiği mekân ve limonun bulunduğu durum dikkate alındığında bize çürümeye yüz tutmuş, üzerinde yaşanmışlığı ile kendi hikayesini taşıyan ve bir sonu simgeleyen hatta ölümü çağrıştıran bir süreci anlatmıştır. Kompozisyon eski bir masa, eski bir tabak ve eskimiş bir limonla oluşturulmuş ve acı kahverengi ve sarının kullanılmasıyla hüznün hissi vurgulanmıştır (Görsel 13).

İzlenimciler nesneyi ışıkla var ederken Cezanne nesnenin yapısallığını temel almıştır. Cezanne ile birlikte nesneyi geometrik olarak algılama ve biçimlendirme dönemi başlamıştır. Cezanne resimlerinde analitik çözümlenmeyle yapısal bir kurgu oluşturmuştur. Geçmişte yapılan Vanitas resimlerindeki gibi sembolik anlamlar yüklemekten ele almıştır. Örneğin Cezanne'ın natüromort resmindeki kurukafa imgesi ölümün ifadesi veya öbür dünyaya ait bir gönderme değil

resimsel bir unsurdur ve resme yapısal anlamda katkı sağlar. Renk, doku, geometri gibi görsel elemanlar temsilin önüne geçmiştir. Nesnenin sınırları yok edilmiş resimsel elemanların kullanımıyla yapısal olarak ortaya çıkarılmıştır. Böylece sanatçılar konunun kendisi olarak nesneyi ele alır hale gelmişlerdir (Görsel 14).



Görsel 14. Paul Cézanne, *Kafatası Natürmort*, 1898, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54.3cm x 65.4 cm.

Cézanne'ın analitik ve geometrik algılayış biçimi aslında kübizmin alt yapısını hazırlamıştır. Kübistler nesneyi geometrik bir parçalanmaya tabi tutarak, biçimleri bozup tuval yüzeyinde tekrar kurgulamışlardır. Bu sanatsal yaratım sürecinde nesnelere tuval yüzeyine eş zamanlı olarak farklı açılıyla yerleştirilmiştir. Böylece mekân içinde yer alan nesne ve mekân da parçalanmış, sınırlar ortadan kaldırılmıştır. Bu gerçeklikten uzak geometrik yapılandırma yöntemi karşısında resmin algılanması zorlaşmış ama farklı okumalara da açık hale gelmiştir.

Mimar ve sanat eleştirmeni Manfredo Tafuri'ye göre, insan-nesne huzursuzluk ilişkisi bölümünde belirtilen psikanalitik yaklaşımların yanı sıra, her eleştirel eylem özünde, eldeki yapıyı parçalarına ayırma, ayrıştırma kısacası bir parçalama

sürecini barındırmaktadır. Tıpkı Kübizmde olduğu gibi. Böylesi bir parçalanma süreci uygulanmadan, nesnenin yeniden ele alınması hakkında bir şey söylemesi mümkün olmaz. Eleştiri, doğası gereği eserin doğmasına neden olan sürecin izlerini sürer ve bağımsız ele alınan parçalarını yeniden ve başka bir düzen içinde bir araya getirir... Tafuri'ye göre eleştirel süreçte yeniden üretilen nesnenin kendisi değil, "metinsel kopyası"dır (Tunca, 2009, s. 7).

Kübizmin ilk aşamasında nesne geleneksel resim malzemeleri ile geometrik parçalanmalarla resimlendirilmişken, daha sonra resim yüzeyinde nesnenin kendi fiziksel malzemesi kullanılarak nesnenin maddesel varlığı ifade edilmiştir. Kübist sanatçılar resim yüzeyinde gazete kâğıdı, ip, duvar kâğıdı wolhe, muşamba, ahşap, bambu gibi nesneye ait malzemelerin kullanımıyla birlikte ilk defa kolaj tekniğini gündeme getirmişlerdir. Örneğin Picasso'nun 1914 yılında doğrudan nesnenin malzemesini kullanarak yaptığı Hasır İskemleli Natürmort'u sandalyenin hasır kısmının kesilip ip boya kâğıt gibi farklı malzemelerle bir araya getirilerek oluşturulmuştur. Bir resmin içinde, sadece bir sandalye yanılması verecek olan hasır bir sandalyeyi boyayarak betimlemek yerine Picasso, bir sandalye hasırını parçalayarak muşambayla birlikte yapıştırmayı tercih etmiştir. Çerçeve yerine de elips formunda gerçek bir halatı kullanmıştır. Böylece nesnenin maddesel özü sanat malzemesi haline gelmiş tuval resmi geleneksel dörtgenin içinden ve geleneksel malzemelerden uzaklaştırılmıştır (Görsel 15).



Görsel 15. Picasso, *Bambu Sandalyeli Natürmort*, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Muşamba, Oval, 30cm x 38cm.

Resimde ele alınan nesnenin malzemesiyle birlikte fiziksel olarak öneminin de arttığı söylenebilir. Nesneye fiziksel olarak verilen değeri Richard Wolheim'in modern sanat kuramı ile açıklamak mümkündür. Wolheim "Modern sanatın ana hattı için, sanatın maddi karakterini vurgulayan bir kuram, bir sanat eserini önemsiz ya da değersiz bir şekilde ve sadece çevresel olarak değil, fiziksel bir nesne sayan bir sanat kuramı koyutlayabiliriz" (Harrison, Wood, 2011, s.848). Bu bağlamda resmin kendisi fiziksel bir nesne olarak algılanabilir.

Dışavurumcu eğilimde ise nesne fiziksel özelliklerinden çok duyguların ve toplumsal yaşamın ifade edilmesinde bir araç olmuştur. Nesne sanatçıların duyguları bağlamında deformasyona uğratılmıştır. Bireyselliğin ön plana çıktığı yaşanan savaşların ve yıkımların yarattığı yeni bir dünya düzeninde, sanatçıların iç dünyasının dışavurumu söz konusudur.

Dışavurumculukla sanata hâkim olan insanlık dramı ve kaygı, gerçeküstülikle olağanüstü bir evren ve mizah anlayışına dönüşmüştür.

Gerçeküstücülerin nesneyi ele alış biçimi ise daha çok bilinçaltı ve gerçek olmayan bir dünyanın yansıması şeklindedir. Bu daha çok tinsel bir yaratı eylemi olarak da ifade edilebilir. Sürrealist sanatçı bilinçaltından süzülen imgelerle, bu

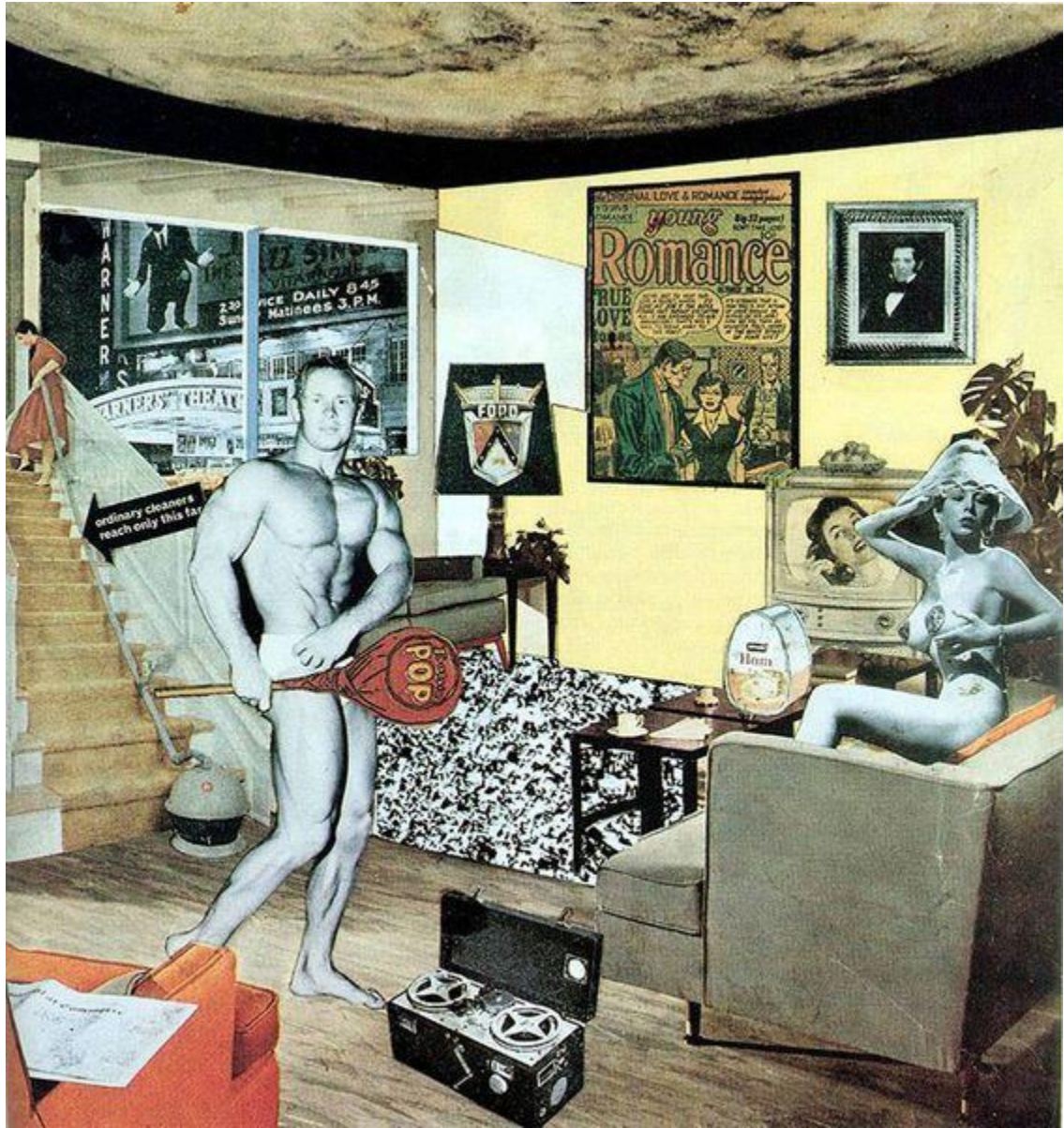
imgelerin bozulmasıyla, yer alış biçimiyle, izleyicinin algısını değiştiren bir deneyim yaşatmıştır. Böylece nesnelerin yüklendiği anlamlar da sorgulanmıştır. Sanatçı bilinçaltını referans olarak sonsuz imgeler dünyasını yaratmıştır. Örneğin Magritte'in "Resme İlişkin" isimli eserinde de benzer bir yaklaşım vardır. Pencerenin önüne konulan bir tuvalle, pencereden gözüken manzara bütünleştirilerek resmin konusu olmuş, izleyici de ikilem yaratan bir algı oluşturmuştur. İzleyiciye gerçek manzara sunulmamıştır. Tuvalin arkasındaki görüntü belirsizdir. Bu bağlamda aslında nesne tuvalden uzaklaştırılmış bir nesne, gizli nesne, görme arzusunun temsili olarak da algılanabilir (Görsel 16).



Görsel 16. Rene Magritte, *İnsanın Yazgısı*, 1933, Tuval zerine Yağlı Boya, 100cm x 81cm.

Pop sanat dikkate alındığında ise nesne; karşımıza günlük yaşam imgelerini sunan, tüketen, tüketim toplumunun göstergeleri niteliğine bürünmüş olarak çıkmaktadır. Bu bağlamda Richard Hamilton, günümüzün evlerini farklı ve çekici yapan nedir? isimli eserinde ev imgesini popüler kültürün nesnesi olarak sunmuştur (Görsel 17). Resimde ele alınan nesnelere cinselliğe, spora, sanata,

günlük yaşama gönderme yapmıştır. Popüler ve sıradan olan her şeyin sanatın konusu olması, yüksek ve alçak kültürel değerleri birbirine yaklaştırarak aslında tüketim nesnelere merkeze alarak toplumsal yaşamın izlerini taşıyan kurguyu oluşturmuştur. Artık nesne hem nesne olan hem de yeni mitler, fetiş nesnelere, idoller yaratan nesnelleştirdiğimiz şeylerdir.



Görsel 17. Richard Hamilton, *Günümüzün Evlerini Farklı Ve Çekici Yapan Nedir?*, 1956, Kâğıt Üzerine Kolaj, 25cm x22.5cm.

Arthur C. Danto "Sanat Nedir?" kitabında bir şeyin sanat eseri olduğunu belirleyen iki ana kriter olduğunu belirtmiştir. Anlam ve cisimleşme. Sanat izleyicisi de

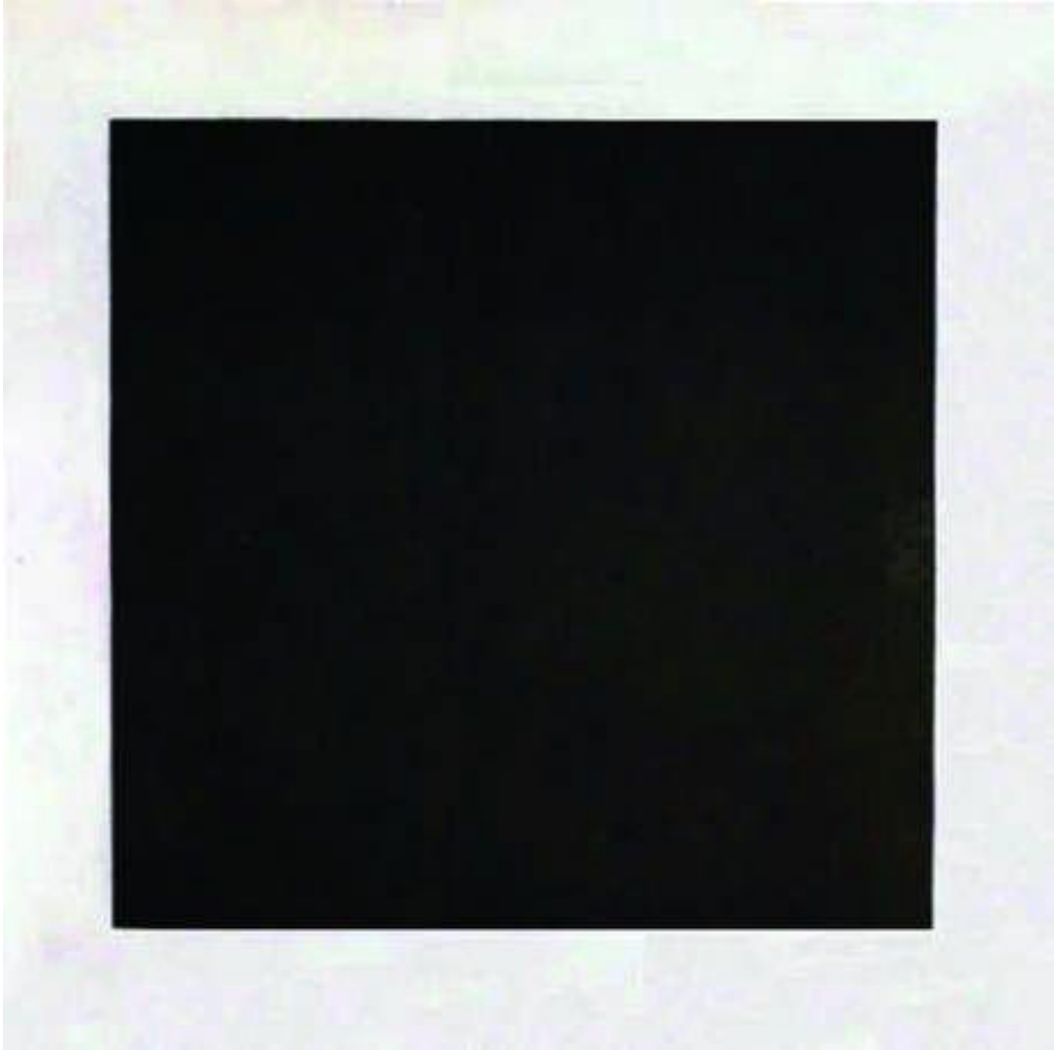
bunlara üçüncü kriter olarak kendi yorumunu katmıştır (Danto, 2014, s.50). Andy Warhol'un birçok çalışması gibi "elektrikli sandalye" resmi, anlamın cisimleştirilmesine örnek olarak verilebilir (Görsel 18).



Görsel 18. Andy Warhol, *Büyük Elektrikli Sandalye*, 1967, Tuval Üzerine Akrilik ve Serigrafik Enamel Boya, 137.2cm x 188cm.

Bu elektrikli sandalye sıradan bir nesne değil, izleyene huzursuzluk veren, yaşamı sorgulamaya davet eden işkence ve ölümün nesnesidir. Görülüyor ki Pop sanat, popülist yaklaşımıyla birlikte toplumsal yapıyı da irdelemiş, seçilen nesnelere aracılığı ile siyasi bir reaksiyonu ya da farklı anlamları da ifade etmiştir. Böylece sanat perspektifi içinde nesne konunun tamamlayıcı bir unsur olmak yerine, konunun kendisi olarak varlık kazanmıştır. Nesne sanatsal serüvenin içinde ister konunun tamamlayıcısı olarak, isterse de konunun kendisi olarak yerini almış oluşu Mehmet Yılmaz'ın *Modernizm'den Postmodernizm'e Sanat* kitabında belirttiği gibi "Mağara duvarlarındakiler dahil bütün resimler aslında doğal nesnelere, onlar hakkındaki birikimlerin görsel dile çevrilmiş

soyutlamalarıdır” (Yılmaz, 2006, s.56). Yukarıdaki tüm anlatılara rağmen acaba nesne sanattan dışlanamaz mı? Bu bağlamda Rönesans döneminde Cornelis Norbertus'un “Arka Tarafı” resmiyle yapmaya çalıştığı ya da Maleviç'in ortaya attığı süprematist manifesto özne ve nesneden, konudan uzak nesnesiz bir dünya yaratma düşüncesidir. Maleviç yıllarca bıkip usanmadan boyadığı siyah karesi aslında temsil olarak nesnenin tuvalden atılması, imgenin simgeye dönüşmesidir (Görsel 19).



Görsel 19. Kazimir Maleviç, *Beyaz Üstüne Siyah Kare*, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 109cm x 109cm.

Nesneyi bir başka ele alış biçimi de metafiziksel resim yaklaşımıdır. Nesnelere yalın halleriyle resimlerde yer alırken nesneye ait farklı özellikleri de ortaya çıkmıştır. Örneğin Giorgio Morandi genellikle kavanoz, şişe, sürahi gibi sıradan

cansız doğa resimleri yapmıştır. Ancak onun resimleri incelendiğinde ele aldığı bu nesnelere resmin konusundan ziyade resmin biçimi haline gelmiştir. Monokromatik renk düzeni içinde nesnelere ifade edilmiş biçimi ile hareketsiz yaşam kompozisyonları oluşturulmuştur. Nesne gerçeklikten uzak, bazı resimlerinde huzur, gizlilik, dinginlik hissi verirken, bazı resimlerinde de gerginliğin ifadesi olmuştur (Görsel 20).



Görsel 20. *Giorgio Morandi, Natürmort, 1952, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54.29 cm x 59.37 cm.*

Görülüyor ki insanlık tarihi yaşandıkça oluşuyor ve yazılıyor. Küçük adımlarla değişen kültürel, fiziki, coğrafi, politik, felsefi, ahlaki ve ekonomik şartlar zaman ilerledikçe kendi evrim sürecinde yeniden yapılanmıştır. Günümüzde bu faktörlerin yeniden değerlendirilmesi, yukarıda belirttiğimiz faktörlerden, özellikle

politik ve ekonomik unsurlar çok daha ön plana çıkmış, insan ve insan algılarını yeniden biçimlendirmiştir.

2.3. Hazır-Yapım Olarak Nesne

Sanayi Devrimiyle hayatımıza giren fabrika ve fabrika ürünlerinin, plastik ve naylon gibi malzemelerle paketlenip sunulması yeni devasa bir sektörü yaratırken, günlük yaşantılarımızda bu ürünlerin kullanılmasıyla insanın yaşam biçimi de haliyle değişmiştir. Bu değişim sadece insan algısını, bilincini değiştirmekle kalmamış, eski kodlarını silmiş yerine çağına ayak uydurmaya çalışan yeni bir insan profili yaratmıştır. İnsan kendi evrilme yolculuğunu geçmişten bugüne nasıl sürdürdüyse, bugün de sürdürmeye devam etmektedir.

Sanayi Devrimiyle hayatımıza giren ürünler insana ve özellikle sanatçılara yeni nesne ve malzemelerle tanışma fırsatı yaratırken, bu nesnelerin yeniden yorumlanıp, biçimlendirilmesiyle farklı yaklaşımların doğmasına fırsat yaratmıştır. Bu nesneler insanlar tarafından (form, anlam ve kullanım) değişime uğratılırken, nesnelere, insanın düşünce ve algı sistematiğini değiştirerek birbiriyle etkileşime geçerler. Oluşan bu doğal etkileşimle birlikte kendi dinamiklerini kurarak, yolculuklarını sürdürürler.

Nesnenin kendi sürecinde ilişkilendiği alanlarda kazandığı değer ve yüklendiği anlam itibari ile hazır-nesne dediğimizde algılarımızda oluşan genel kavram, özellikle sanatçılar tarafından çokça ele alınmıştır. Bu bağlamda sanatta kullanılması, sanayi devriminden günümüze kadar olan serüvenin etki-tepki sonucudur.

Konunun kendisi olarak nesnenin en son aşaması ya da bir adım sonrası şeklinde ifade edilebilen gelişme, sanat dünyasında bir dönüm noktasıdır. Hazır-nesne, nesnenin kendisinin değiştirilmeden kullanımınıdır. Bu durum sanat dünyasına bomba gibi düşmüştür. Süregelen tüm sanatsal gelenekleri yıkan, alaycı ve eleştirel bir yaklaşım biçimidir. Artık nesneye sanatçı ister müdahale etmiş ister etmemiş olsun, nesne fiziksel varlığı ile sanat nesnesidir.

Sanatta hazır-yapım olarak nesne olma durumunu Baudrillard "Sanatın Komplosu" isimli makalesinde daha da genelleyerek çağdaş sanatın adeta nesne sanatı haline geldiğini ifade etmiştir. Ayrıca Baudrillard'a göre sanat geçmişte edindiği yüce statüyü de kaybetmiş, sadece tüketim kültürünün içinde yer alan diğer nesnelere gibi içi boş bir nesneye dönüşmüştür. (Baudrillard, 2010, s.9-24).

Tarih boyunca sanatçıların nesnelere olan ilgisi gelişen modern ve teknolojik çağ ile ilişkilendirilmiş hayatımıza giren her yeni malzeme, nesne, kimyasallar teknoloji, dönemine göre sanatçının anlatım elemanı olmuştur. Yeni malzeme kullanımı, yeni anlatımları ve teknikleri de beraberinde getirmiştir.

Kübizmle birlikte başlayan hazır malzemelerin kolaj yoluyla kullanılmaya başlanması devrimsel bir adım olmuştur. Sanatın içine günlük kullanım malzemelerini sokma fikri zamanla çok farklı boyutlara taşınmış, hazır-yapım nesnelere, nesnenin kendisi sanat dünyasında bir yer edinmiştir. Kübizm'le başlayan bu eğilim Pop Sanatla ve Marcel Duchamp ile "hazır nesne" kullanımına doğru bir gelişim sergilemiştir. Andy Warhol'un tüketim nesnelere görselliğini değiştirmeden sadece malzemesini değiştirerek tekrar sergi mekanına taşımış olması aslında tüketim nesnelere kavramsal birer nesne haline getirilmesidir (Görsel 21).



Görsel 21. Andy Warhol, *Brillo Kutuları*, 1962-63, Enstalasyon Görüntüsü.

Bu bağlamda Duchamp'ın 1917'de New York'ta düzenlenen bir sergiye gönderdiği R. Mutt adına imzalı Çeşme adını taşıyan ters çevrilmiş pisuarı örnek verilebilir (Görsel 22).



Görsel 22. Marcel Duchamp, *Çeşme*, 1917, 61cm x 36cm x 48cm.

Nesneler aracılığı ile sanat, sanat galerileri, müzeler ve sanatçının yaratım süreçleri sorgulanmıştır. Sanatta hazır-nesne kullanımıyla birlikte artık sanatçının el emeği ve kişisel becerilere yer vermeden de sanat üretiminin olabileceği; düşüncenin çağın getirdiği teknoloji ve endüstriyel gelişimine göre yapılandırılabilirliğini göstermiştir. Artık izleyici nesnenin “nesne” olma durumuyla yüzleşmiştir. Nesne “nesne” olarak sorgulanmaya ve ondan yeni anlamlar üretilmeye başlanmıştır.

“O zaman bir nesneyi sanat eserine çevirmek için onu yararsızlık katına çıkarmanın yeterli olduğu görülür. Bir nesneyi işlevinden koparıp, hiç değiştirmeden onu galeride sergilenen bir esere dönüştürürken, *ready-made*'in yaptığı tam da budur. Obur bayağılık estetiği sayesinde, gerçeği bir sanat nesnesi yapmak için, onu yararsız bir işleve çevirmek yeterli olmuştur.

Aynı şekilde, kullanılmayan ve dolayısıyla yararsız olan eski nesnelere de otomatik olarak sanat aurasına bürünür. Bizimkinden uzak bir zamana ait olmaları Duchamp'ın sanatsal müdahalesiyle aynı anlamı taşır. Yani sonunda onlar da birer "ready-made" olurlar; müze evrenimizde yeniden canlandırılan birer nostajik iz halini alırlar." (Baudrillard, 2014).

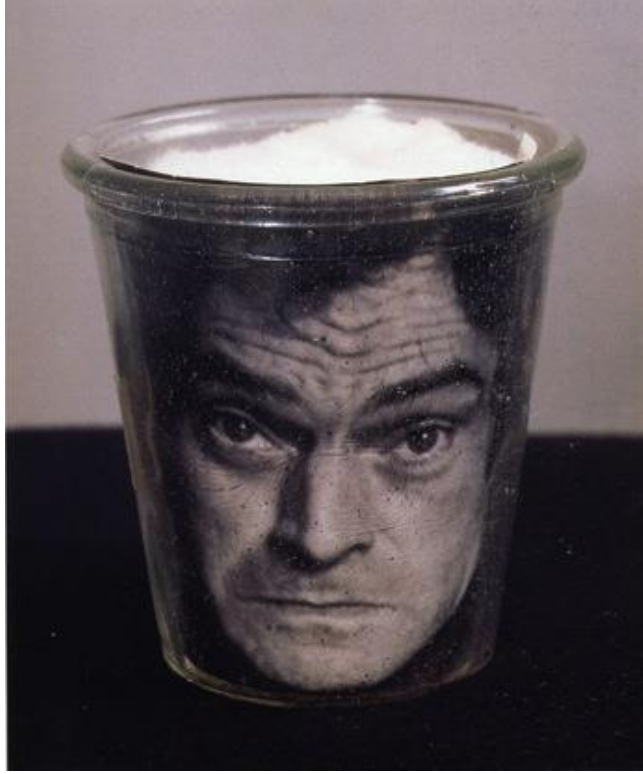
Görülüyor ki nesne fiziksel bazı düz anlamlar taşırken, yapı kurum ve yapı bozumuna açıktır. Özneye ya da konu ile yer değiştirebilir. Taşdığı fiziksel anlamların dışında da hayali ve soyut anlamlar taşıyabilir. Örneğin Meret Oppenheim'in kürkle kapladığı fincan artık herhangi bir fincan gibi kullanıma yönelik bir anlam taşımaz. Kürkle kaplanarak yapı bozumuna uğratılmış ve sanatçısı tarafından yeni bir anlamda tekrar üretilmiştir. İnsana zevk veren kahve içme eylemi bir anda kürkün dudaklara değmesiyle ya da değme düşüncesiyle tiksindirici bir duyguya dönüşür. Burada sanatçı nesne aracılığı ile yan anlamlar üretmiştir. Fincan artık sanat yapıtı olarak kürkün kullanım alanlarına ve statüye gönderme yapar. Sanatçının zihninde oluşturduğu ereksel bir nesne haline gelmiştir. Değişken olma özelliği ile kendi bağlamından çıkarılıp, farklı bağlamlarda değerlendirilebilir, tekrar tekrar üretilebilir (Görsel 23).



Görsel 23. Meret Oppenheim, *Tüylü Kahvaltı*, 1936, Kürkle Kaplı Fincan, Çay Tabağı ve Kaşık, Fincanın çapı 11cm., Kaşığın uzunluğu 20cm.

Kavramsal sanatta nesnenin durumuna baktığımızda ise Marcel Duchamp'ın getirdiği hazır nesneden yola çıkarak nesnenin kavram olarak farklı nitelikleriyle düşünce üretiminin önemi gündeme gelmiştir. Bu bağlamda sanatta nesnenin sürekli değişen, yeni anlamlar ve biçimler üreten bir kavram olarak sorgulandığı ve derin bir araştırma konusu olduğu görülebilir. Bu değişim yaşanırken nesneye farklı anlamlar da yüklenebilir. Görülüyor ki insani bir duygu olan huzursuzluk, nesnenin huzursuzluğuna, sanatçının huzursuzluğuna ya da izleyicinin huzursuzluğuna dönüşebilir.

Sanatçıların ortaya koydukları yapıtlar özellikle günümüzde birçok şeyi sorgularken öte yandan yeni bakış açıları ortaya koymaktadır. Değişen dünya insan ve ortam geleneksel düşünce, algı ve görme biçimlerini hatta davranış biçimlerini de yeniden yapılandırıyor. Marcel Broodthaers'ın eserindeki kavramsal anlatım, yalın ancak son derece etkileyici ve rahatsız edici bir biçimde vurgulanmıştır. Yapıtın insan üstünde uyandırdığı duygu, tüketim toplumunun ürettiği sıradan bir nesnenin içinde ifade ettiği oto-portre, yaşadığı stresin ve sıkışmışlığın ifadesidir (Görsel 24).



Görsel 24. Marcel Broodthaers, *Siyah-Beyaz Oto-Portre Fotoğraflı Kap*, 1967.

Aslında şair olan bir insanın bir anda tüm şiir kitaplarına alçı dökerek onları sanat nesnesi haline getirmiştir. Böyle bir hikâye ve atakla sanat üretimine başlaması aslında sanatçının kendisinin dönüşümünün ve hissettiği tekinsizliğin dışavurumudur.

2.4. Mekânın Nesnesi

İnsan-nesne arasındaki ilişkiye yeni bir unsur olarak mekânı dahil ettiğimizde mekânın ve nesnenin yeniden biçimlenmesi, anlam ve içerik kazanmasıyla, insan-nesne-mekân ilişkisi bambaşka bir boyuta taşınır. Kavramsal anlatılar, sıradan nesnelere yerini bulurken, aykırı mekanlarla birleşip alışlagelmiş kalıplarını yıkarak karşımıza çıkarlar.

Güncel sanat sergilerinde serginin gerçekleştirildiği mekânsal bağlam eserlerin vazgeçilmez bir parçasını oluşturur.

Kurt Schwitters'in (1919-1937) Hannover'deki kendi evinde inşa ettiği "Merzbau" adlı çalışma mekânının yeniden üretimi ve sanatın mekânın içerisinde mekanla bütünleşerek nesneleşmesi bağlamında sanat tarihinde mimari mekan ve yapıt ilişkisini tartışmaya açan en erken örneklerden biridir (Görsel 25).



Görsel 25. Kurt Schwitters, Merzbau, *Enstalasyon*, 1923 – 1937.

İşlevsizleştirilmiş, kendi ortamından soyutlanmış, algıyı alt üst eden adeta çok edici yeni farkındalıklar yaratmak üzere yaratılan zıtlıkların ifadesi şeklini alır. Burada artık mekânın nesneleşmesi söz konudur.

Hal Foster'ın Sanat Mimarlık Kompleksi kitabında Richard Serra'nın ifade ettiği gibi "sanat her zaman mimariye müdahale etmenin, onu eleştirmenin, mekânı dönüştürmenin ve aşmanın yollarını bulmuştur. Sanatçılar bunu yapmaya devam edecekler. Çelişkileri kavriyorlar" (Foster,2013, s. 354).

Eskiden bir galeride sergilenmek üzere eserlerini düzenleyip, sonra bir adım geriden izleyicilerin onlara gösterdikleri ilgiyi seyretme gibi soğuk bir işlemde kurtulan sanatçı, yaşanan dünyada olup bitenleri, duygu ve düşüncelerini anlatım yollarında da çeşitliliğe kavuşmuştur. Sadece nesnelerin kullanımı değil, nesnelerin kullanıldığı mekanlar ve günün teknolojisiyle anlatı ve manifestolar

kullanılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla sanat eseri alınıp satılabilen bir nesne olmaktan da çıkmıştır.

Gösteri sanatında, sanatçılar gösteri yoluyla değil birbiriyle ilintili verilerin sergilenmesi amacıyla düşüncelerini açıklarlar. İstatistikler, fotoğraflar, demeçler, video gösterileri, gazete kupürleri ve bunlara benzer pek çok elemanlarla duygu ve düşüncelerini geleneksel bir sanat nesnesi yaratmadan ifade etme yollarını seçmişlerdir. Yapılan çalışmalar geçici olmalarına rağmen toplumsal belleklerde ve sanat tarihinde kalıcı olarak yer almışlardır. Görsel malzemelerin yanı sıra ses ve müzik de etkin şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin John Cage'in sahnede gerçekleştirdiği performansları bir konserden çok enstrümanlarını ve izleyiciyi biçimlendirme girişimleriyle müziği ve izleyiciyi nesneleştirmiş. Zaman zaman sessizliğin sesini nesneleştirmiştir. Böylece disiplinler arası bir özgürleşmenin de önünü açmıştır. Sanatçılar mekânla birlikte tüm duyularını kullanarak mekânın ruhunu da hissetmeye ve hissettirmeye çalışmışlardır.

Öte yandan arazi sanatı (land art) ise farklı bir kategoride yerini almıştır. Bu tür çalışmalarda sanatçılar, yeryüzünün büyük parçalarını yeniden düzenlemişlerdir. Mekân ve yeryüzü, sanatçıların müdahalesi sonucunda yeniden düzenlemelerle yeni algılama biçimleri yaratmıştır. Mekân da yeryüzü de sanat nesnesi konumuna getirilmiştir. Bu çalışmalar alınıp satılabilir olmaktan çok alımlayıcının algısıyla oynayarak simgesel bir mekân kurgusuyla yeni söylemler oluşturmuştur. Dennis Oppenheim, yeni sürülmüş bir tarlayı tırmıkla düzelterek yeniden biçimlendirmiştir (Görsel 26).



Görsel 26. Dennis Oppenheim, *Buğday Ekimi*, 1969, Enstalasyon.

Kırsal kesimde yapılanlara benzer çalışmalar kent ortamına da taşınmıştır. Bir sanatçı sergi açtığı galeriyi toprakla ya da bir kamyon çöple doldururken, bir başka sanatçı da binaları paketleyerek farklı bir söylem oluşturmuştur.

Bu örneklerden yola çıkarak Lara Almarcegui, 2013 Venedik Bienali'nde galeri mekanına toprak yığarak dışarının içeriye taşınması bağlamında bir yerleştirme yapmıştır. Toprağın bir nesne olarak, galeri mekanına taşınmasıyla yaratılan aykırılık, nesne-mekân ilişkisinin çarpıcı örneğidir (Görsel 27). Artık nesnelerin mekânın sanatçını ve izleyicinin tamamen özgürleştiği söylenebilir.



Görsel 27. Lara Almarcegui, *Zaragoza*, 2013, Enstalasyon (Venedik Bienali).

Sanatçıların mekânsal bağlamda ürettikleri işlerin yanı sıra M. Foucault'nun mekânsal söylemine bakacak olursak, düşünür içinde bulunduğumuz çağı aslında mekân çağı olarak ifade eder. "Başka Mekanlara Dair" isimli çalışmasında Ütopya ve Heterotopya olmak üzere iki mekânsal kavramdan bahseder. Ütopyalar içinde buldukları sistemle bütünleşmemiş ve onu değiştirmeye çalışan gerçek dışı mekanlar olarak tanımlanır. Ütopyanın karşıtı olarak tanımlanabilecek öteki mekân ise heterotopyadır.

Günümüzde kaygının kuşkusuz zamandan ziyade, esas olarak mekanla ilgili olduğu kanısındayım; zaman muhtemelen, mekânda bölüşülen unsurlar arasında mümkün olan dağılım oyunlarından biri olarak karşımıza çıkar. Heterotopyalar, karşıtlıkları barındıran, mevcut olanın doğruluğunu sorgulatan, yerleştirilebilir olsa da tüm alanların dışında olan, ötekileşmiş, uygulanmış, hayata geçirilmiş gerçek mekanlardır. Müze, kütüphane, mezarlık, hapisane gibi tek gerçek mekânda birden fazla zaman ve mekan barındıran mahaller heterotopyaya örnek olabilir (Foucault, 2005, s.291-302).

Aslında Foucault bu terimi tıptan ödünç alarak farklı bir bağlamda kullanmıştır. Heterotopyanın tıp terimleri sözlüğünden kelime anlamına bakıldığında insan vücudundaki bir organın ya da dokunun olması gereken yerde değil başka bir yerde oluşma durumudur. Foucault bu kavramla birbirinden ayrı olanın birlikteliğini gündeme getirmiştir. Bu zıt kutupların birlikteliği günümüz yaşantısında ve sanat da önemli bir değer taşır.

2.5. Anı Nesnesi

Anılar insan hafızasında ruhunda saklı olduğu gibi nesnelere de saklıdır. Farklı coğrafyalarda kurulan ikinci el pazarları (bit pazarları) bunun en güzel örneğidir. Bu pazarlar kimliksizleşmiş geçmişini belli olmayan garip bir şekilde dolaşıma çıkmış nesnelere doludur. Görülüyor ki kişisel eşyalar zamanla el değiştirirse de yaşamaya devam eder.

Anı, yaşanan deneyimiyle, geride uyandırdığı his ve zihnimizde tasarladığımız, görüntüsüyle hafızamıza kazınan güçlü bir imgedir. Anının bellek ile olan ilişkisi de vazgeçilmezdir. Kişinin biriktirdiği anılar ve deneyimlerin tümü aracılığıyla oluşan bellek aslında bireyin kimliğini de oluşturur. Bellek bireysel ve kolektif bellek olarak ayrılrsa da aslında geçmişin tekrar inşasıdır. Dolayısıyla şimdiyi ifade eder. Deleuze'un Bergson'a dayanarak söylediği gibi, "Anının kendine özgü zamanı şimdiki zamandır" (Bergson, 2007).

Nesnelerin biriktirilmesi, anı olarak saklanması sadece geçmiş anıların hatırlanmasını sağlamaz aynı zamanda onları kaybetmiş olmanın duygusunu da taşır. Ortaya çıkan şey aslında yitirme duygusudur. Yitirme duygusunu bastırmak, bir parça geçmişe dokunabilmek ve anıyı canlı tutmak görevlerini de üstlenir. Örneğin babasının ölümü Freud'da tüm geçmişin yeniden canlanmasını, bilinçaltı ve rüyalarda hatırlanmasını sağlamıştır. Zaman içerisinde anı geçmişinin yeniden elde edilemeyeceğini, ancak anıları bütünüyle kaybetmenin de imkânsız olduğunu fark etmiş, "Geçmiş yeniden elde edilemez, ancak onu bütünüyle kaybetmek de imkânsızdır" (Barker, 1996, s.90) diyerek ifade etmiştir.

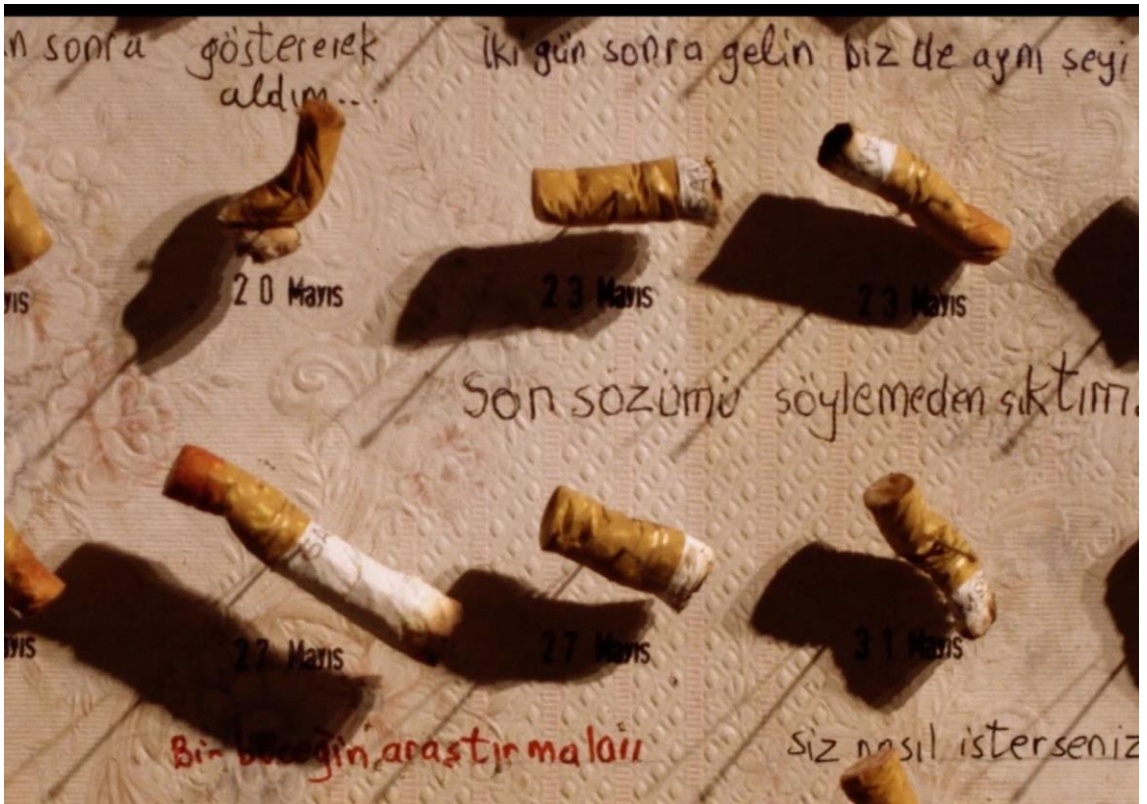
Anı nesnelere, biriktirilmiş ve saklanan nesnelere, yaşanmış olgulardan kişinin belleğinde kazınan, sırası, yeri geldiğinde anımsanabilen her türlü şeylerden ibarettir. Geçmiş bu nesnelere aracılığı ile yeniden inşa edilir.

İnsanoğlu oldum olası geçmişini merak eder. Bu merak anı nesnelere atfedilen değeri daha da arttırır. Herkesin içinde saklı tuttuğu anılar görülen her anı nesnesiyle tetiklenir ve tekrar tekrar yaşanır.

Müzeler, geçmişin, anı nesnelere sergilendiği mekanlardır. Mekanlar bu nesnelere sergilenmesi için tasarlanmıştır. Adeta anı depolarıdır. Nesnelere, kendi çağının tanıklarıdır. Müzelerde sergilenen nesnelere gördüğümüzde geçmişe yolculuk yaparız. Gördüğümüz anı nesnelere muhtemel kullanıcılarıyla ilişki kurar, hayalimizde bir hikâyeye oluştururuz. Geçmiş bugüne taşıyarak canlandırırız. Bu bağlamda mekânın nesnesi bölümünde açıklanan Foucault' nun heterotopya kavramını yaşarız. Kimliğini ve zamanını kaybetmiş ya da kaybetmemiş olarak nesnelere dolaşıma çıkar ve yeni bir mekânda, yeni bir zaman diliminde tekrar bir araya gelerek başka bir şey söyler.

Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi isimli romanı ve kurduğu Masumiyet Müzesi anı nesnesi kavramının somut örneklerindedir. Roman, 1975 ile 1984 yılları arasında İstanbul'da, varlıklı iş adamı ve onun yoksul uzak akrabası arasındaki unutulmaz ve talihsiz olarak nitelendirilebilecek aşkı anlatmıştır. Masumiyet Müzesi ise yaşanan bu gerçekliğe, tanıklık ettiğimiz romanın nesnelere ve müzeye dönüştüğü bir yerdir. Yaşanan tutkulu aşk ve getirdiği huzursuzluk nesnelere, anı/nesnelere aracılığı ile ifade edilmiştir. Aşk acısı yaşayan roman kahramanı sevdiği ama ulaşamadığı kişinin eşyalarını biriktirerek, çalarak kendisini rahatlatma yolunu ona ait olan nesnelere biriktirmekte bulmuştur. Daha sonra biriktirilen bu özel eşyalar, yine roman kahramanının yaşadığı mekânda bir araya getirilerek müze haline getirilmiştir. Sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni Simon Schama, Masumiyet Müzesinin önemini, "Dünyanın hiçbir yerinde eşi benzeri olmayan, en güçlü, en insani ve etkileyici çağdaş sanat yapıtı" (Schama, 2016) sözleriyle dile getirmiştir. Müzenin temel özelliği belki de ziyaretçilerini geçmiş ve bugün arasında zaman dışı bir yolculuğa çıkarması, anlatılan aşkın ve yaşanmış bireysel huzursuzluğun nesnelere aracılığı ile anlatılması, kurmaca ve

gerçeklik arasında bir mekan yaratmasıdır. Bu bağlamda müzenin kendisi Orhan Pamuk tarafından sanat nesnesi konumuna getirilmiştir. Yazarın romanında belirttiği gibi “Anamlı bir bütün oluşturan geçmiş bir dünyanın vazgeçilmez hatıralarına dönüşmüştü. Gerçek müzeler, Zaman’ın Mekan’a dönüştüğü yerlerdir. ” (Pamuk, 2013, s.213-476) Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi kitabını yazdıktan ve müzeyi oluşturduktan sonra yazdığı “Hatıraların Masumiyeti” isimli kitabında da müze ve roman ilişkisi üzerinde durulmuş, yazarın yorumlarına yer verilmiştir. Yazar Romanda ve müzede, küçük, basit çocuksu bir hatırlatma felsefesi geliştirdiğini ifade etmiştir. Ona göre insan ile eşyanın her buluşması bir hikayedir ve hikayeler zamanda hareket eder. Masumiyet Müzesi’nin felsefesinde Aristocu, bir mantığın olduğunu ifade etmiştir. Aristo’ya göre “an” dediğimiz şey de, böyle bir şeydir, daha bölünemez. Zaman ise, anıları birleştiren çizgidir. Bir eşyaya bakıp, o eşyanın hatırlattığı dönemin ayrıntılarına girmek romanın ve müzenin ruhudur.(Pamuk, 2016, s.44-71)



Görsel 28. Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, İzmaritler, 2012.

İnsan-nesne, nesne-insan ilişkisinde, insanın nesne üzerindeki kontrolü bu kez anı nesnesine geçmiş olup, insanın bilinçaltında saklı duygu ve deneyimlerinin hatırlanmasına ve yeniden canlanmasına yol açar. Kontrol ve güç artık nesnededir.

Çekilen bir fotoğraf, çekildiği andan itibaren artık bir anı nesnesidir. Geçmiş hatırlatmada ve canlandırmada önemli bir rol oynar.

Çoğu sanatçının anı ve anı nesnelere düşkünlüğü, onların ilham kaynağı olmuştur. Anı nesnelere yüklü olan yaşanmışlık, nesnenin kendisini başlı başına bir unsur haline getirdiğinden bu tür anı nesnelere kullanarak az şeyle çok şey söyleme yolunu seçmek sanatta bir ifade biçimi olarak kullanılmaktadır.

Genel anlamda sanatın tümü belleğe dayanır- her sanat eseri doğrudan ya da dolaylı olarak sanatçının kişisel deneyimlerinden etkilenir- ancak bazı sanatçılar belleğin araştırılmasını çalışmalarının başlıca konusu haline getirmişlerdir. Christian Boltanski bu bağlamda inceleyebileceğimiz sanatçılardandır. Sanatını kendi geçmişini referans alarak oluşturmuştur. 2. Dünya savaşının sonunda doğmuş ve ailesi Yahudi Soykırımı'ndan kaçarak hayatta kalma savaşı vermiştir. Ailesinin her an ölümle yüz yüze olma durumu doğal olarak sanatçının yapıtlarının merkezine oturmuştur. Örneğin 2010 tarihli "İnsanlar" isimli enstalasyonunda, topladığı yüzlerce eski giysiler ve kalp sesleri kullanarak toplumsal bir mesajı (Yahudi kıyımını, insanların yok oluşunu) dolaylı yoldan izleyiciye iletmeye çalıştığı görülmektedir (Görsel 29).



Görsel 29. Christian Boltanski, *İnsanlar*, 2010, Enstalasyon.

Sarkis Zabunyan kimliği de Boltanski gibi farklı kültürlerin (Türk-Ermeni), dinlerin (İslamiyet- Hıristiyanlık) ve coğrafyaların (Türkiye-Fransa) karşıtlıkların ve yaşamışlıkların birlikteliğinden oluşmuştur. Tüm yaşantısı kendisi için bir referans noktasıdır. Örneğin 1964 yılında Türkiye’den ayrılma zorunluluğundan sonra İstanbul’da gerçekleştirdiği ilk yerleşimesi ‘Çaylak Sokak’tır. Bu sergi Sarkis’in bellek geçmiş ve kültürü ele alış biçimini ortaya koymaktadır. Çalıkoğlu bu ele alış biçimini şöyle açıklar:

“Sarkis burada üretim fikrini batı kültürünün belirlediği tek ve ana omurga olarak sanat kelimesi ile özdeşleştiren bir sonuç üzerinden değil hepimizin belleğinde dolanan bir imge dünyası olarak tanımlamayı uygun görür. Ortak belleğin yansıması olarak tüm kültürel işaret ve imgeler Sarkis’in incelikli yan yana getirişi ile eskiden yitirdikleri iletişim rotalarını yeniden bulur” (Çalıkoğlu, 2009, 9) (Görsel 30).

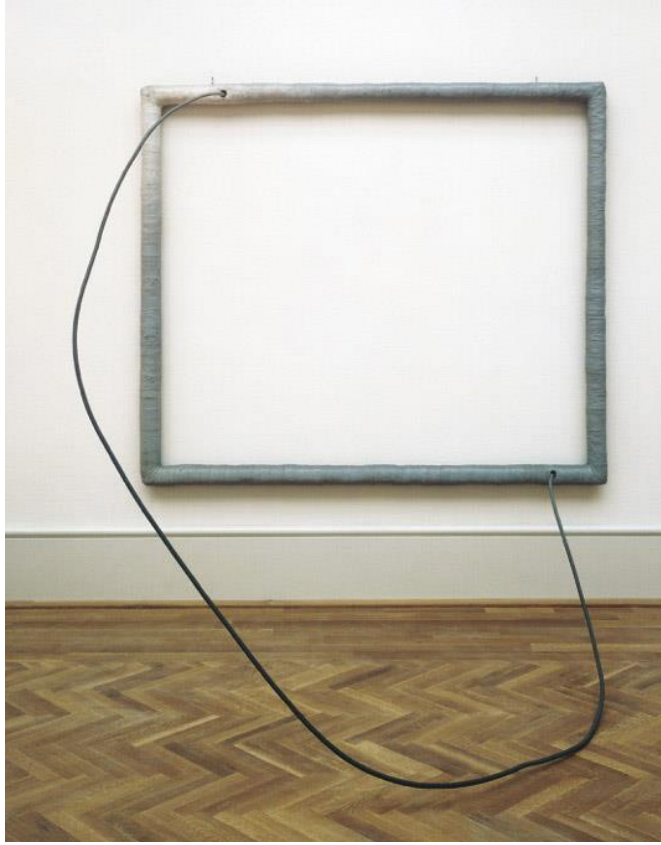
Çaylak Sokak doğduğu ve ilk sanat çalışmalarına başladığı yerdir. Bu sergi geçmişteki yaşam alanını 1940'lara, 1950'lere, 60'lara, 70, 80, 90'lara ve bugünlere göndermeler yaparak, Sarkis'in deyimiyle 'bir İKONA' gibi bu sergi mekânına davet eder. Sergi Sarkis'in kişisel belleğinde ve toplumsal bellekte

biriktirdiklerinin tekrar inşa edişidir. Mekân da geçmiş yaşantısına ait nesnelere yer alırken nesnelere yer ve anlam değiştirmiştir. Bellek depolama alanı olarak gördüğü, eski yaşam alanını güncel ve kişisel sanat alanı haline getirerek katmanlar halinde geçmişiyle birlikte nesneleştirmiştir.



Görsel 30. Sarkis Zabunyan, *Çaylak Sokak* (1986), *Çaylak Sokak'ta* (2004).

Eva Hesse'nin "Asılmış" isimli yapıtı boş bir çerçeveye kaybın eşiğinden boşluğun sınırlandırılmasına geçiş niteliği taşıır. Sanatın öznesi konumundaki nesneyi tıpkı Maleviç'in siyah kare isimli çalışmasında yaptığı gibi dışarı atarak uzay boşluğu ile izleyiciyi yüzleştirir. Biçim yoktur, anlatımcılık yoktur, var olan korkunç bir boşluk ve izleyicinin bakışıdır. Çerçeve ile sınırlandırılan boşluğu sanatçının hayatının izini sürerek anlamlandırmak izleyiciye düşer (Görsel 31).



Görsel 31. Eva Hesse, *Asılmış*, 1966, Karışık Teknik Enstalasyon.

Marc Quinn'in 2000 yılında gerçekleştirdiği "bahçe" isimli enstalasyonunu dünyanın çeşitli yerlerinden getirdiği 1000 adet bitkiyi yirmi beş ton silikona batırıp "-80°C sabit sıcaklıkta" tutarak gerçekleştirmiştir. Hollanda sanatındaki geleneksel doğa temsili tekrar ele alınmıştır. Bu çalışmada çiçekler birer anı nesnesi gibi dondurularak zamanın da dondurulmasına vurgu yapmıştır (Görsel 31). Sanatçı "iekler donduklarında saf bir görüntü haline geliyor, mükemmel bir iek imgesi oluyorlar, çünkü gerçekte ölümler ve saf görüntü ile saf madde arasındaki bir dönüşüm durumunda askıya alınmışlar" demiştir. (Ardery, 2000)



Görsel 32. Marc Quinn, *Bahçe*, 2000, Enstalasyon görüntüsü.

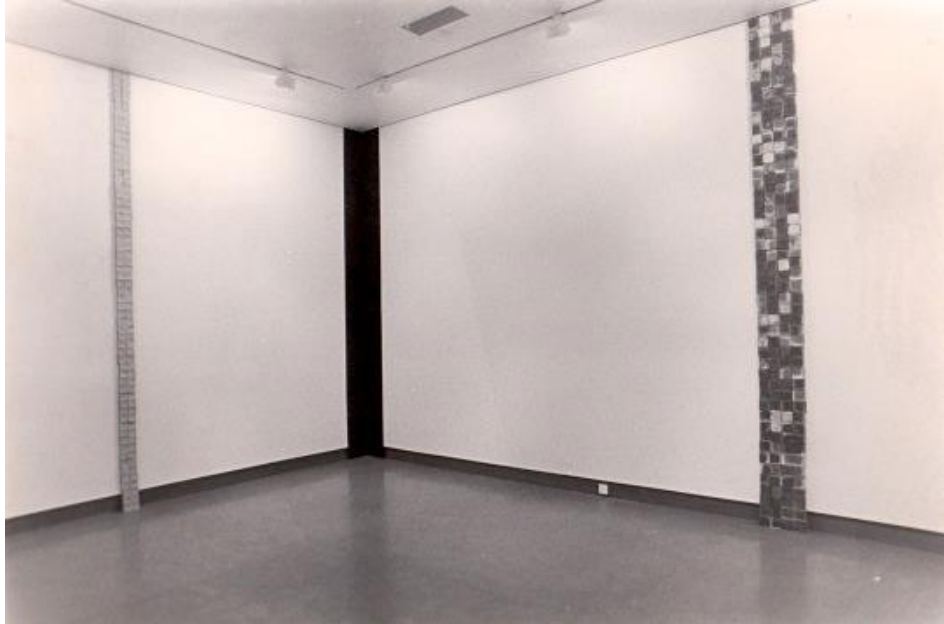
Hector Zamora “Tarihi Suistimal Etmek” isimli video çalışmasında, Sao Paulo’da kullanılmayan tarihi bir hastanenin avlusuna fırlatılan 300 saksı bitkileriyle bir özgülleştirme eylemi gerçekleştirmiştir (Görsel 33).



Görsel 33. Hector Zamora, *Tarihi Suistimal Etmek*, 2015, Video Sanatı.

Sanatçı toprağın, çiçeğin doğadan koparılıp, kapalı mekanlarda saksıların içine sıkıştırılmasını bir istismar olarak görmüştür. Tıpkı tarihi mekânların boş bir şekilde çürütülerek bellekte suistimal edilmesi gibi. İzleyicilerde saksıları fırlatarak bu eyleme katkıda bulunmuşlardır. Bu çalışmada izleyicinin, sanatçının, mekânın ve nesnenin özgürleşmesi ve değişimi yaşaması söz konusudur. Quin nesneyi dondururken, Zamora nesneyi özgürleştirmeye ve ortaya çıkan yıkımla gerçek doğayı yine doğal nesnelerin tahrip edilmesi aracılığı ile sorgulamaya davet etmiştir.

Vasıf Kortun'un ifade ettiği gibi sanat nesnesinin ve sanatın bir bilgi nesnesi haline gelmeye başladığı düşünce dünyamızda, anı-bellek kavramının ilgiyle vurgulanması, sanatçılara kalmıştır (Kortun, 93, s.28). Bu bağlamda Türkiye'de 1991-92-93 yılında Kortun'un küratörlüğünde gerçekleşen "Anı-Bellek 1 ve 2" sergileri isminden de anlaşılacağı gibi birçok sanatçının anı ve bellek kavramı çerçevesinde bir araya getirilmiştir. Bu sergide yer alan Hüseyin Alptekin- Michael Morris'in ortak çalışması da yukarıda örneklenen çalışmaların tersine bireylerin değil, nesnelerin hatta malzemelerin doğasının yaşadığı bellek kurgusuna odaklanmıştır (Görsel 34).



Görsel 34. Hüseyin Bahri Alptekin & M. D. Morris, *Sabun Zımpara*, Enstalasyon görüntüsü, Anı/Bellek 1 (Taksim Sanat Galerisi, İstanbul), 1991.

Anı ve bellek söz konusu olduğunda Alptekin' inde ifade ettiği gibi anahtar kavram zamandır. Zaman, zamanın yarattığı döngü ve bu döngüde ortaya dökülen anılar belirginleşir. Alptekin'in işleri genellikle bireysel değil anonimdir. Bu bağlamda kişisel belleğe değil kolektif belleğe ve malzemenin yarattığı belleğe gönderme yapar.

Malzeme, biçim ve nesne, kendi doğasıyla orada. Seçilmiş ve kullanılmış malzeme arkasında, içinde ve önünde kendi tarih ve hikayesine bağlı olarak kendi belleğini kurup kurcalıyor. Temizleyip kiri alan temizlik malzemesi sabun, kendini tekrar kire dönüştürüp, katı halden sıvı hale geçip akıyordu. Kir, temizlik, tekrar akıp giden kir arasındaki bu hızlı değişim ve dönüşüm ekosistem için iyi bir örnekti. Bir başka trajik örnekse; dünyayı bir şeylerden (Yahudilerden) 'temizlemek' adına, Auschwitz'de temizlenecek şeylerin (Yahudilerin) sabun yapılmasıydı. Zımpara kâğıdı da silerek temizleyen, sildiği yüzeyi kendine bellek olarak geçiren bir nesneydi. Kendi kullanılmamış halinde bir çeşit boş yüzey (tabula rasa) olan zımpara kâğıdı kullanıma girdiğinde (bir nesneyi silip temizlemeye başladığında), yüzeyler arasında bir bellek değiş-tokuşuna, alışverişine neden olur. (Alptekin, 2011, s.50)

Erdağ Aksel'in 2009 yılında gerçekleştirdiği "Hatırlama ve Unutma" ismini verdiği sergisinin merkezine de bellek kavramı oturmuştur. Kişisel belleğinde iz yapmış unsurlardan yola çıkarken, toplumsal hafıza kayıplarına, siyasi unutmalara ya da unutturulmalara göndermeler yaparak çok katmanlı bir okumaya pencere açmıştır. Aksel'in "Bellek kaybı ve unutmak korkutucu bir şey. Unuttuğunu hatırlamamak herhalde huzur verici ama belki de daha korkutucu." (Erten,2009) şeklinde ifade ettiği Türk toplumunun yaşadığı siyasi darbeleri unutmalarına karşı bir duruşu, yargılamayı ve iç hesaplaşmayı gündeme getirmiştir. Sanatçının bu sergisinde kullandığı tahta cetveller, birçok kişinin hafızasında ve kendi hafızasında yediği dayaklar anlamında yer etmiş, düz çizgi çizmenin, ölçme birimi olmanın yanı sıra, yaşam da ki ölçsüzlüğün, toplumsal olarak eğitimde ki militarist yaklaşımın ve şiddetin ifadesi olmuştur (Görsel 35).



Görsel 35. Erdağ Aksel, *Benim Tatlı Küçük Alzheimerım*, 2009, Ahşap, 255cm x 69.5cm x 220 cm.

Hüsnü Dokak'ın 2011 yılında AG Sanat Ankara gerçekleştirdiği "iki yaka" isimli sergisinde metafor olarak sıradan bir nesne çevresinde dolaşarak nesnenin yarattığı anlamlar üzerinden günümüzü sorgulamıştır (Görsel 36).



Görsel 36. Hüsnü Dokak, *İki Yaka*, 2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 160x140cm.

Sanatçının bu sergisi sıklıkla kullandığımız aslında maddi manevi yaşam mücadelesini net bir şekilde ifade eden “iki yakası bir araya gelmemek” deyiminden yola çıkarak oluşturduğu bir sergidir. Sanatçı alımlayıcıyı yaşam döngüsü içinde sembolik olarak bu iki yakayı bir araya getirme derdinde olduğumuz gerçeğiyle, yani yaşam gerçeği ile yüzleştirir. Sanatçı resimlerinde sıradan basit bir nesne olan gömlek imgesi aracılığı ile resmini farklı okumalara ve sembolik göndermelere açık hale getirmiştir. Bedensiz bu gömlekler sadece biçim ve renkleriyle tuvalde yer alırken bürokrasiye, bireylerin kişiliklerine, farklı kimliklere, farklı coğrafyalara (doğu-batı) gönderme yapan sessiz bireysel ve siyasi göstergeler haline gelmiştir.

Murat Çelik ise çalışmalarında içinde bulunduğumuz çağın olumlu ya da olumsuz etkilerinin insanlarda yarattığı huzursuzluğu ifade etmiştir. Teknoloji ve makineleşmenin sonucu insanın yalnızlaştığı ve kendi ürettiği nesnelere bile kendisine bir tehdit unsuru oluşturup mutsuzluğa sürüklediğini vurgulamıştır. Sanatçı bu üretim ve tüketim sürecinin adeta bumerang gibi insanın kendisine geri dönen bir tehlike, tedirginlik ve korku yarattığına inanmıştır. Bu bağlamda

ürettiği “Objem Beni Tehdit Ediyor” isimli resim serisi endüstrileşmeye bir tepki niteliğinde sanatçı- obje ilişkisini ve bu ilişkinin yarattığı, ölümlü yaşam arasındaki ince çizgideki karşıtlık durumunu ele almıştır (Görsel 37).



Görsel 37. Murat Çelik, *Objem Beni Tehdit Ediyor*, 1994, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 160cm x 145cm.

İnsan duyarlılığından uzak nesnelerin varlığı ve giderek çoğalması Demokles'in Kılıcı gibi insanlığı her an ölümlü burun buruna getiren bir şiddet unsuru olarak ifade edilmiştir.

2.5.1. Toplumsal Eleştiri Metafor Olarak Nesne

Sanat içinde yaşadığı dünyadan bağımsız algılanamaz, kimi zaman yaşadığı dünyaya karşı koyuşu, kimi zaman ise bu dünya karşısında bireyin içe dönüşünü dışa vurur. Toplumsal bağlamda Jacques Rancière estetiğin huzursuzluğu kitabında da belirttiği gibi sanat ve siyaset birbirinden kopuk değildir. Toplumsal yaşamda daima birbirinin oluşumuna zemin hazırlar. Sanatın da siyasetinde var olan düzene müdahale eden, değiştirmeye çalışan bir yapısı vardır. Rancière'a göre sanat ve siyasetin temelinde iki faktörden bahsedilir. Bunlar “uzlaşmazlık ve duyulur olanın paylaşımıdır”. Bu düşünce biçimi hem yapıcı hem de yıkıcı bir anlam taşır. Rancière'ın “sanat” ifadesiyle tarif edilen şey, sanat nesnelere sanat nesnesi kimliği verilmesine aracı olan, bir sunum mekânın şekillendirilmesidir (Rancière, 2014, s.27-43).

Sanatın her bir dalı günümüz teknolojisi kullanılarak çağımızın her türlü sorununu dile getirmede araç olarak kullanılmaktadır.

Örneğin Beuys'un hareket noktası 1943 yılında Alman ordusunda savaş pilotuyken geçirdiği uçak kazasıdır. Kendisini bulan Tatarlar kendi yöntemleriyle donmakta olan bedenini içyağı sürüp keçeyle sararak yaşama döndürmüşlerdir. Beuys 'un daha sonra ürettiği işlerde bu “diriliş nesnelere” keçe, yağ ve kendi bedeni en önemli sanat malzemeleri olmuştur. Sanatçı sanatını toplumu iyileştirme kavramı üzerine kurmuş ve insanı merkez almıştır.

Bütün çektiği acı, geçirdiği fiziksel kafa darbesi ya da rahatsızlıkla birlikte, 2. Dünya Savaşı'ndan korkunç suçluluk duygularıyla çıkan bir Alman'ın duyguları hepsi bir arada birleşiyor. Kendisini sanata bir malzeme, yani insanı ilk defa, sanat eserinin bir malzemesi, sanat eserinin kendisi olarak görüyoruz. “İnsan bir heykeldir” diye başlıyor. İnsanın heykel olmasında bir anahtar kavram var. Bu anahtar kavram da yara ve acıdır (Beykal, 1992, s.13).

Bu noktada Duchamp ve Beuys'un yaklaşımlarını karşılaştırdığımızda Alptekin'in de ifade ettiği gibi,

Duchamp'da konteksti, bağlamı yabancılaştırması, yahutta nesnelere kendi fonksiyonel yapılarından çıkarıp belirli bir semantiği yıkmak değiştirmek söz konusudur. Beuys'ta ise konteksti yabancılaştırmak değil, tersine, entegre etmek, içine girip malzemeyi tanımak, kavramak söz konusudur. Sadece görsel şeylerle değil, duyumsal şeylerle uğraşır (Beykal,1991, s.16).

M. Yılmaz ise Beuys'un üründen çok süreçle ilgilendiği üzerinde durmuştur.

Duchamp'ta her nesne sanat eseri; Beuys'ta her insan sanatçıdır, işbaşındaki bir heykeldir. Dolayısıyla, Beuys açısından insan hem özne (sanatçı), hem nesnedir (sanat yapıtıdır) (Yılmaz, 2005, s. 275).

Beuys'un tüm performansları ve düzenlemeleri kuvvetli toplumsal ve bireysel metaforlar içerir. Hepsinde giriş, geçiş ve varış yani bir dönüşüm ve süreç vardır (Görsel 38).



Görsel 38. Joseph Beuys, *Yağ Sandalyesi*, 1964, Yağ ve Ahşap, 94.5cm x 41.6cm.

Örneğin “yağ sandalyesi” sıradan organik nesnelere (yağ ve sandalyenin) birlikteliğinden oluşmuştur. Sandalye sosyal yaşama, kurulu düzene, hiyerarşiye, güce gönderme yapan siyasi bir içerik taşıırken yağ kütleli doğası gereği erimeye yok olmaya açık bir nesnedir. Burada sandalyeye konulan yağ bloku sanat aracılığı ile savaşa ve siyasi kararlarla parçalanmış bir toplumun tekrar birleştirilmesini metafor olarak ortaya koymuştur. Sanat eserinin geçiciliği üzerine bir söylem oluştururken kendi yaşadıklarını da duyumsatır. Sanatçı “Düşünce Plastiktir” der.

“Benim nesnelere, heykel düşüncesinin ya da genel olarak sanatın dönüştürülmesi için birer uyarıcı olarak görülmelidir. Onlar, heykelin ne olabileceğini ve heykel yapma kavramının nasıl herkesin kullandığı görülmez malzemeler kadar yaygınlaştırılabileceği konusunda düşünceleri tahrik etmelidirler. Düşünen formlar, düşüncemizi nasıl biçimlendirdiğimizdir veya konuşan formlar, düşüncemizi nasıl sözcükler olarak şekillendirdiğimizdir veya sosyal heykel yaşadığımız dünyayı nasıl biçimlendirdiğimiz ve şekillendirdiğimizdir.” (Beuys,1964).

Sanat tarihinde ilk defa, Beuys performanslarıyla kendisini “Sosyal heykel” olarak tanımlayıp konu olarak nesneleştirmiştir. Toplumsal eleştiri bağlamında konunun kendisi olarak sanatçının kendisi ve yaşadıkları toplumsal bir metafor olarak yerini almıştır. Aslında onun sosyal heykeli hayatıdır demek çok da yanlış bir genelleme değildir.

Cornelia Parker’ın çalışmalarında yer alan nesnelere geçmişte taşıdığı anlamlardan sıyrılarak yeni metaforlar yarattığı söylenebilir. Sanatçı nesnelere genellikle zarar görmüş, yıkıma uğramış mekanlardan seçer bu nesnelere yeni bir kurgu ile tekrar sunar. Örneğin “Soğuk karanlık madde: Bir patlamanın görüntüsü” ismini verdiği düzenlemede sanatçı kendi bahçesindeki kulübenin ordu tarafından patlatılmasını istemiş ve buradaki enkazdan aldığı nesnelere ışık aracılığı ile yansıtarak gölgeleriyle birlikte galeri mekanına taşımıştır. Böylece evrenin başlangıcı (Bigbang) olarak ifade edilen patlama anını canlandırarak alımlayıcıya bu anı yaşatma, yaşam ve ölüm arasındaki döngüyü sorgulama düşüncesini yaratmıştır (Görsel 39).



Görsel 39. Cornelia Parker, *Soğuk karanlık madde: Bir patlamanın görüntüsü*, 1991, Enstalasyon.

Çinli sanatçı Ai Weiwei'nin birçok çalışmasında toplumsal anlamda metafor olarak nesne irdelenebilir. Örneğin Sichuan depreminin ardından 70.000 kişinin ölümü karşısında hükümetin harekete geçmeyişi ve şeffaf davranmak istemeyişi Ai Weiwei' nin zaman zaman tekrarlayarak kullandığı sanatsal temalarından biri olmuştur. Bu bağlamda sanatçı yıkılan okul binasının altından çıkan demirleri düzeltip galeri mekanına taşıyarak Çin hükümetinin kayıtsızlığına, Çin'deki ucuz üretim politikasına, insanın değersizliğine sanat aracılığı ile tepkide bulunmuştur (Görsel 40).



Görsel 40. Ai Weiwei, *Straight (Doğru)*, 2008-2012, 38 Ton İnşaat Demiri, Enstalasyon.

Ai Weiwei'nin 2017 Sakıp Sabancı müzesinde gerçekleştirdiği "Porselene Dair" isimli sergisinde yer alan "Çaydanlık Emzikleri" çalışması da sanatçının geçmiş gelecek arasındaki bellek kaybının da sorgulanması niteliğindedir (Görsel 41).

Yıllarca toplanan parçalardan oluşan Çaydanlık Emzikleri, Song Hanedanı dönemine (960-1279) tarihlenen antika çaydanlık emziklerini bir araya getirmektedir; parçalar halı gibi yere serilmiştir. Ai'in tekrarlama ve çoğaltma uygulamaları göz önüne alındığında, bu çalışma çağrışımlarıyla ve yapısıyla farklı düzeylerde işlev görmektedir. Emzikler ağızla ilişkilendirilerek, ifade özgürlüğünün, ya da bu özgürlüğün olup olmadığının metaforu haline gelmiştir. Bu bağlamda formundan koparılmış bu nesnelere bir bütün halinde tekrar bir araya getirilmiş, yeni bir bağlama oturtulmuştur. Ai'in değerler üzerinde yaptığı çalışmaların bir başka örneğidir. Biriktirilen çaydanlık emzikleri tekrar fırınlanarak arkeolojik buluntuları hatırlatır nitelikte yere serilmiştir. Yeni ile eski arasındaki ayrımı bulanıklaştırmış (Weiwei, 2018, s.161).



Görsel 41. Ai Weiwei, *Çaydanlık Emzikleri*, 2015, 460cm x 400cm x 5cm, Enstalasyon.

Sanatçı Duchamp'dan referans aldığı hazır-nesne kavramını gerçek hayatı ve deneyimleriyle bütünleştirerek hazır-nesne haline getirir. Barnaby Martin'in yazdığı *Asılı Adam* Ai Weiwei'nin *Tutuklanışı* kitabındaki röportajlarında belirttiği gibi, sanatında "Çin'in bütünü bir hazır nesne olarak kullanmak niyetinde olduğunu söylemişti; Çin'in dünyadaki yerine ve kendisinin de Çin'de özgürce çalışmaya uğraşan bir sanatçı olarak konumuna ilişkin açmazı bir şekilde sanata dönüştürme amacı" içindeydi (Martin, 2017, s.34).

Sanatçının İstanbul Sakıp Sabancı Müzesinde gerçekleştirdiği sergisinde ifade ettiği gibi:

Gelenek sadece bir hazır nesnedir. Yeni bir jestte bulunmak, onu bir referans olarak, sonuçtan çok başlangıç noktası olarak kullanmak bize düşer. Tabi ki, geçmişimiz ve o geçmişle ilgili anılarımız karşısındaki tutumlarımız ve yorumlarımız çok farklıdır. Geçmişimiz asla bir bütün olmadı, parçalandı. Hem Çin'de hem de çalışmalarımda... (Weiwei, 2017).

Toplumsal anlamda metafor olarak nesne irdelendiğinde çarpıcı örnekler olarak Ai Weiwei'nin yanı sıra Joseph Beuys, Cornelia Parker gibi sanatçılar karşımıza çıkmaktadır.

2.5.2. Sanatta Kişisel Nesne

Sanatın geldiği noktada artık sanatçılarla sanat eseri arasında organik bir bağ kurulduğunu söylemek çok da yanlış olmayacaktır. Bu çerçevede, teknoloji ve cerrahi ile kendi bedenlerini biçimlendiren Orlan ve Stelarc kendi bedeni üzerinde sanat yapma tutumu geliştirmişlerdir.

Orlan korkusuzca defalarca ameliyat masasına yatarak bu ameliyatların videoları ve yeni görüntüsüyle farklı bir beden algısı yaratmıştır. Bedenin geçiciliği ve değişe bilirliliğini sorgularken aynı zamanda toplumun yarattığı stereo tip kadın imgesine de kendi bedeniyle karşı çıkmıştır (Görsel 41).



Görsel 42. Orlan, *Yedinci Ameliyat Performansı*, 1990-1993.

Stelarc ise kendi bedenindeki oto-kontrolünü yapay zekâ aracılığı ile devre dışı bırakır. Bilgisayara bağladığı bedenini hem bir acı nesnesine hem de teknolojiye adanmış içi boş bir beden haline getirir (Görsel 43).



Görsel 43. Stelarc, *Askıya Alma*, Performans, 2012.

Duchamp'ın Pisuar'ına benzer ama biraz daha kişiselleşmiş alaycı bir yaklaşımla Piero Manzoni 1961 yılında "Sanatçının Boku" isimli çalışmasında dışkısını 90 tane küçük konserve kutusuna koyup, numaralandırıp, imzalayarak sergilemiştir. Kendisine ait olan atığın bile sanatçı nesnesi haline getirilebileceği üzerinde durmuştur (Görsel 44).



Görsel 44. Piero Manzoni, *Sanatçının Boku*, 1961.

Kişisel kullanım eşyalarını sanatının nesnesi haline getiren sanatçılardan en çarpıcı örnek “Yatağım” isimli eseriyle Tracey Emin’dir. “Duygusal ilişkilerinin ardından yaşadığı zor dönemlerin bir yansıması” (Emin,2014) olarak nitelendirdiği çalışması özel hayatının kendisi tarafından deşifre edilmesi ve sanatçının izini taşıyan nesnelere anlamlı hale gelmesi niteliğini taşır. Sanatçı kendi yaşantısından mahrem sayılabilecek özel nesnelere, cinsel yaşamışlıkların izlerini sergilerken, toplumsal tabuları, toplumsal sistemi ve özellikle de kendi yaşamı üzerinden kadının konumunu sorgular. Yukarıda belirttiği gibi eser aslında sanatçının depresyon döneminin göstergesidir (Görsel 45).



Görsel 45. Tracey Emin, *Yatağım*, 1998, Yerleştirme, Tate Galeri.

Daha önceki hazır nesne kullanımlarından farklı olarak bu sanatçılarda yaşamışlıklarına bir gönderme vardır daha kişiselleştirilmiş bir hazır nesne kullanımıdır. Sanatçıların huzursuzluğu, yaşadığı korku dünyası ve depresyon ortaya koyduğu nesnelere anlamını değiştirerek onları farklı bir algı boyutuna taşır.

3.BÖLÜM

KİŞİSEL UYGULAMALAR

Günümüz insanını huzursuz, tedirgin ve rahatsız olarak tanımlayabiliriz. Bu huzursuzluk durumu da yeni yapılanmalara gebedir. Baudrillard'ın "Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği" kitabında ifade ettiği gibi artık gerçek dünya ile imgeleri arasında ayırım yapma becerisine sahip olmadığımızı vurgulamıştır (Baudrillard,2012). Günümüzde doğru-yanlış, güzel-çirkin kavramlarının birbirine girdiği, insanın doğal ihtiyaçlarını karşılayamadığı gün geçtikçe sanal yollarla duygu ve düşüncelerin tatmin edildiği bir dünyada insanın kendisini doygun, huzurlu ve rahat hissetmesi mümkün değildir.

Tarihte yaşanan kaos ve değişim süreçleri her zaman sanatçıların üretimini tetikleyen bir unsur olmuştur. Yeni dünya algısı, bireyin kendi içinde içsel yolculuğunu yapmaya ve bu yeni dünyada var olabilme ve yer edinebilme çabasına sürüklemiştir. Varoluş yeniden sorgulanır hale gelmiştir. Bu farkındalık anından itibaren yaşamın sadece hayatta kalmaktan ibaret olmadığını anlayan insan bakışını kendisine çevirmiş ve hiç olmadığı kadar bireyselleşmiştir.

Herkesin bir hikayesi vardır. Bu hikâye doğum anından başlayıp, son nefese kadar yaşanan ve yaşanmayan, gerçek ya da hayal her şeyi kapsar. Kişinin çocukluktan taşıdığı izleri günümüze bilinçli bir şekilde yansıtabilmesi ve yaşadıklarıyla yüzleşebilmesi kişinin bireysel yolculuğunun bir parçasıdır. Bu parçalar zamanı geldiğinde yerine oturur.

Genel olarak sanatsal uygulamalarımın böyle bir çerçevede değerlendirilmesi mümkün olmakla birlikte bu huzursuzluğu yaratan kendi hayatıma dair bir dönüm noktasından söz etmek yerinde olacaktır.

Kişisel tarihimde bir dönüm noktası sayılan babamın trafik kazası ile yaşamım, yaşama bakış açım ve sorgulamalarım da değişime uğradı: Anladım ki yıkımlar farklı oluşumlara sahne oluyor. 1979 yılında babamın trafik kazası sonucunda

ölümü, dokuz yaşında bir çocuğun ölümü, yok oluşla yüzleşmesiydi. Çocuk masumiyetiyle kabullenemediğim ölüm kavramı, yıllarca kendimden kaçtığım ama hep içimde biriktirdiğim yüzleşmekten korktuğum duygular yıllar sonra önem kazanarak resimlerime yansıdı. Anılarım arasında dolaşıp düşünürken o yıllardan ve babamdan kalan her şey, tüm nesnelere, farklı bir değer kazandı sanatçı nesnelere olarak gündeme geldiler.

Geçmişten bugüne uzanan resim serüvenim bidonların ele alınmasıyla başlayıp daha sonra çok daha kişiselleşen dinamik bir süreçtir. Bu süreçte çevresel unsurlardan beslenerek kendi iç dünyama doğru giden bir evrilme süreci yaşanmıştır. Yapıtlarım günümüz insanının yalnızlığı, yabancılaşma, bireyselleşme, yersiz-yurtsuzlaşma, tekinsizlik kavramları çerçevesinde irdelenebilir.

Sanatta yeterlik çalışmasıyla birlikte kendimi /kendi hayatımı sorguladığım yeni bir dönem başladı. İnsan hayatında unutmak ve hatırlamanın oldukça önemli kavramlar olduğunu hissettim. Unutmak yaşama devam etmeyi kolaylaştırırken, hatırlamak yeni yollardan biriktirdiğim anılardan üretmemi sağlıyor. Anıları canlandıran geçmişten kalan nesnelere geçmişle gelecek arasında tıpkı bir köprü gibi içinde kaybolduğum bir ara zamanı yaratıyor. Kendi kişisel tarihini kazıp duran bir arkeolog gibi geçmişime bakıyorum. Baktıkça bir şeyler buluyorum ve bulduklarımı resimlere, sanat nesnelere dönüştürüyorum.

Geçmişten bugüne kadar farklı dönemlerde gerçekleştirdiğim tüm resim çalışmaları belirlenen kavramlar çevresinde oluşturulmuş farklı dizilerdir. Kendi içinde değişime uğrayarak bir süreklilik taşırlar. Tıpkı yaşamın sürekli değişip dönüşen döngüsü gibi sanatın da bu değişkenliğe sahip olması gerektiğine inanıyorum. Çalışmalarım genellikle tek bir konu, kavram ve teknikle sınırlandırılmamıştır. Tuval yüzeyi ve çeşitli malzemeler görsel anlamda özgür bir araştırma alanı olarak ele alınmıştır. Zaten sanatın böyle bir deneysel sürece ve araştırmaya açık olması gerektiğini düşünüyorum.

3.1. Bidonlar

Bidonların tuval üzerindeki serüveni insanın/sanatçının çevreye karşı duyarlı bir yaklaşımıyla başlar. Teknoloji çağı, hızlı gelişim, çevre kirliliği ve doğanın bozulan dengesi gibi olgular bu resimlerin temel konuları olmuştur. Bu konuların ifade ediliş nesnesi ise ilk çalışmalarda bidonlardır. Bidonun resimsel ifade biçimini geliştirmede bir araç olduğu ve simgesel bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Bidonlar hayattan atılanların depolama alanı olarak kullanılan kent dokusu içinde her zaman rastlanabilen sıradan nesnelere dir. Bu nesnenin geçmişine ve üstlendiği işleve bakıldığında farklı anlamlar ve farklı fonksiyonlar kazandığı görülebilir. Çağımızı belirleyen teknolojik üretim sürecinin hem başında hem de sonunda yer alan bidonlar önceleri sanayi mekanizmasının çalışmasını sağlayan bir kullanım aracı (yağ varili) olarak karşımıza çıkar. Genellikle ekonomisi zayıf ülkelerde ve ülkemizde 1980'li 90'lı yıllarda yeniden kullanıma sokularak, tüketim artıklarının toplandığı çöp tenekesi olarak kullanılır. Böylece bidon yalın bir boşluk içeren sıradan depolama nesnesiyken üretim-tüketim, düzen-düzensizlik gibi karşıtlıkları da içeren kavramsal bir nesne haline gelmiştir.

Kent toplumlarında insanlar yaşam süreçleri boyunca çöp ve artık üretmektedir. Bu bağlamda bidon yalnızca bir çöp tenekesi ve çöplük olarak değil, kentleşmiş toplumların varoluş süreçlerinin, üretim ve tüketimlerinin ya da kısaca yaşama sistemlerinin bir göstergesi olarak da algılanabilir. Bu metal nesnenin resmin konusu olması ile bir varoluş dile getirilmiştir. Böylece insanın yaşam gerçeğine, onun kendi etrafında ürettiği, biçimlendirdiği sıradan nesnelere biri aracılığı ile yaklaşarak farklı bir açıdan bakmak amaçlanmıştır. Bu resimler aracılığı ile hayatımızdan çıkarılan ya da bir köşede unutulmuş suratına bakılmayan nesne olarak bidon tekrar hayatımıza girer. Resimlerde nesne olarak bidon soyut dışavurumcu bir yaklaşımla ele alınmıştır. Sosyolojik olarak sıradan olanın estetiği ve değişimi merkez alınarak resimsel problemlere odaklanılmıştır. Artık tuval bidon nesnesi üzerinden boyayla oynanan bir oyun alanı haline gelmiştir (Görsel 46, 47, 48).



Görsel 46. Elif Fatma Tolun, *Bidonlar 1*, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 100cm.



Görsel 47. Elif Fatma Tolun, *Bidonlar 2*, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80cm x 160cm.



Görsel 48. Elif Fatma Tolun, *Bidonlar 3*, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 120cm.

Bu bağlamda sadece tuval üzerine yağlıboya değil, gravür, litografi gibi baskı teknikleri de denenmiştir (Görsel 49).

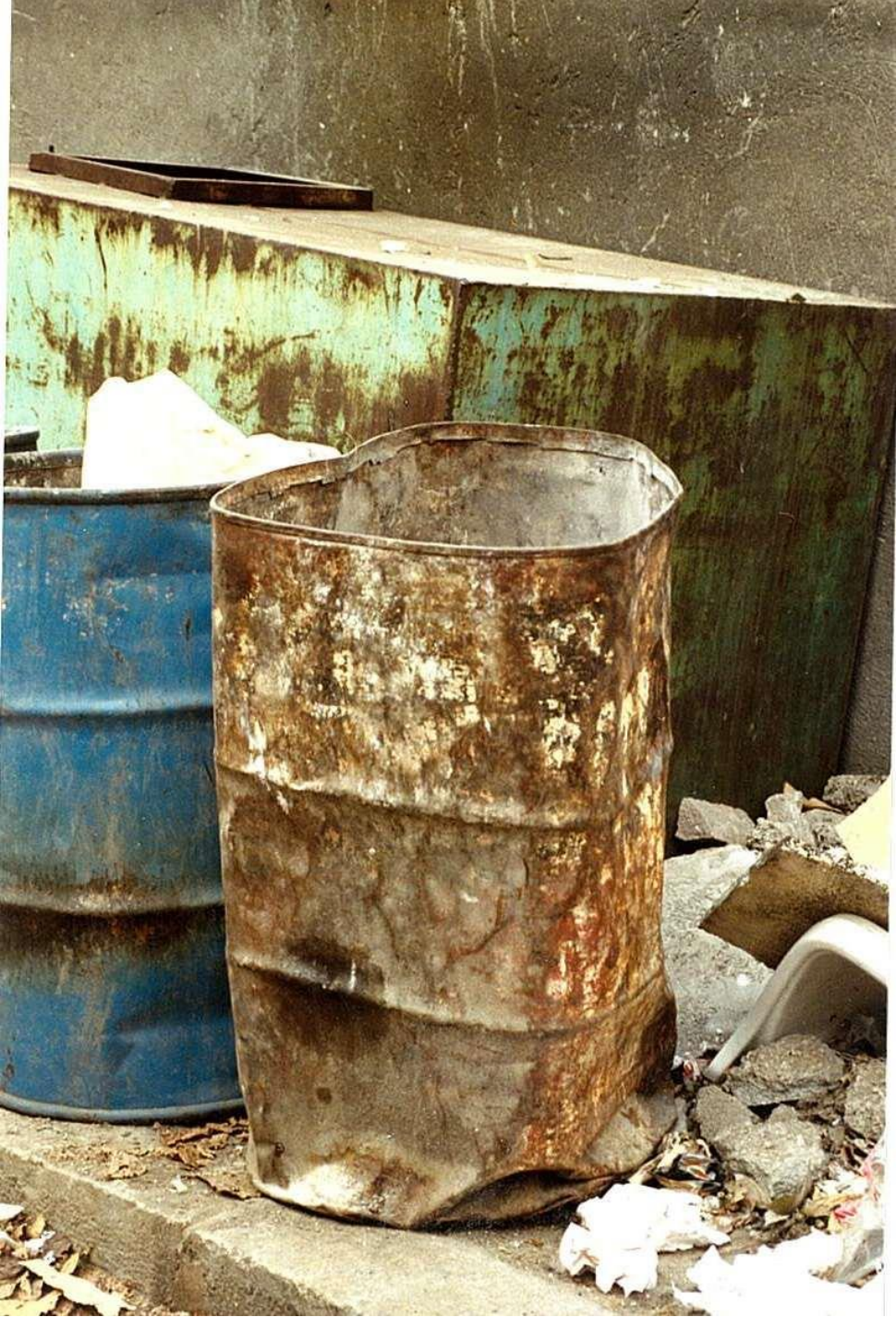


Görsel 49. Elif Fatma Tolun, *Görsel Notlar*, 1990, Litografi, 50cm x 70cm.

3.2. Parçalanma ve Dönüşüm

Bidonlar serisi önceki bölümde ele alındığı üzere nesnenin kendisinin resimsel problemler çerçevesinde ele alınması ile ilgili yorumları içermektedir. Bidonlar gerçek nesne veya varlık olarak zaman içinde de değişim geçirmekte eskimekte yok olmaktadır. Parçalanma ve dönüşüm serisinde bidonun belirli bir süreç içinde zamanla geçirdiği bu değişim evreleri ve değişimin görsel olarak ele alınmasında meydana gelen resimsel sorunların çözümü ele alınmıştır.

Resimlerin başlangıç noktası olan bidonlarda zaman süreci içinde beliren ayrışmalar ve değişimler doğal bir biçimde meydana geldiğinden, resimlerde de artık o paralellikte kendiliğinden ortaya çıkan dokulara yer verilerek aynı doğal süreç yansıtılmaya çalışılmıştır. Nesnenin geçirdiği ağır bir değişimin sonucu olarak meydana gelen ayrışmalar ve bozulmalar, derinden gelen ve çoğalan renk farklılaşmaları yer yer kabartmalar ve kazımlarla oluşumsal izlerle ifade edilmiştir. Bağımsız ve yoğun dokulara karşın henüz ayrışmamış zamana direnen geometrik yapılar resmin kompozisyonunda belirginleşen öğelerdir. Böylece ayrışmış kendi içinde eriyen doğal dokularla belirgin geometrik formları birbirleri ile ilişkiye sokarak resimdeki yüzey ve denge sorunları irdelenmiş, zıtlıklar ifade edilmiştir. Nesne olarak bidon imgesi resimlerde yerini geçen zamanın ifadesi olarak bozulmaya, dokularla oluşan boya katmanlarına bırakmıştır. Bu çok katmanlı yapı bir yandan eskiye eskimişliğe gönderme yaparken, diğer yandan şimdiki zamanla geçmiş arasındaki süreci yansıtır (Görsel 50, 51, 52).



Görsel 50. Elif Fatma Tolun, *Çevresel Araştırmalar 1*, 1989, Fotoğraf.



Görsel 51. Elif Fatma Tolun, *Çevresel Araştırmalar 2*, 1989, Fotoğraf.



Görsel 52. Elif Fatma Tolun, *Çevresel Araştırmalar 2(detay)*, 1989, Fotoğraf.

Böylece resimlerdeki boya katmanlarıyla oluşan dokular zaman kavramının ifadesi olarak okunabilir. Renklerin üst üste sürülmesiyle ve yer yer kazınmasıyla elde edilen boyama tekniği eskimişlik duygusunu ve çok katmanlı bir yapıyı ifade etmek için geliştirilmiştir.

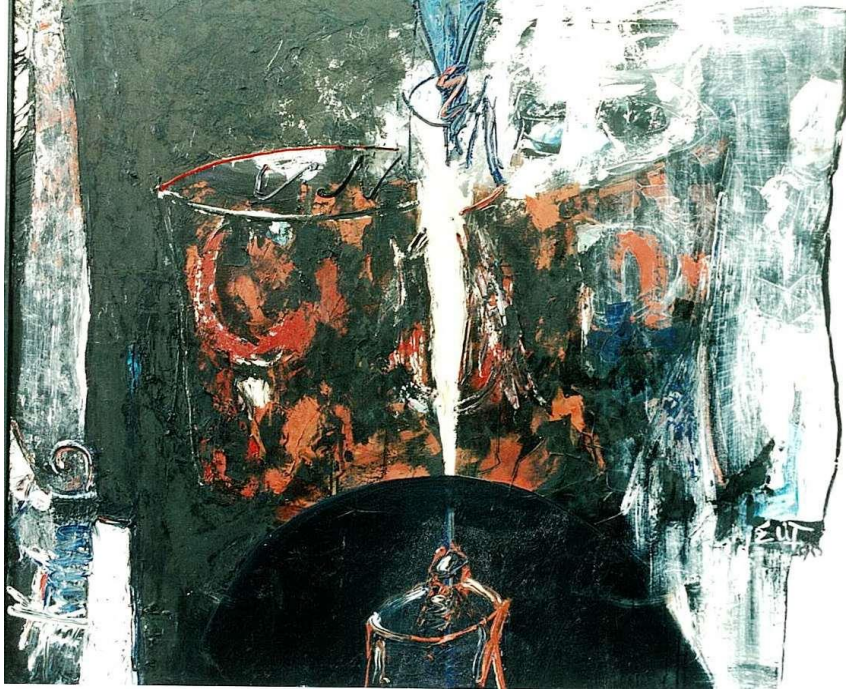
Sonuç olarak bu resim dizisinde bir varoluşu ifade eden yapılanma söz konusu iken bu fikri yıkan ve ayrışarak meydana gelen boya katmanları da bir yok oluşun habercisidir. Yaşam ve yıkım arasındaki dönüşüm izleridir bunlar. Bir nesnenin doğasının varoluş ve kayboluşuyla değişen bir devinim ve gitgide artan bir yaşanmışlık duygusu yoğunlaşmıştır. Böylece resimlerin kendisi, kendi içinde dengelenen, yaşayan bir nesne haline dönüşmüş ve kendi varlık alanlarını yaratarak dönüşümün ifadesi haline gelmişlerdir (Görsel 53, 54, 55, 56, 57, 58).



Görsel 53. Elif Fatma Tolun, *Bidondan Soyutlamalar 1*, 1991, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 100cm.



Görsel 54. Elif Fatma Tolun, *Bidondan Soyutlamalar 2*, 1991, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 100cm.



Görsel 55. Elif Fatma Tolun, *Bidondan Soyutlamalar 3*, 1991, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 120cm.



Görsel 56. Elif Fatma Tolun, *Bidondan Soyutlamalar 4*, 1991, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 120 cm.



Görsel 57. Elif Fatma Tolun, *Bidondan Soyutlamalar 5*, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 120cm.



Görsel 58. Elif Fatma Tolun, *Bidondan Soyutlamalar 6*, 1990, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 120 cm.

Parçalanma ve dönüşüm serisi yama kavramının ele alındığı farklı uygulamaları da kapsamaktadır. Parçalanma ve dönüşümün ele alınışı tuval resimlerinin dışında kâğıdın bir malzeme olarak potansiyelinin değerlendirilmesi eylemlerini de içerir. Parçalanmış nesnenin yeniden yapılandırılması süreci yama kavramını da gündeme getirmektedir. Yama parçalanma veya eskimenin var olan durumu dışlanmadan, yenilenmeden yeniden yapılandırılması, varlığını sürdürmesinin olanaklı hale getirilmesi anlamını taşır. Bu bağlamda serinin bir kısmını oluşturan doğanın bozulabilirliği ve kırılabilirliği üzerine üretilen bir dizi resim, kağıtları yırtma eylemleri ile başlar, birbirinin üzerine yapıştırma ve yer yer boyama ile son bulur. Bunlar belli bir dörtgeni olmayan, kendi kurallarını ve sınırlarını kendisi belirleyen resimlerdir. Kalınlığıyla, çevresinin formuyla, boşluk ve doluluklarıyla bir anlamda her şeyleri tesadüfi olan resimlerdir. Burada hareket ekspresyon olarak forma dönüşür. Ancak hangi forma dönüşeceği belli değildir ve kendiliğinden oluşur. Nesne imgesini ve tuvali reddederken malzemenin potansiyelinden yararlanır. Tesadüfi resim yapmanın dışında, tesadüfi nesnelere de. Bu resimlerde daha önceden kullanılan boya katmanları kağıtla oluşturulan katmanlara dönüştürülmüştür. Malzemenin özündeki yapısal değişiklik ve değişim üzerinde durulmuştur. Üst üste yapıştırılan kağıtlarla birbiri üstüne kurulan bir yapı inşa edilir. Bu resim dizisinin merkezinde “yama kavramı” yer alır (Görsel 59, 60, 61).



Görsel 59. Elif Fatma Tolun, *Dönüşüm 1*, 1992, Kâğıt Üzerine Akrilik, 70cm x 100cm.



Görsel 60. Elif Fatma Tolun, *Dönüşüm 2*, 1992, Kâğıt Üzerine Akrilik, 70cm x 100cm.



Görsel 61. Elif Fatma Tolun, *Dönüşüm 3*, 1992, Kâğıt Üzerine Akrilik, 70cm x 100cm.

3.3. Hayalet şehir

Doğal olarak “Hayalet Şehir” ismini alan bir dizi resim çalışması aslında doğup büyüdüğü yer olan Ankara’dan Kıbrıs’a olan yolculuğuyla başlar. Bu yolculuk aslında bilinmeyen bir yaşama yolculuk ve yeni bir heyecandır. Farklı insanlarla, farklı kültürlerle birlikte bir yaşamı farklı bir coğrafyada deneyimlemeyi de beraberinde getirir.

“Hayalet Şehir” tuvaldeki öyküsü fırtınaya kapılmış giden bir kuşun tedirginliği ve savrulmuş öyküsüdür. Resimler önceki serilerde olduğu gibi yine çevreci bir yaklaşımla ele alınmıştır. Sözü edilen öykü sadece bir nesne aracılığı ile anlatılmaz. Bu resimler yerin ruhuna coğrafyasına ve bu coğrafyanın yaşadığı politik yaşam gerçeğine, tüm bu gerçeklik içinde yaşamın içinden sanatçının kendi içe bakış deneyiminin plastik anlatımıdır. Bu topraklar sessizliği ile insanın ruhunda huzursuzluk ve hüznü yaratır. Atmosferi adeta çığlık atan bir melankolinin yıkıcı yüzüdür. Freud’un tekinsiz kavramının mekânsal karşılığıdır.

Tekinsizliğin yanında yama kavramı “Hayalet Şehir” serisinde biçim değiştirerek yeniden gündeme gelmiştir. Dilek Şener (2001) “yamanın” bu seride ele alınışını şöyle ifade etmiştir. “Bu kez silinen değerleri farklı kültürel kimlikler ile yersiz-yurtsuzlaşmayı eski içerik üzerine yeni söylemlerin yamalanması şeklinde izleyicilere aktarıyor”.

Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere bu çalışmada yer verilen resimler genel olarak tekinsizlik eski-yeni ve yama kavramları gibi birkaç temel kavram çerçevesinde ele alınmıştır. Bu kavramların tekrar tekrar ele alınışı sanatçının hayata ve içe bakış şeklinin bir süreç olarak ifadesi niteliğini taşır (Görsel 62).

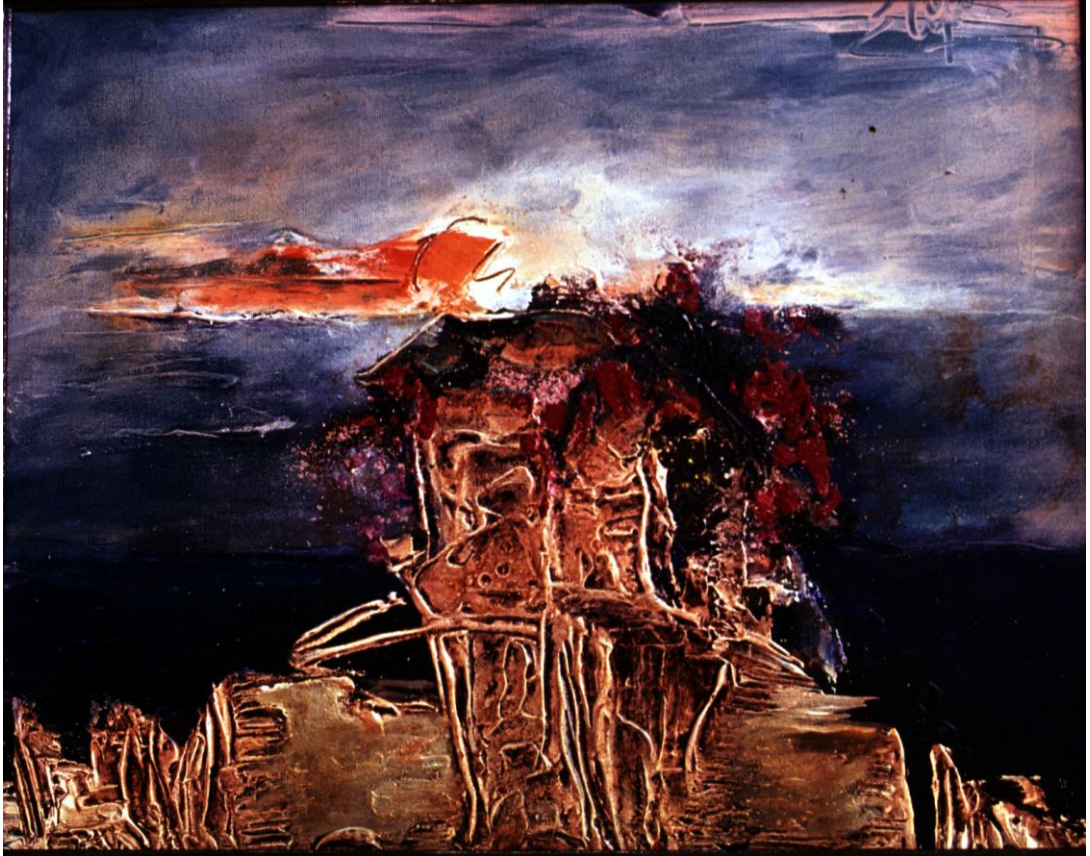


Görsel 62. Elif Fatma Tolun, *Yasa(k) Şehir 1*, 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60cm x 35cm.

Yasa(k) Şehir 1 resminde olduğu gibi yüzleşilen yer savaş yaşamış, bu savaşın tüm izlerini taşıyan Magosa'nın kapalı Maraş bölgesidir. Kentin yaşam dolu sınırları içinde ve resimde tel örgülerle bariyerlerle kapatılmış metruk bir kent imgesi yer alır. Resimdeki doğal peyzaj strüktürüne aykırı kırmızı beyaz geometrik biçim, resmin akışını kesen ve adeta resmin resimsel akışını denetim altına alan, baskılayan bir sistem olarak bariyer imgesi yer alır. Bu sistem Foucault'un *Gözaltında Tutma ve Cezalandırma: Hapishanenin Doğuşu* kitabında incelediği panoptikonu anımsatır. Mekân merkezi bir denetim noktasından gözetlenmekte, kontrol altında tutulmaktadır (Foucault, 2015). Yasa(k)şehir 1, 2, 3 isimli resimlerde de benzer bir baskı sorgulanmakta, iktidarla olan hesaplaşma göz önüne serilmektedir (Görsel 63, 64, 65).



Görsele 63. Elif Fatma Tolun, *Yasa(k) Şehir 2*, 2000, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60cm x 35cm.



Görsele 64. Elif Fatma Tolun, *Yasa(k) Şehir 3*, 2000, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50cm x 70cm.



Görsel 65. Elif Fatma Tolun, *Duwardaki İz*, 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 100 cm.

“Duvardaki İz” isimli resim kurşunlanmış, bombalanmış duvar kalıntıları ve delikleriyle iktidar politikasının ve savaşın göstergesi niteliği taşır. Resmin yüzde doksanına hâkim dokusal yüzey dramatik bir soyutlama içerir. Dilek Şener’in 2001 yılında “Hayalet Şehir” sergisinin kataloğunda “farklı malzeme ile yapılan bu soyutlamaları akriliğin yanı sıra tutkal, talaş, asfalt gibi malzemelerin kullanımı tekstürün etkisini artırarak, sanatçının geçmiş, bugün gelecek üçgeni içinde yaptığı hesaplaşma yüzeyde katmanlaşan dokuda hissedilir. Aynı anda sanatçı boyanın bıraktığı kalın dokuyla birlikte hem zamanın içinde hem de dışındadır” biçiminde dile getirmektedir (Şener, 2001). Malzeme olarak asfalt kullanımı akışkan bir etki yaratır. Kırmızı beyaz bariyer ve kırmızı leke burada resmin içine giriş yapmayı kolaylaştıran sert ve dikkat çeken uyarıcı bir unsurdur (Görsel 66).



Görsel 66. Elif Fatma Tolun, *Cemile 1*, 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 100 cm.

Zaman içinde eskimiş yıkılmakta olan duvarlarında kurşun ve bombalarla savaşın içine işlediği bir kent dokusu içinde inatla ayakta kalmaya çalışan canlılar (begonvil olarak bildiğimiz bitki orada Cemile oluvermiş, savaşa tanıklık etmiş ve hala inatla yaşamaya devam etmektedir) huzursuzluk kavramı ile bir zıtlık oluşturur. Dilek Şener'in (2001) "Belki de bir daha göremeyeceğimiz şehrin sokaklarında dolaşıp bu günlerde soluğunu her yerde hissettiğimiz savaşın uzaklaşması için umutlarımızı yeşertiyoruz" cümlesi ile ifade edilen umut, tekinsizliğe tezat oluştururken aynı zamanda resmin ana teması olarak vurgulanmasını da beraberinde getirir (Görsel 67).



Görsel 67. Elif Fatma Tolun, *Cemile 2*, 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 100cm.

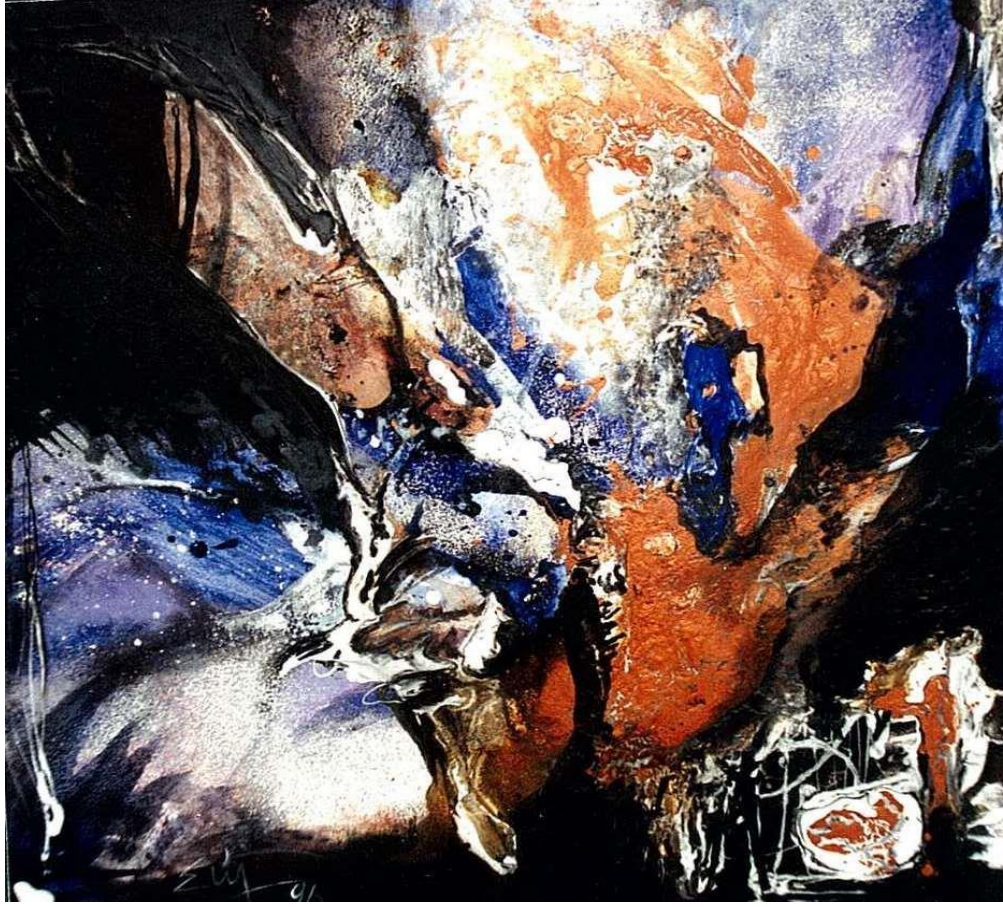
İşte Magosa'nın Maraş Bölgesi yaşam ve ölümün mekânsal birlikteliği, yalnızlığın, tekinsizliğin sesi. Yasağın getirdiği garip bir çekicilik ve gizemle birlikte insana yansıyan askeri disiplinin ağırlığı ve eziciliği, yersiz-yurtsuzlaşmanın belgesi gibi yüzümüze çarpar. Bu bölge ada halkının siyasi tavırlarla arada kalmışlığının ve yaşam alanlarına uzaktan bakışının simgesidir. Ada halkının yaşadığı kavram kargaşası ve zaten doğal olarak adada yaşamının getirdiği ada psikoloji sorgulanmıştır. Bu bağlamda Dilek Şener "Hayalet Şehir" resim dizisinde kendini hissettiren temel noktayı "Karanlığa itilmiş bir şehrin "yaşam ve ölüm" arasında sıkışan ve bu ortam içinde kaybolan zamanları" olarak belirtir.

Bu resim dizisi kentin yıkılmakta olan yaşayamadığı zamanları, farklı kültürel kimliklere sahip insanların bir araya gelerek yaşayamadığı ara zamanlar ya da kayıp zamanları vurgular. Artık resimlerin temeli olan nesnenin varoluş ve yok oluş süreci kentin ve yaşamların varoluş ve yok oluş sürecine dönüşmüştür.

Resimler siyasi ortamın yarattığı gerginliğin ve belirsizliğin içinde bu ortamı referans alarak tuval yüzeyinde farklı bir dünya yapılandırmıştır. Bu yapı nesnenin sanat yapıtındaki serüveni bölümünde anlatılan El Greco, Toledo Manzarası'na gönderme yapar. Yaşamın getirdiği canlılık güçlü ve canlı renklerle ifade edilirken yoğun dokulu yüzeyler ve koyu renkler hüznün, toplumun yaşadığı acının habercisidir. Kendi içinde kuvvetli bir zıtlığı ve kaos durumunu barındırır. Bu bağlamda resimler Maraş Bölgesi'nin fotoğraflarından yararlanan bir peyzaj değil, daha çok adada yaşamının verdiği psikolojik durumu yansıtan iç manzaralardır (Görsel 68, 69, 70).



Görsel 68. Elif Fatma Tolun, *Fırtına Kuşları*, 2012, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70cm x 40cm.



Görsel 69. Elif Fatma Tolun, *Parçalanma*, 2000, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80cm x 80cm.



Görsel 70. Elif Fatma Tolun, *Hayalet Şehirde Gece*, 2001, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60cm x 35cm.

3.4.3. Enkaz ve Yaşam

Bu resim dizisine kent yaşamının ürettiği kentlerden arta kalanlar tüketilmiş nesnelere konu olmuş ve canlı-nesne ilişkisinin görsel ve kavramsal boyutu irdelenmiştir. Yaşamın tedirgin edici imgeleri bu imgelerin simgesel, kavramsal ve düşünsel boyutları dikkate alınmıştır (Görsel 70).

İnsan yaşamı boyunca nesnelere iç içe onlarla yaşayıp onlarla kendini ifade edip onlarla yaşamını tamamlar. Ömrünü tamamladığında da kendisine ait olan arkasında bıraktığı eşyaları, kendi materyal ömürlerini sürdürmeye devam ederler. Bit pazarlarına, hurdalıklara girmiş bu nesnelere yaşamışlıklarıyla kendi işlevsel sürecini tamamlamış, yeni üretimlere ve anlamlandırmalara açık bir bekleyiş içindedirler.

Hurdalıklarda yer alan üst üste yığılmış, parçalanmış, araçlar, eski kimliklerini kaybetmiş yeni yapılanmaları bekleyen hurda yığınları, her bir katmanda farklı anıların, farklı kişilerin izleriyle yeni yaşamlara doğru bir yolculuğa hazır kendi dönüşümlerini bekleyen ara zamanın ve resimlerimin nesnelerydi. Bu hurda yığınları arasında hayatta kalma mücadelesi veren kendilerine yaşam alanı yaratan canlılar da tamamlayıcı bir unsur olarak resimlerimde yerini almıştır. Bu resimler hurdalıklarda fotoğraflanmış çeşitli görüntülerden yola çıkarak konunun doğrudan anlatımı yerine içsel çatışmaların resimsel bir dille ifade edildiği bir resim dizisidir (Görsel 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86).



Görsel 71. Elif Fatma Tolun, *Hurdalık Ve Kuşlar*, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130cm x110cm.



Görsel 72. Elif Fatma Tolun, *Hurdalık 1*, 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90cm x 110cm.



Görsel 73. Elif Fatma Tolun, *Hurdalık ve Renk*, 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70cm x 70cm.



Görsel 74. Elif Fatma Tolun, *Hurdalık 2*, 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90cm x 110cm.



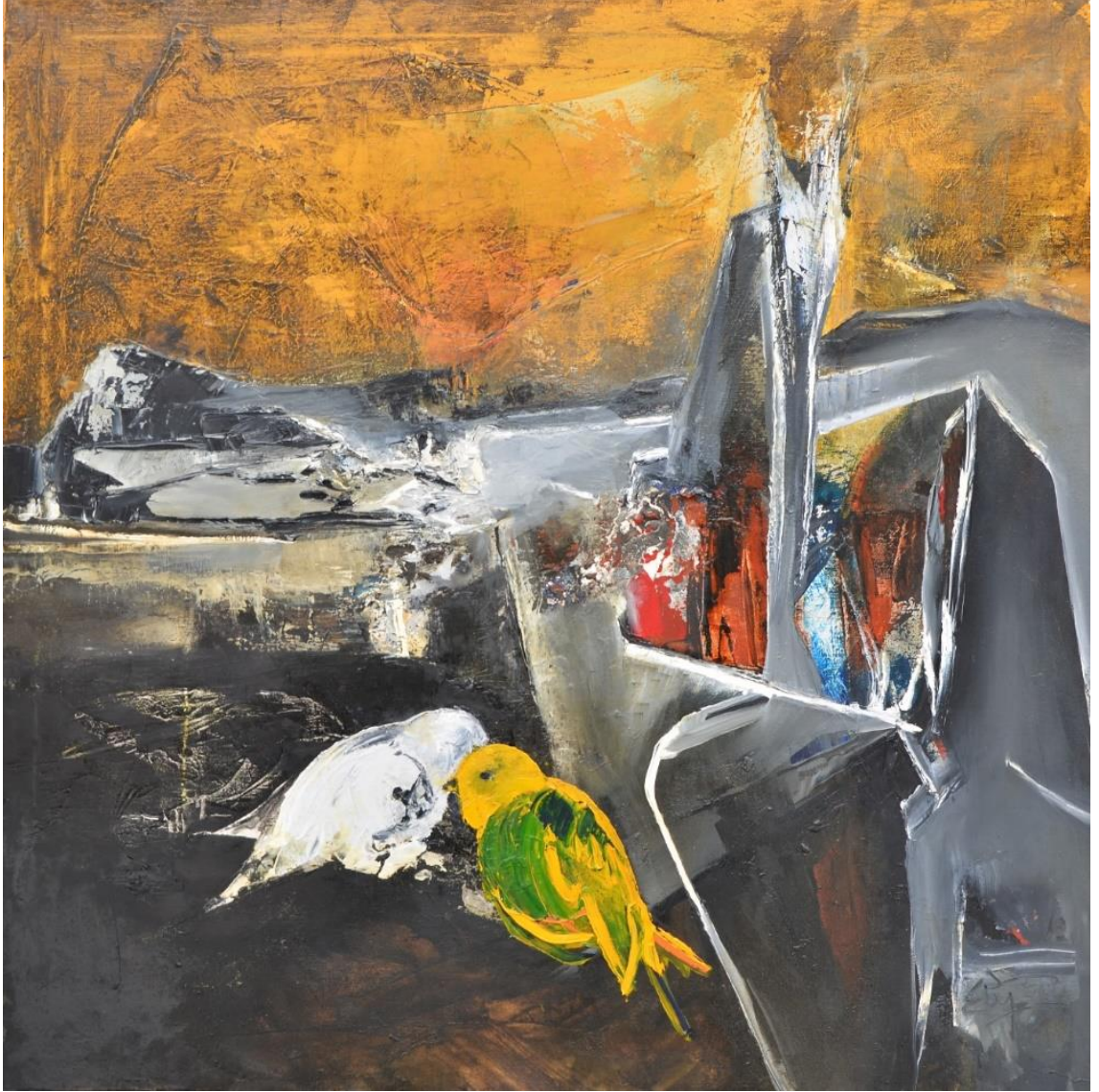
Görsel 75. Elif Fatma Tolun, *Yaşam*, 2016, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100cm x 100cm.



Görsel 76. Elif Fatma Tolun, *Kaçış*, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90cm x 60cm.



Görsel 77. Elif Fatma Tolun, *Hurdalıkta Gece*, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50cm x 45cm.



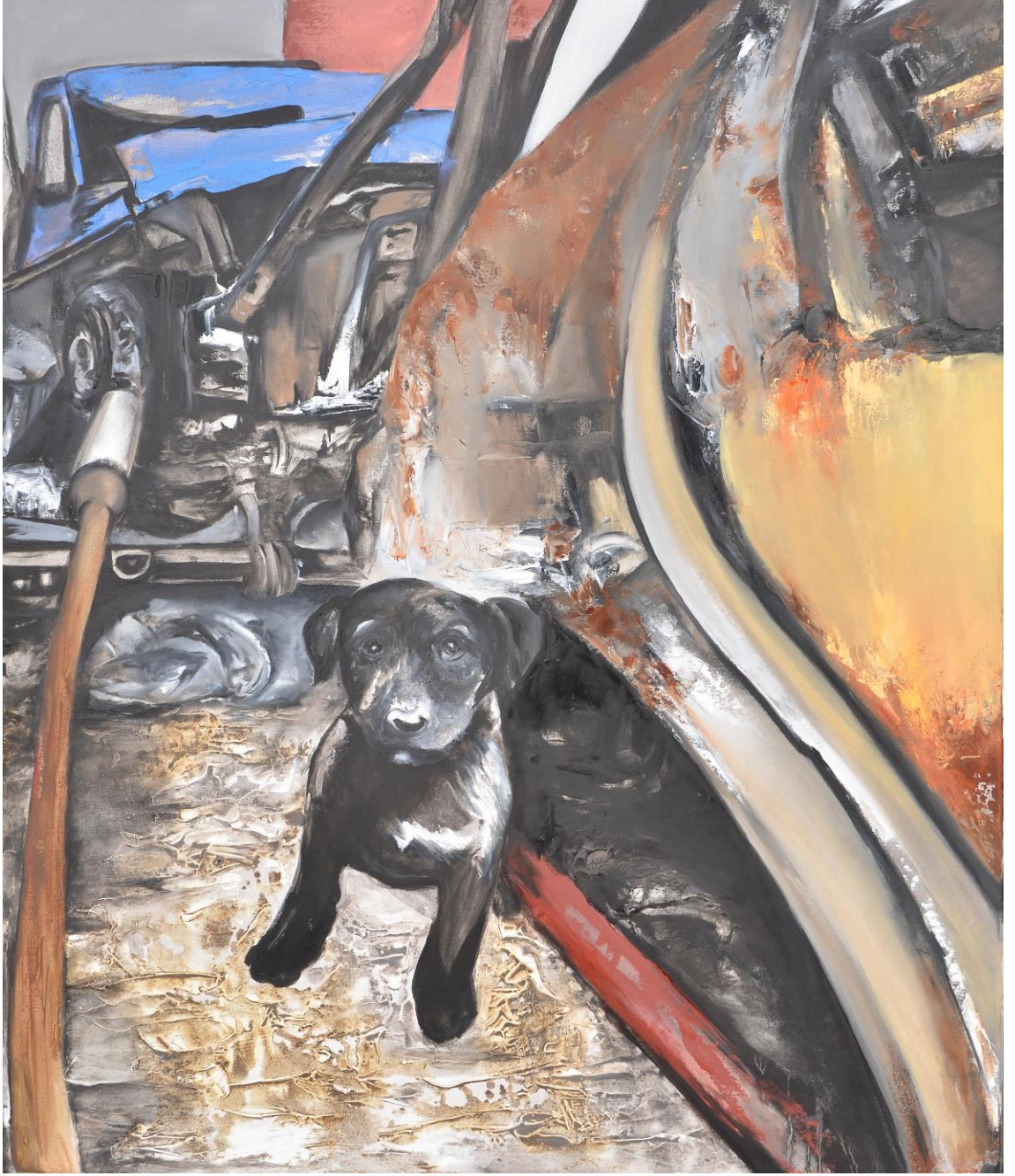
Görsel 78. Elif Fatma Tolun, *Arayış*, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80cm x 80cm.



Görsel 79. Elif Fatma Tolun, *Kuzgun*, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110cm x 100cm.



Görsel 80. Elif Fatma Tolun, *Enkaz ve Yaşam*, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140cm x 90cm.



Görsel 81. Elif Fatma Tolun, *Bekleyiş*, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100cm x 130cm.



Görsel 82. Elif Fatma Tolun, *Arayış*, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80cm x 80cm.



Görsel 83. Elif Fatma Tolun, *Kediler*, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80cm x 80cm.



Görsel 84. Elif Fatma Tolun, *Enkaz Ve Yaşam*, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90cm x 110cm.



Görsel 85. Elif Fatma Tolun, *Hurdalık*, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90cm x 110cm.



Görsel 86. Elif Fatma Tolun, *Aynadaki Kedi*, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110cm x 90cm.

3.4. Anı nesnesi uygulamaları

Anı-Bellek serisinin ortaya çıkış nedeni belki de tamamen içe dönüş kişisel bellekte biriken anılar, bellekte iz bırakmış olaylardır. Freud da düşlerin yorumu kitabında sanatçıların kendi iç dünyaları ile iletişim kurmasının önemi üzerinde durarak sanata dair yeni bir pencere aralamıştır. Konu anlamında genelden özele bir geçiş yaşanmıştır. “Hayalet Şehir” resim serisi sosyolojik ve toplumsal yapının yansımasıysa, “Anı-Bellek” serisi de benim kişisel tarihimdeki en önemli olayların nesneleştirilmesidir. Kimliğin olayları algılama ve depolama yolu ile oluşturduğu farklı bir yapılanma alanı olduğu söylenebilir. İnsan doğasının unutma ve hatırlama özelliği yaşamsal bir önem taşır. Günümüzde, Bergman’ın da ifade ettiği gibi; “Modern olmak; kişisel ve toplumsal yaşamı bir girdap deneyimi gibi yaşamak, insanın kendini ve dünyasını sürekli bir çözülüş, yenilenme, sıkıntı, kaygı, belirsizlik ve çelişki içinde bulması demektir” (Marshall, 2005, s.460).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ne içindeyim zamanının şiirinde ifade ettiği gibi:

“Ne içindeyim zamanın,
Ne de büsbütün dışında;
Yekpare, geniş bir anın
Parçalanmaz akışında” (Tanpınar, 1998).

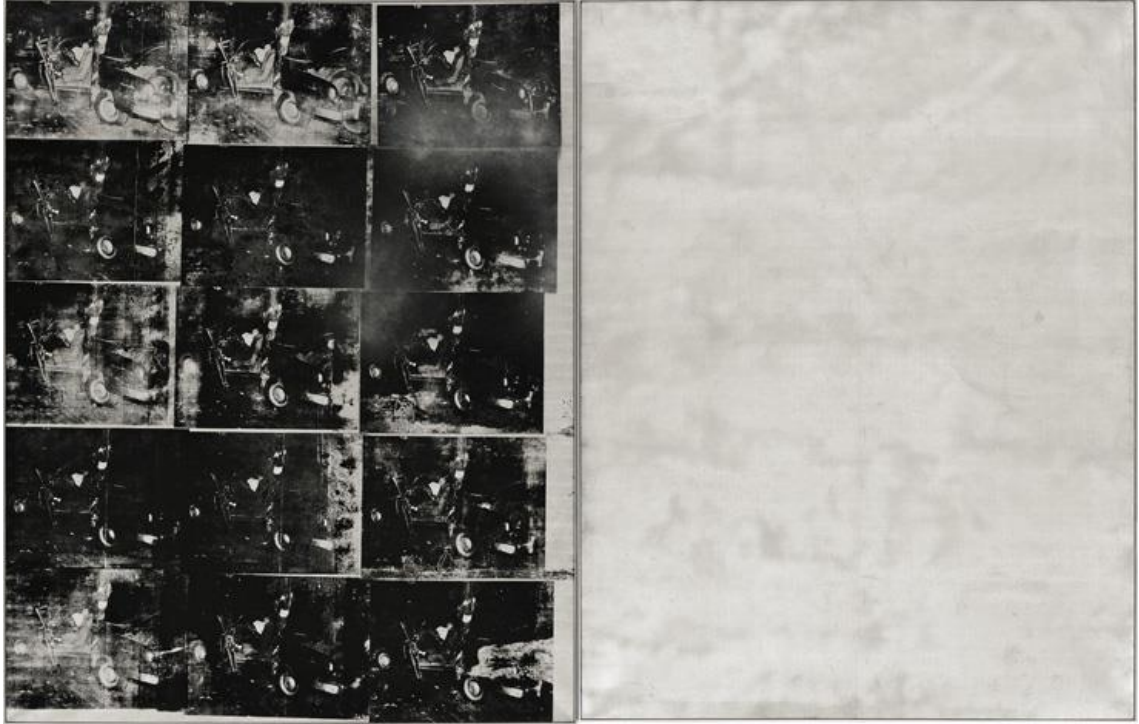
Mısralarıyla yaşıyorum. Anıların arasında dolaşan, bazen geçmişe bazen de o anılarla bugüne bakan, kendime ait olan bir ara zaman yaratıyorum.

3.4.1. Çarpışma ve belleğin yapılanması

Kişisel bellekte ve toplumsal bellekte biriktirilen şeyler yani örtülü belleğin oluşumu aslında sanatçılar için referans olarak aldıkları biriktirdikleri olaylar bütünüdür.

Paul Haggis'in yazıp yönettiği “Çarpışma” isimli film bir trafik kazası sonrasında şu cümle ile başlıyor “Metal ve camın arkasında yaşıyoruz. Dokunmayı özlüyoruz ve bir şeyler hissedebilmek için çarpışıyoruz.” (Haggis, 2004). Haggis filmde yaşamları çarpışma sonucu farklı şekillerde kesişen farklı ırk, etnik köken ve sosyal sınıflardan bir grup insanın öyküsünü huzursuz bir metafor yaratarak anlatmıştır. Çarpışma her şeyin başlangıcı olabilir. Fiziksel bir çarpışmayla olan başlangıç aslında döllenmeyle gerçekleşen çarpışma gibi yeni oluşumlar yaratabilir.

Warhol “Ölüm ve Felaket” resim dizisinde her zaman ele aldığı gibi popüler kültürün parçasından ziyade, şiddet ve ölümün simgesi olarak medyayı ele almıştır. Trafik kazalarının gazetelerde basılan görsellerini kullanıp çoğaltırken Amerikan toplumunun yaşam biçimine tanıklığını belgelemiştir (Görsel 87).



Görsel 87. *Andy Warhol, Gümüş Araba Kazası, 1963, Tuval Üzerine Seligrafi.*

Örneğin Andy Warhol'un Jackson Pollock'un 1956'da öldüğü Long Island'daki trafik kazasını resimlemesi, dramatik bir olayın resme yansıma süreci ve örtülü bellekten süzülenlerin ifadesidir. Özellikle Pollock'un kazasını ele alışını alımlayıcıya Pollock tarafından ortaya konan soyut dışavurumculuk eğiliminin de sona erdiği izlenimini yaratmıştır. Bu çalışmalarda araba nesne olarak ölüm getiren lüks bir olgudur. Resimlerdeki tema hoşnutsuz bir tüketimin sonucunda insan hayatının da tüketimine dönüşüp adeta ölümün ve travmanın nesnesi haline gelmiştir. Tüketim toplumunun huzursuzluğu çoğaltılıp göz önüne serilmiş ve nesneleştirilmiştir (Görsel 88).



Görsel 88. *Andy Warhol, Turuncu Araba Kazası On Dört Defa, 1963, Tuval Üzerine Seligrafi.*

Warhol'un bu resim serisi sanatçı arkadaşını kaybetmenin ve acısıyla yaptığı "Turuncu Araba Kazası On Dört Defa" resmindekine paralel bir yaklaşım benim anı-bellek serisi resimlerimin de merkezinde yer almıştır. 1979 yılından bugüne kadar adeta ölümün belgesi gibi saklanmış babamın hayatını kaybettiği trafik kazasının fotoğrafları eski bir klasörün sayfaları arasından çıkarılarak resimlerdeki yeni bir başlangıcın oluşumuna zemin hazırlamıştır. Duygusal olarak etkilendiğim bu travma dramatik bir hüznü yaratmak için değil, duyarlılıkları ortaya çıkarmak için ele alınan bir unsur olmuştur. Alımlayıcı için, ilk bakışta çarpıcı ve sarsıcı bir etkisi olan, resimsel kolaj mantığı ile yapılan bu resimlerde konu olarak hurda haline gelmiş, benim için özel olan araç imgesi ele alınmıştır.

Dolayısıyla "Enkaz ve Yaşam" adı altında topladığım hurdalık imgeleriyle oluşan resimler kimliği kaybolmuş genel imgelerken, "Anı-Bellek" serisi spesifik olarak babamın kazalı aracına gönderme yapar. Burada ele alınan imge herhangi bir hurda araç imgesi değildir. Plakasının zaman zaman görünür olması, azda olsa markasının hissedilir olması ve her şeyden önemlisi hurdaya çıkmış bir aracın babamın aracı ve yaşamımdaki dönüm noktası olmasıdır. "Enkaz ve Yaşam"

serisi “Anı-Bellek” serisinin oluşumuna da zemin hazırlayan bir süreçtir (Görsel 89, 90).



Görsel 89. Füsun Gülgez Okur, *Evraklar 1*, 1979, Fotoğraf.



Görsel 90. Füsun Gülgez Okur, *Evraklar 2*, 1979, Fotoğraf.

Bu resimlerde kullanılan imgeler adeta kişisel enkaz imgeleri olarak tanımlanabilir. Enkaz imgeleri ile birleşen boya ve tuval imgeleri boya katmanlarıyla benim yaşamımdan bir kesiti göz önüne getirirken, yaşamımın huzursuzluk nesnesine dönüşüm hikayesidir.

Resimsel olarak geniş siyah yüzeyler üzerine gelen imgelerle, geometrik bölünmeler, parçalanmalar, uyarıcı renkler kompozisyonu daha dinamik hale getirerek resimdeki gerilimi ve tansiyonu arttıran bir unsur olmuştur. Figür zemin ilişkisi ve dokuların ifade ediliş biçimi genellikle nesnenin çürüme ve bozulma sürecine cevap veren niteliktedir. Genellikle resimlerde yer alan beyaz ve siyah lekelerin birlikteliği tuval dörtgeni algısını zaman zaman yıkarak sınırı ortadan kaldırma ve mekanla bütünleştirme anlamında bir espas oluşturmuştur (Görsel 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99).



Görsel 91. Elif Fatma Tolun, *Anı Bellek 1*, 2014, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140cm x 90cm.



Görsel 92. Elif Fatma Tolun, *Anı Bellek 2*, 2014, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140cm x 90cm.



Görsel 93. Elif Fatma Tolun, *Anı Bellek 3*, 2014, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140cm x 90cm.



Görsel 94. Elif Fatma Tolun, *Kişisel Enkaz 3*, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70cm x 70cm.



Görsel 95. Elif Fatma Tolun, *Kişisel Enkaz 2*, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70cm x 70cm.



Görsel 96. Elif Fatma Tolun, *Kişisel Enkaz 1*, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70cm x 70cm.



Görsel 97. Elif Fatma Tolun, *34 NK 309*, 2013, Gravür, 39cm x 37cm.



Görsel 98. Elif Fatma Tolun, *Anı Bellek 3*, 2014, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140cm x 90cm.



Görsel 99. Elif Fatma Tolun, *Yol*, 2014, Tuval Üzerine Yağlıboya, 30cm x 90cm.

Tuval çalışmaları her zaman yüzey araştırmalarına ve kavramsal olarak çoklu okumalara açık tutulmuş, böylece sadece geleneksel yöntemlere değil her tür malzemenin kullanıldığı bir araştırma alanı haline getirilmiştir. Bu bağlamda malzeme ve teknik arayışlarıyla birlikte zaman zaman özgün baskı yöntemleri denenmiştir. Bu deneysel arayışlar sadece belli bir malzemenin ya da tekniğin

kullanımı değil, sanatsal anlamda düşüncenin yapılandırma yöntemini de içeren bir sürecin parçasıdır.

Kavramsal anlamda bu çalışmalar ve tez süreci aslında yıllar önce yüzleşemediğim ölüm kavramına da bir bakış niteliği taşır. İnsanın doğasında var olan yok olmaya karşı direnme, kabullenememe durumu ve korku temeline oturur. Ölmek insan için hiçlik olarak da ifade edilebilen kabullenilemez bir boşluktur. İnsanın kendi içinde kaybolduğu tekinsizlik duygusu yaratan bir boşluktur. Sanat yapma süreci de bu boşluğa biçim vermeye dönüşebilir. Boşluğa biçim verme kavramı aslında bir sanat dalı olarak kendi temel anlayışı içinde tam da biçimle boşluğu hapsedme, tanımlama sanatı olarak değerlendirilebilecek seramikle örtüşmektedir. Bu noktada seramik atölyesiyle buluşmak üzerinde düşündüğüm kavramları üç boyutu olarak ifade etme olanağı sağladı.

Yeryüzünde su, toprak ve canlıların dışında kalan son unsur insan yapımı nesnelere. Benim için su ve toprağı kullanarak nesnelere üretmek bu doğal malzeme ile insan yapımı nesnenin üretimi anlamında yeni bir kavramsal ve teknik zenginleşme anlamına gelmektedir. Bu zenginleşme süreci beni üçboyutlu ifade biçimine ulaştıracak bir malzeme olarak toprağı tanıma ve ona su ile biçim verme deneyimi ile başladı. Bu sorgulama ve biçimlendirme sürecinde hepimizin bir şekilde toprakla ilişkilendiğini, belleklerimizde toprak ve onunla kurduğumuz ilişkiye dair izler taşıdığımızı hissettim. Anılarımda toprak ve yoğurma eylemi çocukken oynadığım dokunduğum biçimlendirmeye çalıştığım bir şeydi. Oynadığım malzeme bazen çamur, bazen kum, bazen hamur ama geçmişle bugün arasında adeta bir köprüydü. Anılarım arasında dolaşıma çıktığımda anladım ki toprak insan da dahil olmak üzere tüm canlıların varoluşunun temeli hayatın kaynağıydı. Hayatın kaynağı olduğu gibi hayatın devamını sağlayan, canlılara yaşama ortamı sağlayan onu yaşatandır. Hayatımız sona erdiğinde ise özellikle bizim kültürümüzde ona kucak açıdır. İşte yaşam için bu kadar değerli olan su ve toprağı el sürmek, onu biçimlendirmek, onu sanat malzemesi haline getirmek benim için önem kazandı.

Resimlerimde kullandığım anılarıma gönderme yapan nesnelere farklı bir malzeme ile yeniden yapılandırma sürecinden geçmiş kendileri birer nesne olan

seramik formlara ya da rölyeflere dönüştüler (Görsel 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106).



Görsel 100. Elif Fatma Tolun, *Enkaz ve Yaşam*, 2015, Seramik 1120 C Sırsız Pişirim, 35x40x32 cm.



Görsel 101. Elif Fatma Tolun, *Enkaz*, 2015, Seramik 1000 C Sırlı Pişirim, 30x30x25 cm.



Görsel 102. Elif Fatma Tolun, *Enkazda Kuzgun*, 2017, Seramik 1000 C Sırlı Pişirim, 60x30 cm.



Görsel 103. Elif Fatma Tolun, *Kol Düğmeleri*, 2017, Seramik 1000 C Sırlı Pişirim, 25x25x6 cm.



Görsel 104. Elif Fatma Tolun, *Ara Zamanlar 1*, 2015, Seramik 1000 C Sırlı Pişirim, 50x30 cm.



Görsel 105. Elif Fatma Tolun, *Ara Zamanlar 2*, 2015, Seramik 1000 C Sırlı Pişirim, 60x30 cm.



Görsel 106. Elif Fatma Tolun, *Ara Zamanlar 3*, 2015, Seramik 1000 C Sırlı Pişirim, 30x50 cm.

Hem formlarda hem de rölyeflerde, çamuru resimlerimde kullandığım yoğun boya katmanları gibi üst üste yapılanan belirli bir düzeni olmayan plakalar halinde üst üste bindirerek kurgulama anlayışı nesnelere yeniden yapılandırma, onları daha soyut ifadeye sahip yeni sanat nesnelere haline getirme anlamı taşıyor. Bachelard, “Mekânda düzensizmiş gibi bir araya getirdiğimiz ‘eşya-anılar’ın zihnimizdeki geçmişini düzene soktuğunu ve nesnelere yoğun hareketsizliğinin zihnimizdeki derin, uzun yolculuklarla birleştiğini iddia etmiştir” (Bachelard, 2008, s.214). Çamurdan açtığım plakalar adeta hurdalıklarda duran araçların kaportaları gibi üst üste bindirilerek Bachelard’ın ifade ettiği gibi bir bütüne ulaşıyor ve geçmişime gönderme yapıyordu. Böylece enkazlar artık üç boyutlu farklı katmanlardan oluşan sanat nesnelere dönüştü.

3.5.2. Anı-Bellek nesnelere

Hayatımızda yer alan her nesne geçmişe dair izler taşıyan ve geçmişe tanıklık eden bir iz olma niteliği taşır. Özne ile nesne, ki bu tez bağlamında sanatçı ile nesnelere sabit konumları yoktur. Zaman zaman yer değiştirebilirler, her ikisi de hem içeride hem de dışarıdadır. Konumlarına ya da konumlandırma biçimlerine göre de anlam değişikliğine uğrayabilirler Bilinçaltına itilerek belleğimizde biriktirilen anılar nesne aracılığı ile bugüne çağırılırlar.

” Anılar ve Toprak” isimli çalışmalarında olduğu gibi birgün gün yüzüne çıkarak tekrar tekrar yapılandırılabilirler. Bu durum “Çarpışma ve Belleğin Yapılanması” bölümünde de ifade ettiğim gibi içinde bulunduğumuz duruma göre belleğin yeniden inşasıdır. “Anılar ve Toprak” serisi toprağın malzeme olarak epoksi ile sabitlenerek nesne haline getirilen yüzey üzerine yapılan imgesel çalışmalar bütünüdür. Eski aile fotoğraflarından seçilen bazı görseller Photoshop CS6 filtreler kullanılarak grafiksel ve resimsel bir anlatıma dönüştürülerek elde edilen yüzeye stencil (şablon) tekniği ile akrilik boya kullanılarak aktarılmıştır. Seçilen görseller genellikle babamla benim çocukluğuma ilişkin görsellerdir. Toprak yüzeyin derinliklerinde yine geçmişe gizli bir gönderme yapan bilyeler yer alır. Yüzeye yakın katmanda ise belleğime kazınmış babamla geçirdiğim kaliteli zamanların imgeleri yansıtılmıştır. Burada amaç anıyı dondurma ve dış

faktörlerden koruma anlayışıyla tekrar yapılandırmaktır. Çocukların oyun amaçlı kullandığı taş, maden, toprak cam gibi malzemelerle üretilen yuvarlak nesnelere farklı bölgelerde misket, bilye, cıncık, zıpzip, cicoz gibi farklı isimlerle anılırken benim de çocukken çok oynadığım ve biriktirmeyi sevdiğim nesnelere arasında yer almıştır. Bir tarafta çocuk masumiyetinin simgesi niteliğinde bilyeler, diğer bir tarafta ölümün ağırlığına gönderme yapan toprak ve dondurulmuş muhafazaya alınmış anılar bir bütünü oluşturur. “Anılar ve Toprak” serisine resimsel olarak bakıldığında fazla renk içermeyen açık-koyu kontrast ilişkisiyle algılanan, koyu değeri malzeme (toprak) aracılığı ile okuduğumuz ve malzemenin verdiği anlamla nesneleştirdiğimiz resim dizisi denebilir. Çalışmalar oyun-ölüm, doğal-yapay, siyah-beyaz gibi zıtlıkları da bünyesinde barındırarak yaşamı sorgulayan bir yapı oluşturmuştur (Görsel 107).



Görsel 107. Elif Fatma Tolun, *Anılar ve Toprak 1*, 2017, Karışık Teknik, 15cm x 21 cm.

Bu sürece aslında var olmayanı, var olanda arama süreci de denebilir. Sıradan şeylerin nesnelliklerini ortadan kaldırıp, yüzeyler ve dokular aracılığı ile kendilerine bile ne olduklarını unutturup farklı bir bağlama oturtulmasıdır. Burada malzemenin doğasına uygun biçimlendirme, malzemenin yarattığı anlam ve malzemede sanatçının kendini araması yani kişiselleştirme önem kazanır. Bu kişiselleştirme sürecinde yaşanan dönüşüm düşüncelere duyarlıkların katılmasıyla anlamlı hale gelerek bütüne ulaşır (Görsel 108, 109, 110, 111, 112, 113).



Görsel 108. Elif Fatma Tolun, *Anılar ve Toprak 2*, 2017, Karışık Teknik, 30cm x 30 cm.



Görsel 109. Elif Fatma Tolun, *Anılar ve Toprak 3*, 2017, Karışık Teknik, 30cm x 30 cm.



Görsel 110. Elif Fatma Tolun, *Anılar ve Toprak 4*, 2017, Karışık Teknik, 30cm x 42 cm.



Görsel 111. Elif Fatma Tolun, *Anılar ve Toprak 5*, 2017, Karışık Teknik, 30cm x 42 cm.



Görsel 112. Elif Fatma Tolun, *Anılar ve Toprak 6*, 2017, Karışık Teknik, 30cm x 42 cm.



Görsel 113. Elif Fatma Tolun, *Anılar ve Toprak 7*, 2017, Karışık Teknik, 30 x 42 cm.

Anı-bellek nesneleri bağlamında anıların gizlendiği mekanlar dolaplar, albümler, günlükler, sandıklar, çekmeceler, klasörler gibi nesnelere düşünülerek anlam değişikliğine uğratılmıştır. Örneğin, “soyka” ölünün üstünden çıkan eşyalara verilen isimdir. Benim de “Soyka Nesneleri” ismini verdiğim çalışmam adından da anlaşılacağı gibi babamın öldüğünde üzerinden çıkan nesnelere. Bu nesnelere açık bir çekmecede kefen anlamı da yüklenebilen bir kumaşın üstünde bir araya getirilip epoksi dökülerek dondurulmuştur. Böylece anıların saklı durduğu mekanlardan başka mekanlara ve anlamlara büründüğü bir çekmece haline gelmiştir. Yapılan epoksi uygulamasıyla sanki içi su dolu gibi bir algıyla dokunmama duygusu yaratan özel bir alan oluşturmuştur.



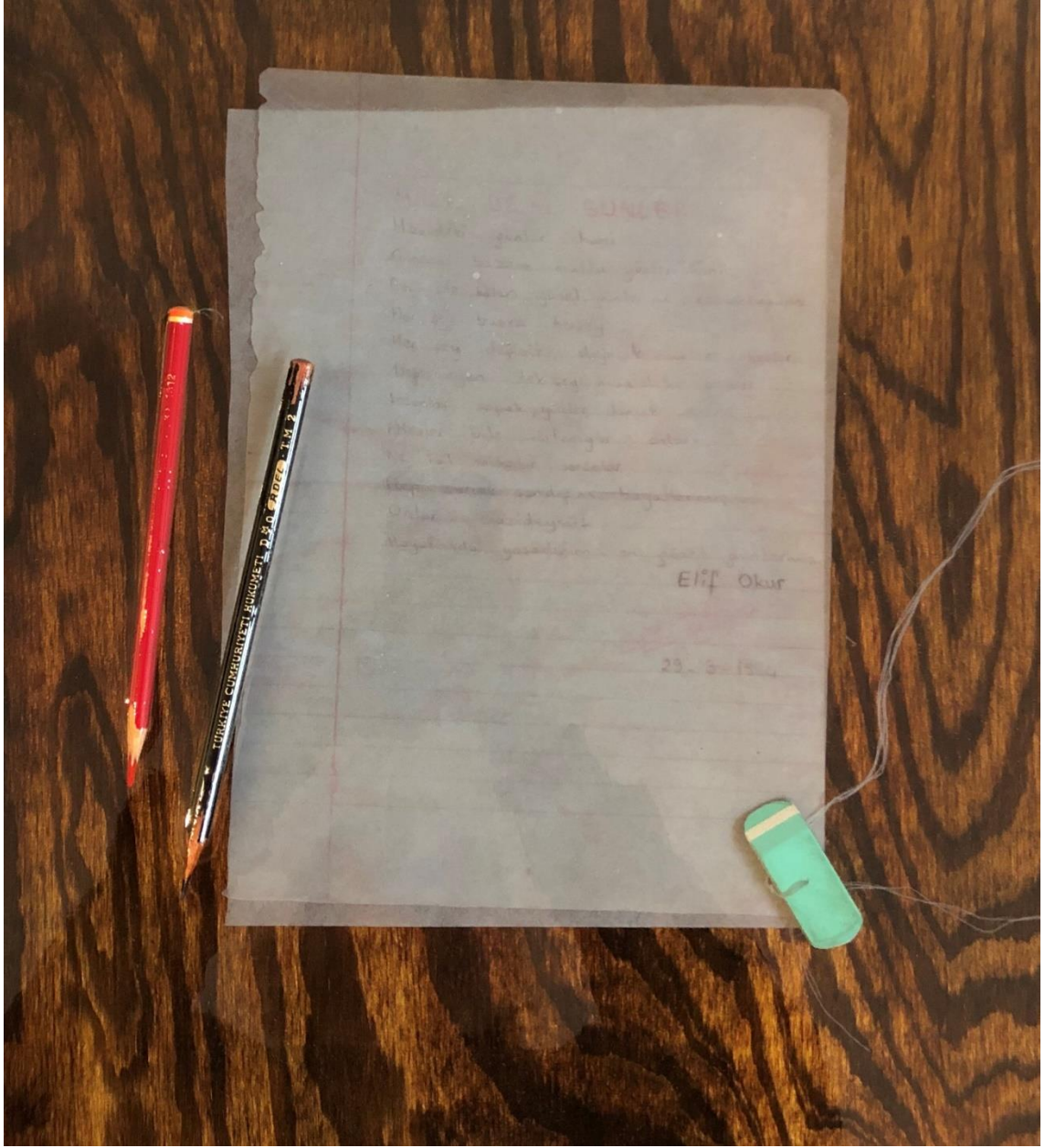
Görsel 114. Elif Fatma Tolun, *Soyka Nesneleri*, Üstten Görünüş, 2018, Karışık Teknik, 46x46x 80 cm.



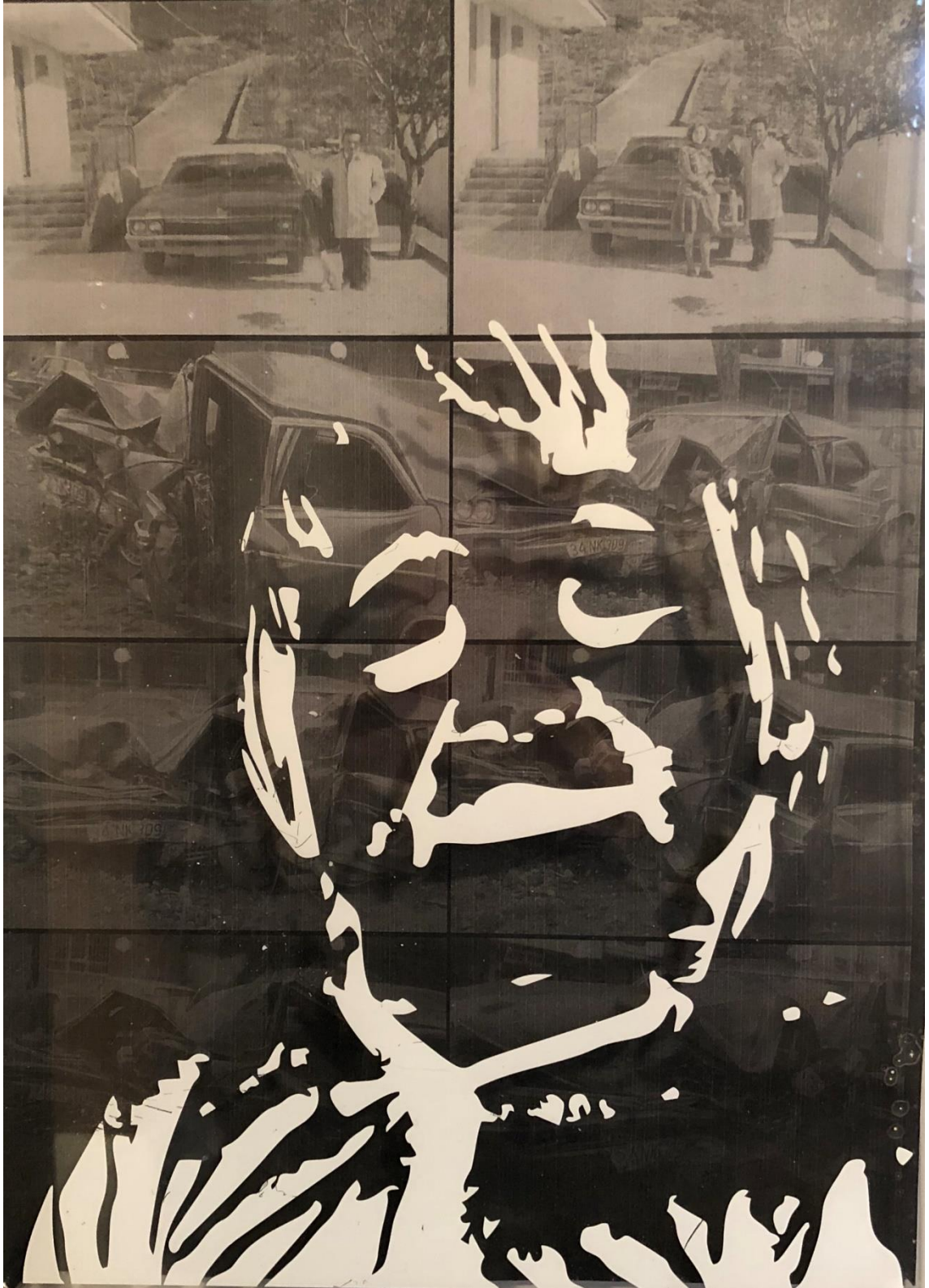
Görsel 115. Elif Fatma Tolun, *Soyka Nesneleri*, 2018, Karışık Teknik, 46x46x80 cm.



Görsel 116. Elif Fatma Tolun, *Anı Nesneleri*, 2018, Karışık Teknik, 46x46x70 cm.



Görsel 117. Elif Fatma Tolun, *Anı Nesneleri*, 2018, Karışık Teknik, 46x46x70 cm.



Görsel 118. Elif Fatma Tolun, *Masumiyet*, 2017, Karışık Teknik, 30 x 42 cm.

SONUÇ

Tezin bu bölümü geleneksel anlamda bir sonuç olmadığını ancak sürecin değerlendirmesi ve yeni başlangıçların ifadesi olabileceğini düşünüyorum. Bu anlamda bir sonuç yazılamaz. Sanat ve yaşamın sürekliliği içinde nesne ile uğraşma hep var olacak, hep irdelenecek bir olgu tıpkı biriktirdiğimiz anılar gibi. Anıların nesnelere gibi. Tezin başında da ifade ettiğim gibi nesnesiz bir hayat düşünülemez.

Nesnesiz hayat olamayacağı için nesnesiz sanat da düşünülemez fikrinden yola çıkarak literatür taraması ve araştırma yaparken karşılaştığım metinler, sanatçılar ve eserleri bakış açımın genişlemesine olanak sağladı. Bir yandan da insanın ve sanatçının nesne ve huzursuzluk kavramı ile ilgili kurmuş olduğu, kurabileceği ilişkileri derinlemesine değerlendirme, süzgeçten geçirme süreci yaşamış oldum. Bu sürecin tezdeki ifadesi anlamına gelen ilk bölümler hem benim uygulamalarım açısından hem de bu tezden yaralanmak isteyebilecek diğer kullanıcılar açısından seçilmiş, belirli bir çerçeve ve sınıflandırma içinde ele alınmış bir kaynak olma özelliği taşıyor.

Bu inceleme araştırma değerlendirme süreci aynı zamanda benim sanata nesnelere dünyası ve hatırladığım anılar dünyası içinde dolaşarak farklı bir bakış açısı kazanmamı sağladı. Aslında sanat üretiminin çok daha samimi, yalın ve kendi dünyamdan beslenen bir olgu olduğunu hatırlattı. Nesnelere ve anılarla resimsel bir dil kurgulama söylem oluşturma, nesnelere farklı anlamlar yükleme, onlarla derinden düşünme derdine düştüğüm bir huzursuzluğun ifadesi oldu.

Kuspit'e göre "Sanat, ruhun derinliklerine inen bir sualtı aracıdır, ruhun içinde yüzen tuhaf duygulara ilişkin bir kavrayış sağlarken, basınca da dayanır" (Kuspit, 2010, s.126).

Yaptığım resimleri düşündüğümde hep huzursuzluğun kıyısında dolaştığımı hissettim. Kuspit'in ifade ettiği ruhun içinde yüzen duygulanım gibi. Nesnelere huzursuzluğu ve ruhun derinliklerinde dolaşabilmek için sadece bir unsurdu (kimi zaman bir enkaz kimi zaman bir bidon). İlk başta ele aldığım bidonlar doğadan soyutlamalar biçiminde ele alınırken daha sonra resimlerim çok yönlü bir

araştırmanın, veri toplamanın, malzeme arayışının sonucu ortaya çıkan işler halini aldı. Anladım ki sadece resimler problemlerin çözümü yeterli değildi. Beuys'un dediği gibi "Yaptığım her nesnenin dış görünümü, içsel insan yaşamının bazı açılarının eş değeridir" (Beykal, 1992, s.40).

Nesneler bunu durumu ifade etmede sadece bir unsurdu. Yaşamın kendisi ve yaşanmışlıkların detayları beni ilgilendiriyor. Kimi zaman bilinçli, kimi zaman bilinçsiz dışa vurumlar gerçekleşiyor.

Günümüzde sanat, sanatçı ve sanat eseri değerlendirmeleri sanatta var olanın var olma gerçeklerini araştırmak ve sorgulamak, geçmişte yaptığım çalışmalarına ve gelecekte yapacaklarıma kuramsal bir zemin oluşturacağı için önem kazanmaktadır. Bu serüven, aslında kişinin kendisiyle yüzleşmesi yaşadıklarıyla kucaklaşması, kişisel duygu ve düşünce gelişiminin sanatsal dışavurumudur.

KAYNAKÇA

- AI Weiwei, 2017, *Porselene Dair*, Sergi Kataloğu, Editörler: Ayşen Anadol, Erman Ata Uncu, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul, 17 Eylül 2017-28 Ocak 2018
- AKAY, Ali, 2005, *Tekinsiz*, Sergi kataloğu, Akbank Sanat, İstanbul, 15 Eylül – 23 Ekim 2005
- ALPTEKİN, Hüseyin Bahri, 2011, *Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim*, Salt Yayınları, İstanbul
- ARDERY, Julie, 2000, *Marc Quinn's Suspended Garden*, Erişim: 29.01.2018, <https://goo.gl/T9BmbK>
- BACHELARD, Gaston, 2008, *Uzamın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul
- BARKER, Stephen, (1996), *Excavations and Their Objects: Freud's Collection of Antiquity*, State University of New York Press, New York
- BARNABY, Martin, 2017, *Asılı Adam Ai Weiwei'in Tutuklanması*, çev. Haluk Barışcan, Metis Yayıncılık; İstanbul
- BARTHES, Roland, 2012, *Gösterge Bilimsel Serüven*, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- BAUDRILLARD, Jean, 2010, *Sanat Komplosu*, çev. Elçin Gen-Işık Ergüden, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BAUDRILLARD, Jean, 2012, *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı yayınları, Ankara
- BAUDRILLARD, Jean, 21/3/2014, *Çağdaş Sanat: Kendi Kendisiyle Çağdaş Sanat*, Çev. Ali Artun, e-skop. Erişim: 28.01.2018, <https://goo.gl/NacFXL>
- BERGSON, Henri, 2007, *Madde ve Bellek*, çev. Işık Ergüden, Dost Kitabevi, Ankara
- BERMAN, Marshall, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Ü. Altuğ, B. Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005

- BEYKAL, Canan, 1991, 5 Kasım 1991 Salı - 6 Kasım 1991 Çarşamba - 7 Kasım 1991 Perşembe (Üç Gün) "Beuys Etkinlikleri", Plastik Sanatlar Derneği Yayınları, Mas Matbaacılık, İstanbul
- BOZKURT, Nejat, 1995, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Sarmal Yayınları, İstanbul
- BRYSON, Norman, 1990, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge University Press, U.K.
- CEVİZCİ, Ahmet, 2012, *Felsefe Sözlüğü*, Say Yayınları, İstanbul
- COLLINS Jo, JERVIS John, 2008, *Uncanny Modernity, Cultural Theories, Modern Anxietie*, Palgrave Macmillan, U.K.
- ÇALIKOĞLU, Levent, 2010, *Site Sarkis*, Sergi Kataloğu, Editör: Barış Tut, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul, 11-Eylül-2009 – 10 Ocak 2010
- DANTO, Arthur C., 2010, *Sanatın Sonundan Sonra*, çev. Zeynep Demirsu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- DANTO, Arthur, 2015, *Sanat Nedir?* çev. Zeynep Baransel, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Elçiler "The Ammbassadors"- *Genç Hans Holbein*, 1 Temmuz 2014, Sanatla Başla, Blog Sayfası, Erişim: 15.06.2017, <https://goo.gl/LJJjQe>
- ERGÜDEN, Akın, 1990, *Felsefe ve Sanat*, Ara Yayıncılık, İzmir
- ERTEN İNAY, Özlem, *Erdağ Aksel'in El Yakan Heykeli*, Lebriz.com. Erişim: <https://goo.gl/SH3W8z>, 27.01.2018
- FOCAULT, Michel, 2015, *Gözaltında Tutma ve Cezalandırma: Hapishanenin Doğuşu*, İmge kitabevi, Ankara
- FOSTER, Hal, 2013, *Sanat Mimarlık Kompleksi Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği*, Çev. Serpil Özaloğlu, İletişim Yayınları, İstanbul
- FOUCAULT, Michel, 2005, *Özne ve İktidar- Seçme Yazılar 2*, 2. Baskı, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

- FREUD, Sigmund, 1919, *The Uncanny*, Massachusetts Institute of Technology, Erişim: 20.08.2012, <http://web.mit.edu/allnmc/www/freud1.pdf>
- FREUD, Sigmund, 1996, *Düşlerin Yorumu*, Çev. Dr. Emre Kapkın, Payel yayınları, İstanbul
- FREUD, Sigmund, 2003, *The Uncanny*, çev.David McLintock, Penguin Books, Great Britain
- HAGGIS, Paul , 2004, *Çarpışma (Crash) Filmi*, Erişim: 07.03.2018, <http://www.imdb.com/title/tt0375679/>
- HARRİSON, C., WOOD, P., 2011, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul
- KACAKKOVA, 23 Ekim 2011, *Holbein'in Tablosu Karşısında Dostoyevski*, Mutlak Töz, Blog sayfası, Erişim: 09.01.2017, <https://goo.gl/ymVD3s>
- KILINÇ, Hazel, 29.01.2016, *Joseph Beuys ve Sanatı*, Erişim: 29.01.2018, <https://goo.gl/sLVXmD>
- KORTUN, Vasıf, 1993, *Anı/Bellek1: Sergi kataloğu*, Mas Matbaası, İstanbul
- KRAUSSE, Anna, Carola,2005, *Rönesans'dan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, çev. Dilek Zaptıcioğlu, Literatür Yayıncılık, İstanbul
- KRISTEVA, Julia, 2009, *Kara Güneş*, çev. Nesrin Demiryontan, Bağlam Yayıncılık, İstanbul
- LEPPERT, Richard, 2009, *Sanatta Anlamanın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- PALLASMAA, Juhani, 2016, *Tenin Gözleri*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul
- PAMUK, Orhan, 2013, *Masumiyet Müzesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- PAMUK, Orhan, 2016, *Hatıraların Masumiyeti*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- RANCIERE, Jacques, 2014, *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yayıncılık, İstanbul

- SCHAMA, Simon, Hatıraların Masumiyeti: Orhan Pamuk Masumiyet Müzesi, 29.02.2016, indigodergisi.com, Erişim: 07.03.2018, <https://goo.gl/ZS9RX9>
- SONSUZ, İlham, 23 Mayıs 2016, *Sanat Uzun-Tekinsiz 1. Bölüm*, Radyo Programı, Erişim: 03.12.2017, <https://goo.gl/oUKMh6>
- ŞENER, Dilek, 2001, *Hayalet Şehrin Tuvaldeki Öyküsü*, Elif Fatma TOLUN Hayalet Şehir Sergi Kataloğu, Doğu Akdeniz Üniversitesi Basımevi, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti
- TANPINAR, Hamdi, Ahmet, 1998, *Bütün Şiirleri*, Dergah Yayınları, İstanbul
- TİMUÇİN, Afşar, 2004, *Felsefe Sözlüğü*, Bulut Yayınları, İstanbul
- Tracey Emin'in Meşhur Yatağı 2 Milyon Sterline Satıldı*, 02/07/2014, Diken.com, Erişim:12.12.2017, <https://goo.gl/cGN8fM>
- TUNCA, Mutlu, Gülru, 2009, *Metinsel kopya üretimi: Bir tarihsel proje olarak? İtalya: yeni bir yerel peyzaj?*, Doktora Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- TURGUT, İhsan, 1990, *Sanat Felsefesi*, Karınca Matbaacılık, İzmir
- ÜNAY, Seniha, 2015, *Sanatta yaratıcılığın Ateşleyicisi: Nesne*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara
- YILMAZ, Mehmet, 2005, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara
- ZİZEK, Slavoj, 2005, *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, Metis Yayınları, İstanbul

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Elif Fatma TOLUN
Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara 1969

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık
Fakültesi
Yüksek Lisans Öğrenimi : Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık
Fakültesi
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri :

İş Deneyimi

Stajlar :
Projeler :
Çalıştığı Kurumlar : Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Doğu Akdeniz Üniversitesi
Çankaya Üniversitesi

İletişim

E-Posta Adresi : eotolun@cankaya.edu.tr

Tarih

:

Nesnenin Huzursuzluğu

Yazar Elif Fatma Tolun

Gönderim Tarihi: 08-Mar-2018 04:03PM (UTC+0200)

Gönderim Numarası: 927227386

Dosya adı: TEZ_Resimsiz.pdf (1.13M)

Kelime sayısı: 17860

Karakter sayısı: 121464

Nesnenin Huzursuzluğu

ORIJINALLIK RAPORU

%4

BENZERLIK ENDEKSI

%4

İNTERNET
KAYNAKLARI

%0

YAYINLAR

%2

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BIRINCIL KAYNAKLAR

1

Submitted to TechKnowledge Turkey

Öğrenci Ödevi

%1

2

www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080

İnternet Kaynağı

%1

3

Submitted to The Scientific & Technological
Research Council of Turkey (TUBITAK)

Öğrenci Ödevi

<%1

4

pesend.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<%1

5

www.ressjournal.com

İnternet Kaynağı

<%1

6

www.sosyalarastirmalar.com

İnternet Kaynağı

<%1

7

www.egemimarlik.org

İnternet Kaynağı

<%1

8

sanathaberler11.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<%1

9	www.bkmkitap.com İnternet Kaynağı	<% 1
10	www.frmartuklu.net İnternet Kaynağı	<% 1
11	polen.itu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
12	www.baglam.com İnternet Kaynağı	<% 1
13	mutlaktoz.wordpress.com İnternet Kaynağı	<% 1
14	melihapa.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
15	gazideilk yaz.editboard.com İnternet Kaynağı	<% 1
16	www.beyazperde.com İnternet Kaynağı	<% 1
17	www.sultanbeyliweb.com İnternet Kaynağı	<% 1
18	www.okumaninsonunayolculuk.com İnternet Kaynağı	<% 1
19	ogrenvanter.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
20	Submitted to Selçuk Üniversitesi Öğrenci Ödevi	

		<% 1
21	www.sanatteorisi.com İnternet Kaynağı	<% 1
22	www.cizim.biz İnternet Kaynağı	<% 1
23	BEYOĞLU, Aylin. "Sanat Eğitiminde Kolaj Tekniğı ve Richard Hamilton ın Eser Örneğinin İncelenmesi", Ege Ünivesitesi Eğitim Fakültesi, 2015. Yayın	<% 1
24	piy10.net İnternet Kaynağı	<% 1
25	Christensen. Encyclopedia of Community Yayın	<% 1
26	www.metiskitap.com İnternet Kaynağı	<% 1
27	POLAT AKTAŞ, Semra. "Üstgerçeklik ve Turizmin sonu", Celal Bayar Üniversitesi, 2015. Yayın	<% 1
28	www.turkishstudies.net İnternet Kaynağı	<% 1
29	postmodernidiosyncrasies.com İnternet Kaynağı	<% 1

Alıntıları çıkart üzerinde Eşleşmeleri çıkar Kapat
Bibliyografyayı Çıkart üzerinde