



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Heykel Anasanat Dalı**

**KAPI METAFORU**

**Ziya KAZAN**

**Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu**

**Ankara, 2021**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

KAPI METAFORU

Ziya KAZAN

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2021

## **KAPI METAFORU**

**Danışman:** Prof. Mümtaz DEMİRKALP

**Yazar:** Ziya KAZAN

### **ÖZ**

“Kapı Metaforu” başlıklı raporda seçilen nesnenin (kapı) metafor olarak öznenin yaşantısında evrilen süreci incelenmiş ve kapının sanat nesnesine dönüşebilirliği üzerinde durulmuştur. Bu amaç doğrultusunda birinci bölümde, nesne başlığı altında insanların sıradan nesnelere olan temaslarının yaşamdaki yansımaları gözönünde bulundurularak incelenmiş, bu yansımalar sonucunda sıradan nesnelere estetik nesneye dönüşmesi sanat tarihinden örneklerle desteklenmiştir.

*Nesnenin Yeniden Tarif Edilişi/ Naylon* alt başlığı altında öznenin gündelik yaşantısında kullandığı bir nesnenin başka nesnelere üzerinden yeniden deneyimlenebilirliği araştırılmıştır. Gündelik yaşamda sıklıkla kullanılan naylonun araştırma kapsamında yeni verilerinin keşfedilmesiyle birlikte yaşantıdaki kullanım alanlarından çıkartılarak yeni soyut formlar üretilmiştir.

İkinci bölümde, mimariye bağlı bir kapının, kapı olarak özne üzerindeki etkilerinin neler olduğu ve mimariyle olan temasındaki söylemleri üzerinde durulmuştur. Öznenin temasta olduğu mekân olarak odayı içselleştirmesiyle kapı metaforu başlığı kapsamında üretimlerin nesnellik kazandığı saptaması yapılmıştır. Bununla birlikte kapının mekânla olan ilişkisi kapsamında mekânsal işler üreten sanatçı örnekleri ile rapor desteklenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Kapı, özne, mekân, nesne, metafor.

## **DOOR AS METAPHOR**

**Supervisor:** Prof. Mümtaz DEMİRKALP

**Author:** Ziya KAZAN

### **ABSTRACT**

In the report titled “Door Metaphor”, the process of the chosen object (door) as a metaphor in the subject's life was examined and the transformability of the door into an art object was emphasized. For this purpose, in the first part, under the title of objects, the reflections of people's contacts with ordinary objects in life were examined, and the transformation of ordinary objects into aesthetic objects as a result of these reflections was supported by examples from the history of art.

Under the subtitle of Redescription of the Object / Nylon, the reexperiencing of an object that the subject uses in his daily life through other objects has been researched. With the discovery of new data within the scope of research, nylon, which is frequently used in daily life, has been removed from its usage areas in life and new abstract forms have been produced.

In the second part, the effects of a door connected to architecture on the subject as a door and its discourses on its contact with architecture are emphasized. It has been determined that the productions gain objectivity within the scope of the door metaphor, as the subject internalizes the room as the place in contact. In addition, the report was supported with examples of artists who produce spatial works within the scope of the relationship of the door with the space.

**Keywords:** Door, subject, space, object, metaphor.

## TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans Tez danışmanım, değerli hocam Prof. Mümtaz Demirkalp'e, Savunma sınavı jüri üyeleri, Dr. Öğr. Üyesi Tansel Çeber, Dr. Öğr. Üyesi Ece Akay Şumnu'ya, Hocam, Arş. Gör. Erdem Asmaz'a, Dostlarım, Zeynep Merve Çiçek Mızrak, Hazel Kılınç, Özge Yalacak ve Deniz Ceyhun Baykan'a, Değerli ailem, Hatice Kazan, Tuğba Kazan ve Filiz Arabacı'ya katkı ve destekleri için sonsuz teşekkür ederim.

Babam,

Mustafa Kazan için...

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İTHAF.....	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	v
GÖRSEL DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: NESNE.....	4
1.1: Nesnenin Yeniden Tarif Edilişi/ Naylon.....	13
2. BÖLÜM: KAPI METAFORU.....	25
SONUÇ.....	41
KAYNAKLAR.....	42
ETİK BEYANI.....	44
YÜKSEK LİSANS SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU.....	45
MATER'S ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT.....	46
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	47

## GÖRSEL DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Andre Vicente Goncalves, 2014, Dünya Kapıları/ Doors of the World.....	2
<b>Görsel 2.</b> Andy Warhol, 1964, Brillo Kutuları/ Brillo Boxes.....	5
<b>Görsel 3.</b> Pablo Picasso, 1955, Maymun ve Genç/ Baboon and Young.....	7
<b>Görsel 4.</b> Meret Oppenheim, 1936, Nesne/ Object.....	7
<b>Görsel 5.</b> Damien Hirst, 1996, Evim Evim Güzel Evim/ Home My Sweet Home.....	8
<b>Görsel 6.</b> Tracy Emin,1999, Benim Yatağım/ My Bed.....	11
<b>Görsel 7.</b> Jeff Koons, 1981-7, Elektrikli Süpürge/ Vacuum Cleaner.....	12
<b>Görsel 8.</b> Haim Steinbach, 1986, Ultra Kırmızı/ Ultra Red.....	12
<b>Görsel 9.</b> Matt Johnson, 2016, İki Torba Beton/ Two Bags of Concrete .....	13
<b>Görsel 10.</b> Matt Johnson, 2016, Amazon Kutu/ Amazon Box.....	13
<b>Görsel 11.</b> Contantin Brancusi, 1918, Sonsuz Sütun/ İnfinitiy Column.....	15
<b>Görsel 12.</b> Contantin Brancusi, 1937, Sonsuz Sütun/ İnfinitiy Column.....	15
<b>Görsel 13.</b> Tony Cagg. 2015, Yay/ Arrow.....	16
<b>Görsel 14.</b> Tony Cagg. 2015, Endüstriyel Doğa/ Industrial Nature.....	16
<b>Görsel 15.</b> Ziya Kazan, 2020, Naylon- El Arabası/ Nylon- Wheelbarrow.....	18
<b>Görsel 16.</b> Ziya Kazan, 2020, Şemsiye/ Umbrella.....	19
<b>Görsel 17.</b> Ziya Kazan, 2020, Şemsiye/ Umbrella.....	19
<b>Görsel 18.</b> Ziya Kazan, 2020, Uçurtma/ Kite.....	20
<b>Görsel 19.</b> Ziya Kazan, 2020, İsimsiz/ Anonymous.....	20
<b>Görsel 20.</b> Ziya Kazan, 2020, İsimsiz / Anonymous.....	20



<b>Görsel 21.</b> Ziya Kazan, 2020, İsimsiz / Anonymous.....	21
<b>Görsel 22.</b> Ziya Kazan, 2020, İsimsiz / Anonymous.....	22
<b>Görsel 23.</b> Ziya Kazan, 2020, İsimsiz / Anonymous.....	22
<b>Görsel 24.</b> Ziya Kazan, 2019, Koza/ Cocoon.....	23
<b>Görsel 25.</b> Heykel Bölümü Metal Kapı, 2019.....	27
<b>Görsel 26.</b> Ziya Kazan, 2019, “4, 30-3, 65”.....	28
<b>Görsel 27.</b> Ziya Kazan, 2019, “4, 30-3, 65 II”.....	29
<b>Görsel 28.</b> Ayşe Erkmen, 2008, AşağıYukarı/ Ups and Dows.....	30
<b>Görsel 29.</b> Ayşe Erkmen, 2008, Aşağı Yukarı/ Ups and Dows.....	30
<b>Görsel 30.</b> Ziya Kazan, 2020, Çıkış Kapısı/ Exit Door.....	32
<b>Görsel 31.</b> Ziya Kazan, 2020, Çıkış Kapısı/ Exit Door.....	32
<b>Görsel 32.</b> Gordon Matta-Crak, 1974, Bingo/ Bingo.....	33
<b>Görsel 33.</b> Pedro Cadrita Reis, 2015, Güney Kanadı/ South Wing.....	34
<b>Görsel 34.</b> Ziya Kazan, 2021, Geçit/ Gateway.....	35
<b>Görsel 35.</b> Ziya Kazan, 2021, Geçit/ Gateway.....	36
<b>Görsel 36.</b> Ziya Kazan, 2021, Koridor/ Hallway.....	37
<b>Görsel 37.</b> Ziya Kazan, 2021, Koridor/ Hallway.....	38
<b>Görsel 38.</b> Ziya Kazan, 2021, Geçit II/ Gateway II.....	39
<b>Görsel 39.</b> Ziya Kazan, 2021, Geçit II/ Gateway II .....	40

## GİRİŞ

İnsan yaşantısında bir ihtiyaç doğrultusunda yer bulan nesne, sanat alanında da sanatçının bir aracı olarak yer almıştır. Platon, ide'ler teorisinde nesnenin ne'liğini; "Her bir nesne, ide'ler evrenindeki bir ide'nin kopyasıdır, ide'nin görünüşüdür. Bir şeyi, bir nesneyi bilmek, onu ide'sine geri götürmek, onun ide'sini anımsamak demektir" şeklinde tanımlamıştır (Tunalı, 1998, s. 200). Tarihin derinliklerinden çıkıp bugüne ulaşan nesne düşüncesi, nesneye sanatçının bir enstrümanı ve sanatın bir aracı olarak bakılma çerçevesinde çevremizdeki masa, sandalye, elektrikli süpürge, halı, muz, printer ve mimariye bağlı sıradan bir kapıyı öncelikle nesnel araçlar olarak görebilmemizi sağlamıştır. Bu bağlamda Avşar Timuçin *Felsefe Sözlüğü'* nde özne-nesne ilişkisini şu şekilde açıklamıştır;

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 düşünemediğimiz her şeydir ya da düşüncemize konu olabildiği her şeydir. Bir öznenin karşısında bütün bir dünya nesne olduğu gibi öznenin kendisi de her düşünülür durumda ya da düşünülebilen tüm yanlarıyla nesnedir. Nesne, kendisini özneye sunan şeydir, aynı zamanda dış dünyanın ya da iç dünyanın ya da onlarla ilgili herhangi bir şeyin öznedeki sunumudur (2004, s. 369).

İnsanın yaşantısı gereği nesnelere olan teması kaçınılmazdır ve nesnelere olan bu teması ilk çağlardan beri gözlemlemek de mümkündür. Nesnelere kişinin yaşantısını kolaylaştırmak için de gerekli bir araç konumundadır. Baudrillard, *Nesneler Sistemi* adlı kitabında nesnelere şu sözlerle bahsetmiştir; "Yaşadığımız çevre büyük ölçüde "soyut" bir sisteme benzemektedir; zira insanlar genellikle belli bir işlevle sınırlandırılmış olan nesnelere gereksinimleri doğrultusunda toptan belli bir işlevsel bağlama oturtmaktadırlar" (2020, s. 17). Zorunlu fonksiyonelliğine paralel olarak insan yaşantısında nesnelere ilgili dönüşümleri, içgüdüsel olarak değişen hazzın nesnelere olan yansımaları olarak da görülebilir. Sözü edilen haz, özne tarafından tercih edilen nesnenin estetik görünümüdür. Tıpkı, sıradan çelik bir çaydanlığın yerine bitki motifleriyle süslenmiş daha estetik bir forma sahip olan porselen çaydanlığın bir vazoya veya bir kalemlige dönüşmesinde öznenin porselen çaydanlık tercihinde olduğu gibi. Bu haz, nesneye işlevinin dışında bir göreve hizmet etmesinin yanı sıra öznedeki dönüşüme arzusu da doğurur. Bu durum gündelik nesnelere kullanım sürecindeki dönüşümlerinin de yolunu açar. Nesneyi günlük kullanımının veya işlevinin dışında tutmak, onu farklı bir bakış açısıyla algılamak,

nesneye karşı olan sıradan bakışı güçlendirir. Bu bakış, aynı zamanda insanın içgüdüsünden kaynaklanan hazzı da uyandırır. Aristoteles'e göre haz öğrenmenin bir öngörüsüdür; bu durum "Resmi seyrederken duyulan hazzın nedeni, aynı zamanda bir şeyler öğreniyor olmak, nesnelere anlamlarını kavriyor bulunmak..." olarak Cassirer tarafından tanımlanır (1980, s. 133). Bu durum bugün için ele alındığında, mimariye bağlı sıradan bir kapı ile temasa geçilmesi esnasında yaşantıda var olan kapının özne tarafından işselleştirilmesi ve öznenin özünde var etmesi olarak yorumlanabilir.



**Görsel 1.** Andre Vicente Goncalves. Dünya Kapıları/ Doors of the World, 2014, (Fotoğraf).

Toryburch. Erişim: 01.05.2020. <https://bit.ly/2YDDzGK>

Kapıyı sanatın bir aracı olarak ele alan Portekizli fotoğrafçı, Andre Vicente Goncalves'nin *Dünyanın Kapıları* isimli çalışmasında (Görsel 1) dünyanın birçok şehrindeki yüzlerce kapı fotoğraflarını bir araya getirir. Öncesinde *Dünyanın Pencereleeri* olan projeyi, daha sonra son çalışması olan *Dünyanın Kapıları* isimli çalışmasında belgelemiştir. Dünyanın Kapıları isimli çalışmada kapının toplumların, kültürlerin, kentlerin, ülkelerin zamana ve mekâna bağlı olarak değişen evirilmelerini göstermektedir. Goncalves, bir röportajında şunları söylemiştir; "Bir gezgin olarak, ziyaret ettiğim tüm yerlere ve ülkelere ilham vermeye, kültür ve mimarlıklarındaki farklılıkları görselleştirmeye ve öğrenmeye çalışıyorum"

(<https://bit.ly/2SGE53d>). Goncalves'in pencere ve kapılarını içeren bu çalışmaları için; mimarinin bağlayıcı birer unsurları olarak bakılmakla birlikte, bir şehrin ve o şehre ait mimarideki kültürel değerleri yansıtan önemli ayrıntılar olarak da görüldüğü söylenebilir.

Özelde insan yaşamındaki nesnelerin, genelde insanlığın kültürel formlarının sanata yansımalarını İsmail Tunalı;

Bir sanat eserini, duyulara dayanan bir fenomen olarak değil de bir sanat eseri olarak kavramak için, o kültür ile en azından bir temas gerekir. Böyle bir temasın olmadığı yerde, sanat eseri artık bir sanat eseri değildir, bir heykel örneğin bir heykel değildir, sadece bir taş yığını, sadece duyular ile ilgili bir şeydir (2010, s.35) olarak açıklamıştır.

## **BÖLÜM 1: NESNE**

Endüstrinin hızla geliştiği ve tüketim çılgınlığının zirve yaptığı 20. yüzyılda birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da köklü değişimler yaşanmıştır. Bahsedilen bu değişimlerden bir tanesi de sanat nesnesi ve gündelik nesnenin bugün için bakıldığında birbirlerinden ayırt edilemez bir durumda olmalarıdır. Kişi günlük yaşantısında birçok varyasyonları bulunan nesnenin neye hizmet ettiğini bilirken bugün galeride karşılaştığında ve iletişime geçmek istediğinde düşündürücü bir karmaşayla baş başa kalmaktadır. O’Doherty, *Beyaz Küpün İçinde* isimli kitabında galerinin nesnelere üzerindeki etkisini şu sözleriyle anlatmıştır;

Yapıt, yapıt olarak değerlendirilmesi sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat çekecek her türlü etkenden soyutlanmıştır. Galeri mekânı bu yönüyle, belli değerler üzerine inşa edilen, birtakım geleneklerin sürdürüldüğü başka kapalı sistemlere benzer. Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarım buluştuğunda, benzersiz estetik bir mekân ortaya çıkar. Bu mekândaki g algısı o kadar yoğundur ki yapıtları mekânın dışına çıkarmak onları yeniden seküler bir statüye düşürebilir. Buna karşılık sanatla ilgili düşünsel varsayımların odağı haline geldikleri böyle bir mekânda nesnelere sanat statüsü kazanır (2010, s. 30).

Bugün sayıları ve eşitleri oldukça fazla olan gündelik nesnelere güzeli arama uğruna işlevleri göz ardı edilerek üretilmesi bu nesnelere günlük yaşantıdaki değerlerini de altüst etmiştir. Pop Sanatın nc isimlerinden olan Andy Warhol’un, *Brillo Kutuları* (Görsel 2) göz önüne alındığında estetik nesne ve gündelik nesne arasında görsel olarak hiçbir ayrımı kalmadığı grlmektedir. Ayrıca Danto, “yalnızca sanatın tümüne dair olan bir şey, sanat olarak sanata ait olabilir. Bir şeyin sanat olmasıyla, o şeyin sanat olup olmadığını bilmek aynı şey değildir” şeklinde düşüncesini açıkladı (2014, s. 14). Danto, Warhol’un *Brillo Kutuları* isimli eserini işaret ederek sanat nesnesi ile diğer nesnelere hiçbir ayrımının kalmadığını ifade etmiş ve sanatın sonunun geldiğini vurgulamıştır. Bu durum “Bir Brillo kutusu ile bir Brillo kutusunun oluşturduğu bir sanat yapıtı arasındaki farkı sonuç olarak yaratan, belirli bir sanat kuramıdır. O nesneyi sanat dünyasına sokan ve (sanatsal zdeşleştirmeden başka bir anlamda) gerçekte olduğu nesne olarak kalmasını engelleyen, kuramdır” şeklinde tanımlanmıştır (Soğancı, 2014, s. 130).



**Görsel 2.** Andy Warhol. Brillo Kutuları/ Brillo Boxes, 1964,  
Amuseet. Erişim: 13.05.2020. <https://bit.ly/3bOS0Li>

Sıradan nesnelere getirilen çeşitliliği Baudrillard, *Nesneler Sistemi* isimli kitabında şu sözlerle ifade etmiştir; “Her nesne bir yandan kendi işlevini yerine getirirken diğer yandan tüm diğer işlevleri yadsımakta, hatta bazen kendi işlevini yerine getirirken aynı zamanda bu işleve karşı gelmiş olmaktadır” (2020, s. 17). Bu açıklamaya bağlı olarak nesne gündelik yaşantıdaki fonksiyonelliğinin sağladığı asıl amaca hizmet etmenin dışında, nesneye yeni çeşitliliklerde sunulmasıdır.

Nesneler, sıradanlaşmadan önce insanın gündelik yaşamda kullandığı bir eşya durumundadır. Eşyaların tüketim amaçlarından bağımsız olarak işlevlerinin dışına çıkılması, kişinin o eşyanın işlevselliğini tekrardan düşünmesini öngören bir harekettir. Buna bağlı olarak insanın nesnelere olan ilgisinden, bulunduğu mekâna bağlı hissiyatına kadar doyumsuzluğunun da göstergesidir. Bu tarz bir söylem, insanların gündelik yaşantısında sıradan nesnelere daha fazla ilişki kurduğunu veya ilişki kurmaya zorlandığını, yaşantıları için sıradan nesnelere yeni dünyalar aramaya odaklandıklarını göstermektedir. Tunalı ise bu durumu “Teknoloji ve endüstri ile birlikte insan ve çevresi yeni bir dünyaya değişmiş olur. Bu süreç içerisinde insanın evrene olan bakış tarzı, dünya görüşü, değer anlayışı ve değer sistemleri değişir” şeklinde ifade ederek açıklamıştır (2010, s. 251).

Teknolojinin getirdiği bu sıradanlık nesneyi işlevinin dışına çıkarmış, nesnenin biricikliğini ortadan kaldırmıştır. Tahsin Yücelin, *Kumru İle Kumru* adlı romanında kitabın ismini alan Kumru karakterinin nesnelere olan temasında nesneye atfedilen tüketim değeri ya da değersizliği vurgulanmaktadır.

Kumru, hemen kalktı, dolabı açtı, boş koka-kola şişesini az önce aldığı yerine koydu. Sen ne yaptın? Diye sordu Tuna Hanım. Şişeyi yerine koydum. Ama şişe boştu. Dolabın şişesi değil miydi? Dolabın şişesi mi olur, güzelim? Herhangi bir kola şişesi o. Boş şişeyi ne yaparlar? Çöpe atarlar. Kumru şaşırıp kaldı gittiği başka evlerde de görüyordu bunu: insanlar pırıl pırıl şişeleri, kavanozları, tertemiz naylon torbaları çöpe atıyorlardı...(2005, s. 59).

Worringer ise bu sıradan nesnelere yaşantıdaki keşfini; “Her bir nesneyi, keyfilikinden ve görünüşteki tesadüflüğünden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görüşler dünyasında sığınılacak bir huzur noktası bulmaktır” cümlesi ile açıklamıştır (1985, s. 24). Ancak sıradan nesne, sanat eserinde yer aldığı farklı işlevlere sahip bir nesneye dönüşmekte, nesnedeki bu değişim ve dönüşümler kavramlara bağlı farklı dünya görüşlerinin de göstergeleri olmaktadır.

Sıradan nesnelere bir yandan insanın yaşantısında hala işlevini sürdürürken bir yandan da sanatçılar tarafından işlevlerini değiştirilerek dönüşüme uğratılmıştır. Picasso eserlerinde sıradan nesnelere kullanma çılgınlığını göstermiş, oğlu Claude’dan ödünç aldığı oyuncak arabaları, fincan kulplarını ve otomobil parçalarını eserlerinde kullanmıştır. (Görsel 3) Picasso, *Baboon and Young* isimli çalışmasında dişi bir babuna eğlenceli bir annelik rolü yüklemiştir. Sanatçı eline geçen sıradan nesnelere ile dişi babunun gövdesini, bacaklarını, başını ve omuzlarını oluşturmuştur. Ardından bebek babun ile anne babunun vücudunun diğer kısımlarını kil ile modelleyip figürün bronz dökümünü yaptırmış olduğu düşünölmektedir.



**Görsel 3.** Pablo Picasso. Babun ve Genç/ Baboon and Young, 1951,  
İnexhibit. Erişim: 13.05.2020. <https://bit.ly/2zU0S4M>

20. yüzyılın ortalarında sanatçılar nesnelere ilgili olarak daha alaycı bir tavır sergilerken, güzellik arayışına dair yeni bir süreci de yaşamaktadırlar. Sanata ait olan estetik anlayışın, yeni yollarda ve yeni sunuş şekilleri ile farklılaştığı görülürken, artık sanat eseri daha akıl dışı, daha şaşırtıcı ve ilginç hale dönüşmektedir (Görsel 4).



**Görsel 4.** Meret Oppenheim. Nesne/ Object, 1936,  
Reddit. Erişim: 28.06.2020. <https://bit.ly/2DvJrtE>



Yaşamda kullanılan ve hiçbir estetik kaygısı olmayan sigara küllüğünün, kendi işlevini ifşa etmesinin yanı sıra bulunduğu mekândan dolayı bir sanat eseri olarak görünmesine de artık şaşırılmamak gerekmektedir. Aksi takdirde Kant'ın deyimiyle *estetik seyir* çöpe ilişkin umutsuzluğumuzu geçici olarak ortadan kaldırmaktadır. Tıpkı bir çöp torbasının rüzgârın ahengiyle dans ederek bir süreliğine de olsa estetik bir nesneye dönüşüp ve yeni bir hayata kavuşması gibi<sup>1</sup> (Alioğlu, Bayrak. 2019, s. 68, 69).

Damien Hirst'ün 2001 yılında Eyestrom Galeri'de sergilediği enstalasyonunun parçası olan sigara izmaritleriyle dolu kül tablasını çöp sanan temizlik görevlisinin çöpe atması gibi. (Görsel 5) Hirst, kül tablasını enstalasyonunun bir parçası olarak konumlandırırsa da kül tablası nesne olarak kendi işlevini hala sürdürmektedir. Fakat nesne galeri mekânında izleyiciye sunulduğu için kül tablası işlevinden kurtularak sanat nesnesine dönüşmüştür. Yani mekânın nesne üzerindeki etkisi, izleyicinin kül tablasıyla temasını belirleyici bir niteliktedir. Kül tablası burada bir sanat nesnesine dönüştüğü için izleyici de kül tablasında sigara söndürme olanağının olamayacağını fark edebilmektedir.



**Görsel 5.** Damien Hirst. Evim Evim Güzel Evim/ Home My Sweet Home, 1996, Christies. Erişim: 14.06.2020. <https://bit.ly/2F3Dg0j>

<sup>1</sup>American Beauty' - Thomas Newman (plastik torba sahnesi), <http://bit.do/fPcCU>.

Artık insan, yaşantısında karşılaştığı nesne ile iletişime geçtiğinde ve onunla ilgili bilgilerini reddettiğinde yeni şeyler öğrenmeye başlamaktadır. “İnsanın o ana kadar bildiği ve yapabildiği şeye onun o ana kadar eşyaya dair bilmediği yabancı bir nitelik eklenir. Bu (eşya) gerçekliği bilişe (o ana kadar insanın onlar hakkında bildiğine) kendini zorla kabul ettirir” (Michael Nohl, 2018, s. 225).

Bu bakış açısı ayrıca “Sıradan nesnelere evreninden seçilebilecek bir nesne kendi başına sergilenemez. Burada bir bakıma şeylerin kendine doğru bir dönüş söz konusudur ve ihtiyaç duyulan tek şey bakışın aracılığıdır” şeklinde de tanımlanmıştır (Alioğlu, Bayrak. 2019, s. 15). Artık nesne dert edinildiği kavramın radarındadır ve onun temsili olarak oradadır. Sanat nesnesi, beyaz küpün tutsaklığından kurtularak gündelik yaşamın içerisine girmiştir. Wendell Castle, “sadece eşyanın mobilya olup olmadığı muallâktaysa ya da bir uzman olduğunuz halde heykel ile eşya arasındaki farkı ayırt edemiyorsanız çalışıyor” der (Danto, 2016, s. 52). Hala çalışan nesne için sanat eseri denilemiyorsa, o zaman neyin sanat neyin nesne olup olmadığı tartışması ortaya çıkmaktadır. 20. yüzyılda sanata kazandırılan nesne bakışı ve buna bağlı olarak sanatta görülen köklü değişimler, seçilen nesnelere öneminden çok daha fazlasını, geleneksel bakış açılarıyla sanatın anlaşılamayacağını ve ancak nesnelere işaret ettiği önermelerle irdelenebileceğini göstermektedir.

Nesnenin taşıdığı işlevin yanı sıra sanatçının nesneye yüklediği anlam nesnenin taşıdığı anlamı da güçlendirmiştir. Nesne kendi başına farklı bir işleve sahipken, bulunduğu mekânlar değişikçe, yer aldığı mekânların özellikleri ile birlikte nesnenin konumu ve anlamı da çeşitlenmektedir. Gündelik yaşantıda kullanılan herhangi bir nesnenin bulunduğu alana ait özellikler taşıması, nesneye atfedilen değeri de gösterir niteliktedir. Nesneye yüklenen anlam yazılı ifadelerde yer almayıp izleyicinin bakışında ve sanatçının yüklediği anlamın yorumlanmasında gizlidir. Öznenin bakış açısıyla nesnenin bağlamının değişmesi, sanat alanında da sanat nesnesinin daha net ve kesin çizgilerle ayrıldığını göstermektedir.

Gündelik yaşantıda kullanılan herhangi bir nesneye bulunduğu alana ait bir değer atfedildiğinde yazılı olmayan kurallar doğrultusunda nesneye bakışın değiştiği görülmektedir. Bu bağlamda öznenin bakış açısıyla nesne algısı değişebiliyorsa, sanat alanında da nesne bakış açılarına göre değişebilmektedir. 20. yüzyıla kadar sanat nesnesinin daha net çizgilerinin olduğu ve sanat nesnesine bu şekilde bakıldığı gözlemlenmiştir. Bu

bakış açısına dayalı olarak sanat nesnesinin sıradan nesneden ayrılan taraflarını İsmail Tunalı *Sanat Ontolojisi* kitabında şu şekilde açıklamıştır;

*Estetik obje*, ister bir şiir, ister bir müzikal komposition, ister bir heykel ya da yapı olsun, belli nitelikleri olan bir objedir. Bu belli özellikleri ve nitelikleri taşıyan var-olanlar belli bir deneyim, belli bir kavram altında toplanır ve buna *estetik obje* ya da *sanat eseri* denir. Sanat eseri, örneğin, bir heykel ya da bir yapı bir taş kütlesi, bir senfoni bir takım sesler, bir roman kelimeler olarak karşımıza çıkar. Ama bir heykel veya yapı sadece bir taş kütlesi değildir; bir senfoni, sadece seslerden, bir roman sadece kelimelerden ibaret değildir. Bir heykel, bir yapı, zorunlu olarak taşa, bronza, oduna dayanır. Taş, tunç, ses, v.b. bunlar tabiat alanı içine giren objelerdir; bu objeler, her şeyden önce, birer fiziksel nitelik gösterir (1984, s. 58).

Son yüzyılda bu açıklamaya bağlı olarak endüstrinin de hızla gelişmesi sıradan nesnelere sanatın ve sanatçının aracı haline getirmiştir. Sanat alanında nesne yelpazesinin bu anlamda değişmesi aynı zamanda sıradan nesneye sanat eseri muamelesi yapılması sonucunu doğurmuştur. Tıpkı, Emin Tracey' in 1999 tarihli *Benim Yatağım* isimli çalışmasında olduğu gibi (Görsel 6). Emin, gündelik yaşantısında kullandığı nesnelere sanat eseri bağlamında izleyiciye sunmaktadır. Sanatçının daha önce yatakta geçirdiği süre zarfında oluşan görüntü eserindeki nesnelere sanatçının kişisel nesnelere olduğunu altını çizmektedir.



**Görsel 6.** Emin Tracey. Benim Yatağım/ My Bed, 1999,

Bu durum şöyle de tanımlanmıştır; “Pop Art ilk anda sanat ve hayatı birleştirdi; başka bir deyişle sıradan insan, sanat yapıtına dönüşen sıradan nesnelere ilgisini gösterebildi” (Alioğlu, Bayrak. 2019, s. 90). Gündelik nesnelere metafor olarak kullanan ve bir değer atfetmesini sağlayan Jeff Koons ve Haim Steinbach, (Görsel 7-8) tüketim nesnelere işaret eden sanatçılar olarak paranteze alınabilir. Bu sanatçılar sıradan nesnelere kullanarak konfigürasyonlarda farklı eserler üretmişler ve bu üretimleri yeniliklerin ve arzuların sıradan nesnelere aktarılma şeklini ortaya koyarak, “sanatın ticarileşmesi-sanatın satılacak ve tüketilebilecek bir ürün muamelesi görmesi”ni sağlamışlardır (Fineberg, 2014, s. 456). Bu bağlamda işaret edilen sanatçıların eserleri aynı zamanda içinde buldukları tüketim kültürüne ait etkileşimlerinin de göstergeleridir.



**Görsel 7.** Jeff Koons. Elektrikli Süpürge/  
Vacuum Cleaner,1981-7,  
Tate. Erişim: 20.06.2020.  
<https://bit.ly/30EmVaJ>



**Görsel 8.** Haim Steinbach. Ultra Kırmızı/ Ultra Red,  
1986, Albrightknox. Erişim: 20.06.2020.  
<https://bit.ly/2Pv1S6G>

Bugün taklit, kopya, gösterge ve bunun gibi kavramsal çerçevede ifade edebilecek teknik görüntülerle karşı karşıya kalınabilmektedir. Günümüz sanatı ve sanatçıları fazlaca

görülen sıçramaları/ hamleleri sanata yeni yollar ve yeni sunuş şekilleri olarak görmekteyiz. Bugün yaşıntıda var olan sıradan nesneyi, geleneksel malzeme kullanarak kopya etmek o nesneye yeni bir yaşantı sunmak anlamına gelebilir. Sıradan nesnenin estetik nesneye dönüşmesindeki sürecin izleyici için; ikna edici ve bir o kadar da şaşırtıcı veya ilginç ( taraflarının) olması gerekir. Matt Johnson, eserlerinde (Görsel 9-10) yeni keşifler yeni arayışlara girdiğinde sıradan nesnelere ahşaptan kopya/ taklit ettiğinde sanat nesnesi olarak izleyiciye sunmuştur. Bir dönem izleyici nesne ile karşılaştığında onunla ilgili olan bilgisini sorgularken şimdi şaşkınlık ve hayretle izlemekten başka çaresi kalmadığını görmektedir.



**Görsel 9.** Matt Johnson. İki Torba Beton/  
Two Bags of Concrete, 2016,  
Design. Erişim: 10.08.2020.  
<https://bit.ly/3fQIUPX>



**Görsel 10.** Matt Johnson. Amazon Kutu/  
Amazon Box, 2016,  
Design. Erişim: 10.08.2020.  
<https://bit.ly/3fQIUPX>

### 1.1. Nesnenin Yeniden Tarif Edilişi/ Naylon

Gerçek, ihtiyacımızı karşıladığı sürece çirkin değildir.

Edgar Degas

Gündelik yaşantıda olan bir nesne sanatçı tarafından seçilerek farklı nesnelere deneyimlenebilir. Öznenin gündelik yaşantıda nesnelere ile olan karşılaşması çevrenin daha titiz ve dikkatli şekilde incelenmesinin gerektiğine dayanır. Özne şu ya da bu nesneyi kullanım için seçerken nesnenin verileri yol göstericidir. Bu bağlamda nesnelere günlük kullanım amaçlarının yani fonksiyonelliklerinin yanı sıra form ve estetik görünümlerinin de oldukça önemli olduğu söylenebilir. Öznenin kendi yaşantısında birçok kez temasa geçtiği bir nesne, sadece gündelik yaşantıda var olduğu haliyle yani fonksiyonelliği düşünülerek bir köşede beklerken, nesnenin yapısı ve üretimi gereği fonksiyonelliklerinin keşfi ancak öznenin gündelik yaşantısında o nesneyi deneyimlediğinde fark edilebilmektedir. Bu fark edışı Berger şu şekilde açıklamaktadır;

İnsanın bir şeye dokunması demek, kendisini o şeyle ilişkili bir duruma sokması demektir... Tek bir nesneye değil, nesnelere aramızdaki ilişkilere bakarız her zaman. Görüşümüz sürekli olarak canlıdır, hareketlidir; her şeyi çevresindeki bir çember içinde tutar; bulunduğumuz durumda bizim için orada var olabilecek her şeyi gösterir bize (2018, s. 8-9).

Seçilen nesnenin gündelik yaşantıdaki başka bir nesne üzerinde deneyimlenmeden fonksiyonel sürece dahil edilmesi yeni verilere ulaşılmasını ve nesnenin içeriği hakkında bilgi edinilmesini sağlayacaktır. Bu çalışmada bu bilgiler ışığında ve nesnenin yeniden tarif edilişi başlığı altında birebir deneyimlenen nesne (naylon) sadece genel anlamda araştırma konusu edilmiş, özel anlamda deneyimlerden çıkarılan sonuçlar kişisel yapıp etmelerin temeli olmuştur.

Bunun yanı sıra sanat tarihine göz atıldığında 20. yüzyıl sanatında büyük bir iz bıraktığı bilinen ve modernizmin öncü isimlerinden olan Constantin Brancusi, üretimleri doğrultusunda nesnenin özünü aramaya koyulmuştur. Sanatçının üretim sürecinde çeşitli soyut formlar ortaya koyduğu ve bu soyut formları farklı nesnelere üzerinde inşa ettiği öngörülmektedir. Yani sanatçının söylemi olan kavram defalarca farklı nesnelere üretilmiş ve her defasında nesnenin özüne vararak en soyut haline indirgemeye çalıştığı bilinmekte ve yeni anlam ifadeleri ortaya koymayı hedeflenmiştir. Sanatçının tercihinde olan bu nesnelere heykelin geleneksel malzemesi veya döneminin söylemi olarak dönüşen nesnelere gibide bakılabilmektedir. Brancusi'nin *Sonsuz Sütun* isimli çalışmasında soyut formu farklı

nesnelere ile yeniden var etmesi doğru bir örnek olabilir (Görsel 11-12). Foucault bu durumu şöyle açıklamaktadır;

Ağacın bir ağaca, yaprağın bir yaprağa benzemesi de yeterli değildir; ağacın yaprağının ağacın kendisine benzemesi ve bunun da kendi yaprağının formunu edinmesi (*I'Incendie* [Yangın]) gereklidir; denizin üzerindeki gemi de bir gemiye benzemekle yetinemeyecektir ve gövdesiyle yelkenleri de denizden yapılmış gibi olacaktır (*le Seducteur* [Ayardıncı]) ve bir çift ayakkabının şaşmaz canlandırılması [görüntüsü], kaplamak zorunda olduğu çıplak ayaklara da benzemeyecektir (2020, s. 34).



**Görsel 11.** Constantin Brancusi. Sonsuz Sütun/  
Infinity Column, 1918, (Meşe),  
Gazete Duvar. Erişim: 23.04.2021.  
<https://124.im/mQIZBb>



**Görsel 12.** Constantin Brancusi. Sonsuz Sütun/  
Infinity Column, 1937, (Pirinç kaplı  
demir döküm), Wann Art.  
Erişim: 23.04.2021. <https://124.im/w5B0>

Tony Cagg'ın eserini de bu paralellikte görebiliriz. Sanatçı heykelin geleneksel malzemelerini (ahşap, taş, bronz v.b) ve endüstriyel üretim nesnelere bugüne yaklaştırarak çeşitli formlara ve simgelere dönüştürmektedir. Doğayla insan arasındaki ince çizgiyi formlarla işaret eden sanatçı çeşitli nesnelere yeni uzamlar yaratmayı deneyimlediği görülmektedir (Görsel 13-14).



**Görsel 13.** Tony Cagg. Yay/ Arrow,  
2015, (Ahşap), Lisson Gallery.  
Erişim: 23.04.2021.  
<http://tiny.cc/toiwtz>



**Görsel 14.** Tony Cagg. Endüstriyel Doğa/  
Industrial Nature, 2015, (Alüminyum),  
Lisson Gallery. Erişim: 23.04.2021.  
<http://tiny.cc/toiwtz>

Bu çalışmada deneyimlenen nesne naylon, 28 Şubat 1935’de ABD’de Du Pont laboraturında, Kimya profesörü Wallece Caraters tarafından sentetik (suni) ipek üretimi sırasında keşfedilmiştir (<https://bit.ly/2IAd8Md>). Kimyager Ural Akbulut bir yazısında naylonu şu sözlerle tanımlıyor; “bu tür malzemeler, petrol ürünlerinden veya benzeri maddelerden kimyasal yöntemlerle üretilir. Plastikler, yüzlerce veya binlerce küçük molekülü birbirine zincir gibi ekleyerek elde edilen, büyük moleküllerden oluşur” (2010, s. 3). Bu bilgiler doğrultusunda naylonu insan bedeninden ayrı tutmamız imkânsız gibi gözüküyor çünkü naylon dediğimizde bir poşet veya kitap ciltliğini anımsamamızın yanı sıra kıyafetlerimizde de fazlaca kullanılan bir nesne olduğu bilgisiyle de karşılaşıyoruz. Mark Miodownik’te *Eşyanın Tabiatı* isimli kitabında açmış olduğu *Düş Gibi* adlı bölümde plastiğin/ naylonun insan yaşantısına olan etkilerini ve gelecekte nasıl dönüşümü uğrayacağıyla ilgili düşüncelerini bir film senaryosuna uyarlayıp anlatmıştır;

Bu, doğaya aykırı... Doğanın işine karıştın... Aptal plastik malzemesini her yere soktun, insanları plastiğin fildişi gibi değerli olduğuna inandırdın, kadınların incik boncuk sevdasından para kazandın... O senin nefret ettiğin plastik yakında sana ve hemcinslerine



başkalarına yaptığınan çok daha fazlasını yapacak. Yaşam biçimlerinizi ölümsüzleştirecek. Hatta seni bir tanrıya bile dönüştürebilir... Ben onu gördüm... Her şey bu olağanüstü esnek saydam malzemenin sayesinde... (2020, s. 162).

Naylon insanın yaşantısına dahil edilen ve hiçbir zaman çıkarılamayan bir keşiftir. Bugün yaşantımıza kolayca girmiş ve işlerimizin ilerlemesinde kolaylık sağlayan bir malzeme olmuştur. Esnek, dayanıklı ve hafif bir yapıya sahip olması diğer fabrikasyon üretimlere nazaran daha çok ön plana çıkmıştır. Bir metale bir kartona veya bir ağaca duyulan ilgi naylona duyulan ilgiden daha azdır. Bu yüzden naylonun gündelik yaşantısında fazlaca varyasyonları ile karşılaşılabılır. Giovanni Anceschi'nin nesnelere ilgili olan yeni bir krallık benzetmesi, naylon söz konusu olduğunda ve özele indirildiğinde üretiminden bu yana bir krallığı olduğu kanısına varılabılır.

Nesnelerin artık protez araçlar, bedenın ya da aklın uzantıları olarak değil de bizden "başkaları" olarak, partner-aracılar olarak hayal etmek olanaklıdır, çünkü onlar gittikçe daha çok özerk organizmalara, nesnelere dünyası da gittikçe daha çok maden, bitki ve hayvan krallıklarının yanına konulacak bir dördüncü krallığa benziyor (Akt. Francalanci, 2012, s. 26).

Sanatçının ilk etapta naylonu başka bir nesnedeki deneyimi el arabası olmuştur. Naylonu el arabasının formuna göre gelişmiş güzel sarıldıktan sonra özne tarafından ele geçen siyah bir ipele de bağlanmıştır. El arabası sarılırken naylonun fonksiyonelliğinin bir kez daha ortaya çıkması öznenin yeni bir veri elde etmesi konusunda yardımcı olmuştur. Naylonun transparanlığı sarılan nesnenin/ el arabasının yapısını ve formunu yeniden özneye hissettirmektedir (Görsel 15).



**Görsel 15.** Ziya Kazan, Naylon- El Arabası/ Nylon- Wheelbarrow, 2020

Diğer bir deneyim sıradan yıpranmış bir şemsiye üzerinde gerçekleştirildi. Aslında şeffaf naylonlu şemsiye örneklerini yaşantıda çokça görmek mümkündür fakat sanatçının deneyimlemek için seçtiği naylon daha önce başka bir eşya üzerinde kullandığı nesnenin kendisidir. Çünkü günlük yaşantıda naylon nesnelere fazlaca vardı tıpkı tek kullanımlık yağmurluklar, kitap ciltlikleri, poşetler ve galoşların var olduğu gibi. Buna bağlı olarak temel problem; özne için sıradan ve gündelik bir nesne yaşantısında kaç defa daha başka bir form olarak yeniden var olabilmektedir.

Şemsiyenin millerinden, yırtılan siyah kumaş çıkarıldıktan sonra kumaşın boyutu hesaplayarak bristol kâğıttan şemsiyenin tek parçasını oluşturan bir üçgen şablon yapılmıştır. On altı üçgen parçadan oluşan bu şemsiye için naylonu şablonun yardımıyla dikiş mesafesi de hesaplanarak on altı parçaya bölünmüştür. Birbirine tek tek dikilen üçgen parçalar şemsiyenin millerine de denk gelecek şekilde dikilmiştir. Sanatçının, transparan bir naylona sahip olması üçgenin birleşim noktalarını da ön plana çıkarmaktadır. Üçgenler birleştikçe bir daire oluşturduğu gibi bittiğinde ise öznenin anımsadığı koni formu da ortaya çıkmıştır. Aslında başka bir nesneyi deneyimlerken naylonun bir koniye benzemesi naylonun fonksiyonelliğini hala devam ettirdiğinin göstergesi olarak gözlemlenebilir.

Üçgen parçalar birbirine dikilip, şemsiyenin millerine sabitlenen naylon bittiğinde sanatçı için eski şemsiyesinin yerini almıştır. Şemsiyenin düğmesine basıp açıldığında gergin bir form alırken kapatıldığında gerçek bir şemsiye gibi büzülmemektedir (Görsel 16-17). Şemsiyenin yapımı bittiğinde naylonun fonksiyonelliği hala devam etmektedir. Hala bir kural çerçevesinde başka bir nesne ile bütünleşerek hala kendi verileri ile oluşumuna devam etmektedir.

Nesnenin estetik, biçimsel ve gösteren kısmı üstüne konuşmanın bizi götürdüğü bugünkü görünüş kavramının, her zaman görünüş olmamadan ne anlaşıldığı, onun hakikat, olma, öz, gerçeklik olarak mı anlaşıldığı konusundaki sonsuz tartışmaya yeniden götürmesi gerektiği düşüncesidir. Eğer, Nietzsche'nin düşüncesinin son aşamasıyla uyuşacak, görünüşün (görüntü, gösterme olarak da okuyabilirsiniz) artık "gerçek dünya'nın bize verilebildiği tek biçim" olarak ortaya çıktığını düşünürsek, "örtünün ötesinde olan her şey" belki de gerçekten açıklanamaz, çözülemez, anlaşılabilir bir şeydir (Francalanci, 2012, s. 14).



**Görsel 16.** Ziya Kazan, Şemsiye/ Umbrella, 2020, (Şemsiye- Naylon, 100x100x82 cm).



**Görsel 17.** Ziya Kazan, Şemsiye/ Umbrella, 2020, (Şemsiye- Naylon, 100x100x82 cm).

Artık şemsiyenin parçası olan naylon, şimdi başka bir nesne üzerinde yer alabilmesi için şemsiyeden çıkartılmıştır (Görsel 18). Uçurtma yapılmaya başladığında naylonun dikişli kısımlarına tek tek ahşap çıtalar beyaz bir iple sabitledikten sonra aralarındaki mesafeyi korumak için çıtalar çapraz bir şekilde desteklenmiştir.



**Görsel 18.** Ziya Kazan, Uçurtma/ Kite, 2020, (Naylon- Ahşap Çıta- İp, 200x100x2 cm).

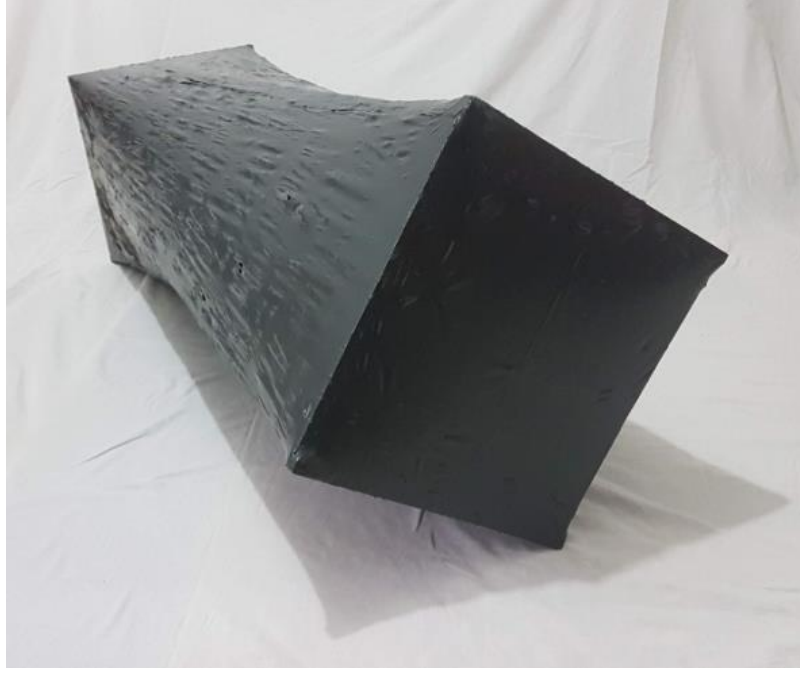
Bu süreçte aynı naylon ile el arabasının sarılması, sökülüp şemsiyede yer alması ve tekrar uçurtma da kullanılması aynı naylonun farklı nesnelere üzerindeki dönüşümünün örnekleridir. Genelde araştırılan nesne-nesne ilişkisi, özelde heykelin verilerine evrilmiştir.



**Görsel 19.** Ziya Kazan, İsimsiz/ Anonymous, 2020, (Naylon- Ahşap Çıta, 100x10x1 cm).



**Görsel 20.** Ziya Kazan, İsimsiz II/ Anonymous II, 2020, (Naylon- Ahşap Çıta, 62x43x20 cm).



**Görsel 21.** Ziya Kazan, İsimsiz/ Anonymous, 2020, (Naylon- Ahşap Çıta, 100x34x34 cm).

El arabasında, şemsiyede ve uçurtmada naylon yüzeysel bir etki sunarken, şimdi aynı nesne bir kütle üzerinde dönüşüme uğramakta, boyutsallığı ve tenselliğiyle heykele yaklaşmaktadır. Sürecin buraya ve üretimlerin bu şekilde evrilmesi en başından beri sanatçının nesnelere üzerindeki veri keşifleri olarak belirtilebilir. Keşfedilen her yeni veri bir sonraki deneyimleyecek formun önünü açtığı gibi yeni nesne/ farklı naylon seçimlerini de yapılmasında yardımcı olmaktadır. Bahsedilen bu nesne/ farklı naylonun keşfi bir sonraki üretimlerde şeffaf naylon veya siyah naylon yerine sadece fonksiyonel olarak değişen bir naylonu streç naylon olarak adlandırılan ve plastiklerin polietilen grubunda üretilen madde ile devam edilecektir. Bu madde sayesinde yeni üretimlerin formları daha dinamik ve daha güçlü veriler sunmaktadır (Görsel 22-23). Bu durum Foucault tarafından şu şekilde açıklanmaktadır “Ve bu bağlamda uygun bir ad, sadece bir oyundur ve bize işaret etmemize yarayan bir parmak sağlar; başka bir deyişle; kişinin, konuştuğu alandan baktığı alana gizlice geçmesini olanaklı kılar ve bir başka deyişle de, sanki eşdeğerliymişler gibi, birini ötekinin üzerine katlamamızı sağlar” (Akt. Foucault, 2020, s. 14).



**Görsel 22.** Ziya Kazan, İsimsiz/ Anonymous, 2020, (Ahşap Çıta- Naylon, 63x55x23 cm).



**Görsel 23.** Ziya Kazan, İsimsiz/ Anonymous, 2020, (Ahşap Çıta- Naylon, 65x60x29 cm).

Bir parça ahşap çıtanın üzerine sarılan streç naylon ile oluşan formla büyük bir ahşap tomruğun üzerine sarılan ip aynı verileri taşımaktadır (Görsel 24). Bahsedilen bu veriler yine öznenin yaşantısına dahil olan nesnelere üzerinde devam eden sarma eylemidir. Sürekli devam eden sarma eylemi kütlede kendiliğinden plastik yüzeyler/ formlar oluşturmaktadır. Kaynaktan gelen, ışık-gölge, boşluk-doluluk, gibi biçim içerik ilişkilerine dayanan ve gözlemciyi çağıran şeydir/ kaygıdır. Fazlaca boşluk fazlaca doku ve fazlaca ritim.



**Görsel 24.** Ziya Kazan, *Koza/ Cocoon*, 2019, (Ahşap Tomruk- Urgan, 850x650x550 cm).

Nesneler, buldukları toplumların nesnelleşen özetleridir. Şöyle ki insanlar için nesnesiz bir yaşam söz konusu değildir. Bu nesnesiz yaşayamama durumu yaşamdaki sonuçlarının öngörülmesiyle birlikte, artık sanatın ve sanatçının da söylemi haline gelmiştir. Fakat bu söylemden yola çıkıldığında, nesnelerin fonksiyonellikleri devam ettiği sürece, sanat için bir anlam ifade etmez ve hemcinsleri ile aralarında herhangi bir fark bulunmaz. Bu nedenle sanatçı tarafından imgeleştirildiklerinde anlam kazanırlar ve sanat aracına dönüşebilirler. Başka bir deyişle nesnenin bir kavramı ifade etmesi ancak sanatçı için tüm işlevselliğinden arınmış olması gerekmektedir. Aksi de nesnenin sanatta yer bulması imkansız hale gelmektedir. Bu söylem için kastedilen nokta, sanatçının nesneyi bir kavram doğrultusunda yeniden inşa etmesidir.

Sanatçı, sıradan nesneye bir kavram üzerinden yaklaşmak yerine seçilen nesnenin farklı nesnelere üzerinde yeni dönüşümlere uğratması söz konusudur. Bahsedilen bu dönüşümler, seçilen sıradan nesnenin yapısı ve fonksiyonelliği gereği, verilerinin bir araya getirilmesidir. Tezde, *Nesnenin Yeniden Tarif Edilişi/ Naylon* başlığı altında seçilen naylonun farklı nesnelere üzerinde deneyimlenmesiyle birlikte soyut formlar ile de nesnelleşerek yeni üretimler ortaya koyulmuştur. Bu üretimler, sıradan nesnenin sanatçıda uyandırdığı sezgilerin somut halleridir. “Zorunlu olarak sanatsal duyarlık ve algıya bağlanmayan bir estetikliğin varlığını bize anlatan şey günlük olanın deneyimidir” (Francalanci. 2012, s. 10).

Özne-nesne ilişkisi sürecinde birçok kez temasta olunan sıradan nesne, bir süre sonra maddeselliği de ön plana çıkaracak yeni formlara ulaşılmasını sağlayacaktır.

Görsel 24'deki *Koza* isimli çalışmada ahşap tomruk ve ip bir araya getirilirken, ipin tomruk üzerindeki serüveni bir ileri bir geri gelerek, iplerin birbirlerine değmeleri sağlanmıştır. İp yavaşça tomruğun yüzeyini kavramaya başlar ve tomruğu kaplar. Kendi içerisindeki ardışık sıralanma, düzlenme biçimi, bir şeyin eksik olduğunu vurgular ki bu durum onu bozan, işaretleyen, bütünleştiren bir şeydir. Birbirini besleyen ve tetikleyen bu doğadaki düzendir. Yüzeyde oluşturulan görsel dil, heykelin ana biçim dilinin altını çizer. Aynı zamanda kütlede oluşturulan renk, çizgilerde bunu destekler. Böylece oluşturulan form ile bu forma katkıda bulunan her şey harmanlaşır ve bütünleşir. *Koza* için seçilen nesnelere bir araya geldiklerinde, nesnelere bir imgeye dönüşüyor olmaları ile raporda elde edilmek istenen konuya atıfta bulunmaktadır.

Raporda konu edilen *Kapı Metaforu* başlığı üzerinden gidildiğinde kapının akla ilk gelen sıradan bir nesne olduğu gözlemlenmiş, bu durumun yanı sıra kapının, metafor şeklindeki bir özne tarafından yaşantıya nasıl yansıtıldığı ve ne tür üretimler ile kapı metaforu söyleminin desteklendiği *Kapı Metaforu* başlığı altında tartışılacaktır.



## BÖLÜM 2: KAPI METAFORU

Dünyaya geldiğim anda/ Yürüdüm aynı zamanda/  
İki kapılı bir handa/ Gidiyorum gündüz gece.  
Aşık Veysel

Türk Dil Kurumuna göre kapının tanımı şu şekilde yapılmaktadır; “kapı bir yere girip çıkarken geçilen ve açılıp kapanma düzeni olan duvar veya bölme açıklığı” (TDK, 2020). En yalın haliyle kapı, iki farklı mekânı birbirine bağlayan bir nesnedir. Bu nesne içerisi ve dışarıyla, giriş ve çıkışla ilgilidir. Ernesto L. Francalanci, *Nesnelerin Estetiği* adlı kitabında, kapıyı şu şekilde tanımlamıştır;

Bir odayla öteki, bir içerisiyle bir dışarı arasında yerleştirilmiş olan kapı evlerin duvarlarındaki ve kentlerin surlarındaki geçittir. Ama ne zamana ne de mekâna aittir; yalnızca hareket, eylem ve davranış onu çalıştırır ve güncelleştirir. Ayrıca bilmece olan kapı birleştirmez: amansızca seçer, ayırır, tersini söyler. Bachelard’ın yazdığı gibi, “kapatan hareket her zaman açan hareketten daha net, daha güçlü, daha hızlıdır” şeklinde tanımlamaktadır (2012, s. 136).

Yaşantıda sıradan bir nesne olarak var olan kapı, sanatsal çerçeve içinde ele alındığında sanatçının sanatsal aracına dönüşebilir. Bir dış dünya verisi olan kapının özne tarafından imgeye dönüşebilmesin de biçim, ölçek, bağlam (anlam) gibi referanslar önem kazanır.

Bugün mimariye ait sıradan bir kapının (Heykel Bölümü binası büyük metal kapı) ele alınma nedeni mekânın içerisinde ve dışarısında gelişen süreçteki oluşumlardır. Yani mekân tarafından kapıya atfedilen görevidir. Aslında kapı bir çıkış kapısıdır. Çünkü kapıya ait olan fonksiyonelliğinin bir kısmı göz ardı edilmektedir. Bu durum Georges Perec’e göre;

İnsan kendini korur, insan dışarıya set çeker. Kapı durdurur ve ayrı tutar. Kapı mekânı kırar, onu böler, geçişime müsaade etmez, bölüşümü şart koşar: bir yandan ben ve benim ev, mahrem, yuva (mülkiyetimle dolup taşan mekân: yatağım, duvardan duvara halım, masam, daktilom, kitaplarım, La Nouvelle Revue Française sayılarım...), öbür yandan başkaları, dünya, toplum, politika. Birinden diğerine keyfince geçip gidilemez, birinden diğerine ne bir yönde, ne aksi yönde geçiş yapılamaz... (2017, s. 60) şeklinde açıklanmaktadır.

Kapının mekânlarda üstlendiği farklı roller, öznedeki kapıya bağlı olarak nerenin içerisi nerenin dışarısı sorunsalını yaratır. Çünkü kapıdan dışarıya çıkarılan nesnelere dışarıdaki bir mekânda yani çöp yığınlarından oluşan yeni bir mekânda bulunmaktadırlar. Bu yeni mekân öznedeki nesnelere içeriden dışarıya çıkışında yer alan kapının neye veya nereye hizmet ettiğinin de bir göstergesi olmaktadır.

Kapının imge hali iki mekânın sıradan bir kapıya atfedildiği görevdir. Yani neresi içerisi neresi dışarısı tartışmasıdır. Kapı kendisi olarak bir sanat nesnesi değildir. Sıradan bir kapının metafor alanında görülebilmesi için Cassirer'in bahsettiği gibi; "Sanat yapıtının hem üretilmesi hem de seyri için önceden gerekli olan bir yapıcı- süreç" (1980, s. 136) gereklidir. Üretim sürecinde ilk tercih edilen aracı nesne kraft kâğıdıdır. Buna bağlı olarak özne tarafından süzgeçten geçirilen ve elde edilen verilerle endüstriyel bir üretim olan kapının temsiliyeti seçilen bir nesne de yani kraft kâğıdında nesnelleşen imge halidir.

Kraft kâğıdı, diğer kâğıt türlerine göre daha dayanıklı ve sağlamdır. Bunun yanı sıra kendine has rengi ve dokusuyla diğerlerinden ayrılan kraftın verileri onu seçilebilecek bir nesne konumuna getirmiştir. Bu veriler kraft kâğıdını özne için gizemli kılmaktadır. Gizemli olmaktan kastedilen nokta, kraft ile yapılan tüm denemeler/ üretimler kraft gibi daha kendiliğinden daha organik bir hal almasıdır. Bir nevi üzerindeki oluşumları her haliyle kabul edip kusursuz bir sonuç ortaya koymasındadır. Yaşantıdan örneklendirmeler yapıldığıdaysa kraft kâğıdına duyulan titizlik ile sıradan bir beyaz kâğıda duyulan titizlik aynı paralellikte ilerlemediğini de görmekteyiz. Bunun nedeni beyaz kâğıdı kullanırken onun kuralları çerçevesinde denemelerin yapılması ve kişi üzerinde yarattığı his de ön plandadır. Yani beyaz A4 kâğıdına yazı yazıldığında daha dikkatli ve belirli kullar çerçevesinde ilerlemek gerektiği bilinirken, kraft kâğıdı kullanıldığında bu kriterler biraz daha göz ardı edilebilmektedir. Kraft kâğıdı için bahsedilen kapının gizeminin krafta nesnelleşmesidir. Artık kraft kâğıdı yüzey formundan kurtulup yeni formlara dönüşmektedir. Bu dönüşüme paralel olarak Harman'ın, nesne için olan söylemi şu şekildedir;

Nesne, iki temel bilgi türünden birine indirgenmesi mümkün olmayan şeylerdir; neyden yapıldığına ve ne yaptığına... Nesnelere düzenlancılık karşıtı bir bakışla değerlendirilmesi görüşüne kuvvetle bağlıdır; düzenlancılık nesnenin, sanki hakikaten niteliklerinin ya da etkilerinin toplamına eşdeğermiş ve bunlardan başka bir şey değilmiş gibi tariflenebileceği düşüncesidir (2020, s. 211).

Uygulamalar sürecinde Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde bulunan (Görsel 25) büyük metal kapı; boyutu, ölçüsü, nesnesi ve fonksiyonu ile bölümün diğer kapılarından farklı görülmüştür.



**Görsel 25.** Heykel Bölümü Metal Kapı. 2019, (İç mekândan görüntü), Kişisel Arşiv.

Görsel 26' de yer alan çalışmada kraft kâğıdı, metal kapının boyutu göz önünde bulundurularak birleştirildiğinde büyük bir ölçüye sahip olmaktadır. Metal kapının boyutlarındaki kraft kâğıdı özne tarafından buruşturulduğunda dışarıyı yani kapının çöp halini temsil etmektedir. Bu çalışmada metal kapıdan referans alınan kısım kapının metrik ölçüsüdür. Ancak bu ölçekte ve çalışmanın son durumunda artık kraft kâğıdı kapıyı temsil etmenin yanında kendini de temsil etmektedir. Bu temsiliyet buruşturulmuş kapının ele avuca sığmayan kraft durumunun göstergesi olmaktadır.

“4,30-3,65” isimli çalışmada (Görsel 26) kraft kâğıdı standart ölçüleriyle akıllarda olmaktan fazlasını üstlenmektedir. Artık izleyici ona dokunabilir, etrafında gezebilir ve kraftı anlamlandırma sürecine girebilir ancak bu söylemler/ dokunuşlar kraftın kendi imgesine yani kraft olarak var olduğu hali ile anımsanabilmektedir. Krafta dokunmak o an onun özeti çıkartmak gibi düşünülebilir. Buruşturulmuş olarak izleyiciye sunulan kraft metal kapının temsili olarak değil, ışığıyla-gölgesiyle, girintisiyle-çıkıntısıyla, ölçüleriyle kendini yeni oluşumlara taşımaktadır. Bu haliyle her an yeni bir forma, yeni bir hacme dönüşebilecekmiş gibi organik, bir o kadar kendiliğinden durmaktadır. Form üzerindeki keskin, sert ve yumuşak dokular bir anda açılacak veya kapanacakmış gibidir. Potebnya; “bir imge, yaşamın, onun aracılığıyla ortaya çıkan değişken karmaşıklıkları için kalıcı bir gönderen değildir; amacı bizim anlamı algılamamızı sağlamak değil, nesnenin özel bir algısını yaratmaktır- onu bilmenin bir aracı olmak yerine nesnenin bir 'görüntüsünü' yaratır” der (Harrison- Wood, 2011, s. 313).



**Görsel 26.** Ziya Kazan, “4,30-3,65”. 2019, (Kraft Kâğıdı, 120x100x90 c m).

Görsel 27’ da yer alan çalışmada temel veri yine metal kapının metrik ölçüsüdür. Bu çalışma iç mekândaki atölyenin merdiveninden zemine sarkıtılmış bir şekilde mekâna yayılmaktadır. Büyük ölçekteki kraft tıpkı bir *naylon* (Görsel 15) gibi mekânı ele geçiriyor ve mekânda bulunan nesnelerin şeklini alabilmek için kendi argümanlarını göz önüne seriyor. Aslında tında metal kapı gibi duruyor, kraft haliyle mekânın içindeki nesnelere kendi içerisinde/ alanında saklamaya yelteniyor. Kraftın özne ile olan karşılaşması öznenin hissiyatıyla algılanabilirlik kazanıyor. Kraft, şuan kraft olarak mekândaki nesnelerin gramerini oluştururken artık içeriye dahil oluyor ve mekanla birlikte konuşmaya başlıyor. Bu ilişkileri Harman şu şekilde açıklamaktadır;

Gerçek bir nesne olarak, duysal nesnelere bizzat yüz yüze gelirim, bakışlarımın onları meyve, ağaç, insan, hayvan ve taş kılan niteliklerin içinden geçer ve onlarla karşılaşırım. Şu da şüphesiz doğru ki, eğer duysal nitelikler olmasaydı duysal nesnelere deneyimleyemezdim, tıpkı bir teknenin atomları olmadan var olamayacağı gibi (2020, s. 143).



**Görsel 27.** Ziya Kazan, “4,30-3,65 II”. 2019, (Kraft Kâğıdı, 350x300x225 cm).

Benzer mekânsal ilişkiler Ayşe Erkmen’in mekâna özgü tasarımlarında da görülmektedir. Erkmen sadece o mekân için tasarlamış ve başka bir yerde/ mekânda sergilenemeyecek işler yapmaktadır. Erkmen mekâna ait nesnelere kullanmakta yani dışarıdan herhangi bir nesne içeri sokmaz veya dışarıya çıkarmaz, mekân içerisindeki nesnelere kullanmakta/ dönüştürmektedir. Tıpkı *Aşağı Yukarı* (Görsel 28-29) ismini verdiği enstalasyonunda Kazım Taşkent Sanat Galerisi’nin iki katını tersyüz ettiği gibi. Erkmen, “Hocası Şadi Çalık’ın Patlatın Formları sözünü unutmamıştır. *Aşağı Yukarı*’da işte böyle bir şeye kalkışıyor; çok iyi bildiğiniz bir mekânı patlama sonrasındaki bir sessizlikte gösteriyor” (Antmen, 2008). Galerinin iki katını tersyüz eden Erkmen, izleyiciyi de bir kaosa sürüklemiştir ve insanların o an galeriyi gezerken yapılması gereken bilgilerini de sorgulatmıştır ve mekândaki hareketlerini kısıtlamıştır. Pallasmaa insanın mekân içerisindeki hareketini ve nesnelere olan temaslarını ise şu sözlerle dile getirmiştir. “Bir kapıyı açtığımızda bedenimizin ağırlığı kapının ağırlığıyla buluşur; bir merdiveni çıkarken bedenimiz basamakları ölçer, elimiz

tırazbanı okşar ve bütün bedenimiz mekânda çaprazlamasına ve dramatik bir şekilde hareket” eder (Pallasmaa, 2011, s. 77). Fakat Erkmen’in yarattığı bu mekânda insanlar belirsizliğe kapılmış ve daha önceki deneyimleriyle de çakışmışlardır.



**Görsel 28.** Ayşe Erkmen, Aşağı Yukarı/  
Ups and Downs, 2008,  
(Sergi videosundan detay, 1.30 dk).  
Youtube. Erişim: 08.05.2021  
<https://bit.ly/3epWD2W>

**Görsel 29.** Ayşe Erkmen, Aşağı Yukarı/  
Ups and Downs, 2008,  
(Sergi videosundan detay, 3.17 dk).  
Youtube. Erişim: 08.05.2021  
<https://bit.ly/3epWD2W>

Heykel Bölümünün Metal kapısının ölçeği veri olarak tekrar ele alındığında mekânın metal kapıya atfettiği görev ve buna bağlı olarak metal kapının mekân üzerinde yarattığı etki aynı orandadır. Yani bu görevlerin sebepleri mekân içerisinde veya dışarısındaki oluşumların tarafını belli etmesidir. Metal kapıyı anlayabilmek/ okuyabilmek için mekânın neresinde durduğunu kavraya bilmek gerekmektedir. Buna bağlı olarak metal kapının metrik ölçüsünün veri olarak ele alınmasının yanı sıra kapıdaki metal parçaların bir araya gelişindeki süreç ve aşamalarda metal kapının özetini oluşturmaktadır. Bu söylemlere ek olarak kullanılacak olan malzeme yani *balsa'nın* (ahşabın) tercih edilmesi de önemlidir. *Balsa'nın* tercihi, metal kadar net ve keskin bir yapıya sahip bir nesne olması ve kraftla olan benzerliğiyle de öne çıkmaktadır. Kapının üzerindeki her bir metal plakayı, lama demirini, menteşeleri, üzerindeki asma kilidi ve hangi kanatlarının nasıl bir işleve sahip olduğunu anlamak/ görmek ve hissetmek gerekmektedir. Bu söyleme bağlı olarak görsel 30'daki çalışma metal kapının 1/10 ölçeğinde küçültülmüş halidir. Her bir parçası göz önünde bulundurulurken ölçeklendirilen metal kapı, sergilenirken ki hali kapının anlık hareketinin zorlanmış kadrajı/ fotoğrafı gibidir. “Gerçekten de, bir kapıyı kapı yapan konum yalnızca



bir tane olabilirdi; o da onun potansiyel (halinde), askıda, kararsız olan konumudur. Kapanması ya da açılmasından önce” (Francalanci, 2012, s. 133). *Çıkış kapısı* olarak isimlendirilen çalışma metal kapının kararsız durumunun temsiliyetidir.



**Görsel 30.** Ziya Kazan, *Çıkış Kapısı/*  
Exit Door, 2020,  
(Balsa, 1/10- 43x36,5x 7 cm).



**Görsel 31.** Ziya Kazan, *Çıkış Kapısı/*  
Exit Door, 2020,  
(Balsa, 1/10- 43x36,5x 7 cm, Detay).

Kapı ile özne arasındaki ilk temas yeni bir mekânın oluşumundaki sezgilerdir. Kapının diğer tarafında bulunan yeni bir mekânın keşfi, özne tarafından kapının sınırı geçildiğinde nesnelleşecektir. Bu keşif öznedeki yeni bir mekânın varoluşunun yansımasıdır. Yani kapının inşasıdır. Kraft kâğıdı ile elde edilen kapı-“mış gibi” olan bir kapıdır. Öznenin bu kapıdan geçip geçmeme konusundaki ikilemleri bulunduğu mekânın/ odanın bıraktığı izlerdir. Bu

durumu Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi* adlı kitabında kapının inşası ve nesne olabilmesindeki sürecin gelişimini şu sözleriyle dile getirmiştir;

İşte, bir kapı. Duvarda bir delik midir? Hayır. Kendini çerçeveler. Kapı, çerçevesi olmadan, bir işlev yerine getirir: geçmeyi sağlamak; bu işlevi pek iyi yerine getiremez. Bir şeyi eksiktir. İşlev, işlevsellikten başka, daha fazla, daha iyi bir şey ister. Çerçeveleme kapıyı bir nesne yapar. Kapılar, çerçevesiyle birlikte, yapıt olurlar; tablonun ve aynanın yapıt olmasından o kadar da uzak değillerdir. Geçit sağlayan, sembolik ve işlevsel nesne olan “kapı”, bir mekânı, bir “oda”nın ya da sokağın mekânını bitirir; yan “oda”ya girişi hazırlar, bütün evin (ya da dairenin) habercisidir. Giriş kapısında, eşik, bir basamak, başka bir geçiş nesnesi, geleneksel olarak kısmen ritüel öneme sahiptir (eşiği aşmak, bir “geçirimsiz bölüm”ü ya da bir “adım”ı geride bırakmak) (2020, s. 223).

Bir diğer sanatçı örneği olarak Gordon Matta-Clark’ın işlerine bakılabilir. Sürrealist sanatçı, binaları keser, yıkar ve böler kullanılmayan bir oluşuma sokar ve temasa geçtiği binalar/ mekânlar yıkılan, arta kalan, unutulmuş ve terkedilmiş mekanlardır. Sanatçının, “Yıkıcılıkları yaratıcıdır. Yok ettikleri sadece mimarlığın bütün, bitmiş, sağlam ve kalıcı nesnelere. Ortaya çıkardıkları ise mimarlığın yok saydığı, elediği, ayıkladığı, bastırıldığı, sakladığı nesnelere ve izlerdir” (Artun- Ojalvo, 2018, s. 138). Görsel 32’deki *Bingo* isimli çalışmasında da yine yıkılmak üzere olan bir binaya müdahalede bulunurken bu kez sadece tek bir yüzeyine dokunur. Bu yüzeyi dokuz parçaya böler ve diğer işlerinden farklı olarak asıl şaşırtıcı olan tarafı ise binanın o yüzeyini galeriye getirmesidir. Duvarlar işlevlerinden koparıldıklarında üzerindeki izlerle anlam kazanmaya başlamaktadırlar. Sanatçı, eskiyi var etmek, görünür kılmak, anımsamak için binaları, yerleri/ mekânları sanat nesnesine dönüştürme çabasına girdiği öngörülmektedir.



**Görsel 32.** Gordon Matta-Crark. Bingo/ Bingo, 1974, (Bingo'dan arta kalan duvar parçası).  
Dawid Zwinner. Erişim: 20.05.2021. <https://124.im/cWbdI>

Sanatçı Pedro Cadrita Reis'inde işlerine yansıyan kapılar, insanlığın söylemini dile getiren imgelere dönüşmüştür. Kapılar, ilk çağlardan beri toplumların kültürlerini bu güne yansıtabilen bir dile sahiptir. İnsanlığın bir tür aynası olduğu düşüncesiyle de bakılabilir ve konumlandıkları mekânlar içerisinde de çok fazla şey saklayabilirler ki ancak o kapılar aralanmadığında söylemleri gün güzüne çıkmaktadır. Reis'in *Güney Kanadı* isimli (Görsel 33) çalışmasında bir toplumun söylemlerini dile getirmek amacıyla birçok farklı yer ve mekânlardan topladığı ahşap kapılar ile girilemeyen, oturulamayan, reddedilmiş ve dışlanmış bir kent imgesi yaratılmıştır.



**Görsel 33.** Pedro Cadrita Reis. Güney Kanadı/ South Wing, 2015,  
Art Basel. Erişim: 22.05.2021. <https://124.im/pt>

Sürecin devamında üretilen eserler öznenin yaşantısında anımsadığı geçit, sınır, kapı imgesi çerçevesinde devam etmektedir. Ancak yeni çalışmalar ne bir atölye ne de bir galeri ortamına ait olan üretimlerdir. Gri duvarları olan ve içerisine az ışık alan bir odada üretilen eserlerdir (Görsel 35-37). Bu eserler öznenin kendi odasında geçirdiği süre zarfında duraksayan ve ilerlemeyen yaşantısından sıyrılmak için yeni kapılar/ geçitler bulma arayışı içerisine girmesiyle ilgilidir. Bu ilgi aynı zamanda gri duvarı geçmek ve diğer tarafta neler olup bittiğini anlamak yaşantıya yeni yollar kazandırabilme düşüncesidir.

Kraft kâğıdı, yine benim tercihimde olan ilk nesne, bu nedenle benim odadan kaçışında ona yol gösterecek olan argumana sahiptir. Bahsedilen argumanlar kraftın gündelik yaşantısındaki fonksiyonelliklerden sıyrılıp gri duvarın bedenini kaplayan bir yüzeye dönüşmektedir. Görsel 34'de ki çalışmada ahşap konsriksiyon ile desteklenen kraft kâğıdı duvarın yüzeyinde yeni bir forma, kapıya dönüştürülmesindeki ilk hamledir.



**Görsel 34.** Ziya Kazan, Geçit/ Gateway. 2021, (Eser Üretim Süreci).

*Geçit* isimli çalışmada (Görsel 35) kraft ile duvar yüzeyinde kapı nesnesi kullanılarak bir *metafor* oluşturulmuştur. Duvarda kraft ile oluşturulan kapı aslında bir yere açılmayan, gidilemeyen ve hiçbir karşılığı olmayan bir boşluğun, kraft ile nesnelleşmesinin sonucu olarak bakılabilmektedir. Bunun yanı sıra artık duvardan bahsetmek çokta olası değil, kraft tamamen duvarla bütünleşip duvarın teni olmuştur. Aslında mekânın da bir argumanı haline gelen kapı, yapının kendi içerisindeki taşınabilirliğini yitirmiş, böylelikle kaynaktan gelen kaide gerekliliğini de ortadan kaldırmıştır. Bu durumu Krauss şu şekilde açıklamıştır “Heykel, kaideyi fetişleştirerek, onu kendi bünyesine katmak için aşağıya uzanır ve bulunduğu fiili yerken uzaklaşır, kendi malzemelerini ve inşa ediliş sürecini temsil ederek kendi özerkliğini betimler” (2002, s. 105).



**Görsel 35.** Ziya Kazan, Geçit/ Gateway. 2021, (Kraft Kâğıdı, Ahşap Çıta, 400x220x30 cm).

Eserlerin üretim sürecinin en başından beri veri olarak ele alınan *ölçek*, yine işlere yansımaktadır. Öznenin kapılardan sadece kendisinin geçebileceği bir ölçek belirlemesi kapılarla olan temasında ancak kendi imgesiyle birlikte nesnelleşeceği düşüncesini de anımsatmaktadır. Kraftla odadan çıkışların yeni hamlelerini oluşturmak için *Geçit* isimli eser

bozularak aynı kraft kâğıtları ile yeni çıkış hamlelerine dönüştürülmektedir. Kraftın odadaki bu seferki dönüşümü Görsel 36’da belgelenmektedir. Uzun ve ince bir kapının/ koridorun temsilinin inşa edilmesi diğer taraftaki mekâna ulaşılmasıyla alakalı olan sürecin öngörülmesidir.



**Görsel 36.** Ziya Kazan, Koridor/ Hallway. 2021, (Eser Üretim Süreci).

Mekânlar arasında bir geçiş sağlamak istenildiğinde iki mekân arasında atılan adımlar yeni bir mekânı oluşturmaktadır. Başka bir deyişle sadece aralayıp geçtiğimiz kapılardan çok daha fazlası olarak bir boşluğa dönüşmektedir. *Koridor* isimli (Görsel 37) çalışmada duvardan çok daha fazlasını, odanın belirli bir bölümünü kaplayan kraft, yeni bir geçiş yolunu aralamaktadır. Odanın içerisinde oluşturulan koridor aslında kraft üzerinde bir çizik bir boşluk bir yol gibidir. “Kapının ortasında bir mekân vardır: gerçekten de hem ara hem aralık anlamına gelir (mekân onu geçmek için harcanan zamandır...): ancak eğer mekân (aralık) ise, bu mekân ne kadardır? Bu mekân insana karşı çıkan bir şey değildir, ama onun ölçüsü, deneyi, ortak özüdür” (Francalanci, 2012, s. 135).



**Görsel 37.** Ziya Kazan, Koridor/ Hallway. 2021, (Kraft Kâğıdı, Ahşap Çıta, 400x220x70 cm).

Benim odada deneyimlediğim/ ürettiğim kapı formları sadece o oda için bir anlam ifade etmektedir. Başka bir mekânda/ galeride sergilendiğinde veya başka bir yerde deneyimlendiğinde benim sürecimle ilgili bir ilişki kurulamayacağını benim ardiyede (Görsel 38) deneyimlediğim *Geçit II* isimli çalışma üzerinde görmek mümkündür (Görsel 39). Odadan başka bir yerde (ardiye) yeni mekânlar keşfederek kapı nesnesini farklı dönüşümlere uğratılabilir veya yeni sınırlar çizmek için varyasyonlarının çoğaltılabileceği, yeni mekân arayışına girilebilir. Hatta kraft ile yeniden başka bir mekân yaratılabilir ve yeni geçitler yeni koridorlar yeni kapılar inşa edilebilir. Fakat *Kapı Metaforu* başlıklı rapor çerçevesinde incelendiğinde öznenin odada geçirdiği süre zarfında oluşan içsel durumlar merkez alınmıştır. Başka bir söylemle kraft ile yeni bir mekân yaratmak ve o mekândan yeni çıkış yolları aramak yerine, üretim süreci boyunca odaya sadık kalındığında daha verimli



sonuçların elde edilebileceği bilinmektedir. Kastedilen gri duvarın ötesine geçmek yalnızca kraft kâğıdının duvarla olan temasıyla oluşacaktır. Duvarın yüzeyini kaplayan kraft aslında duvarın yükünü hafifletmekte ve duvarın rolünü üstlenmektedir. İki mekân arasında bağlayıcılık bir görev üstlenen duvar, kraftla nesnellik kazanmaktadır. Kraftın yüzeyinde yapılan tüm müdahaleler duvarın ötesine geçilmek için duvara yapılan hamlelerle aynı paralellikte ilerlediği görölmektedir.



**Görsel 38.** Ziya Kazan, Geçit II/ Gateway II. 2021, (Eser Üretim Süreci).



**Görsel 39.** Ziya Kazan, Geçit II/ Gateway II. 2021, (Kraft Kâğıdı, Ahşap Çıta, 300x350x350 cm).

## SONUÇ

İnsanlık tarihi boyunca nesnelere yaşamın vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Endüstrinin gelişmesiyle bu nesnelere insanların olan teması her geçen gün daha fazla artış göstermiştir. Yaşamda sürekliliği olan bu temaslar nesnenin evrilmesine ve varyasyonlarının çoğaltılmasına da olanak sağlamıştır. Bunun yanı sıra gündelik yaşantıda süreleri azaltılan sıradan nesnelere varyasyonları arasında ötelenmeye de mahkûm bırakılmışlardır. Sıradan nesnelere gündelik yaşantıda bu kadar rağbet görmesi ve insanların sürekli temasta olmaları nesneyi sanat içinde bir deneyimlenme konumuna getirmiştir. Sanatla hayatın yakınlaşmasıyla sanatın malzeme seçeneğini genişletilmiş, bu durum Jeff Koons ve Haim Steinbach gibi sanatçıların söylemleri haline gelmiştir.

*Nesnenin Yeniden Tarif Edilişi/ Naylon* başlığı altında yapılan çalışmalarda gündelik yaşantıya dahil edilen sıradan bir nesne (naylon) özne tarafından başka bir nesne ile deneyimlenmiş ve aynı nesne farklı malzemeler üzerinden başka bir oluşuma evrilmiştir. Nesnenin yeni verileri özne tarafından tespit edildiğinde yeni formlarda elde edilmiştir.

Bu çalışmada mimarinin bir unsuru olarak ele alınan kapının düşüncede var olmasının yanı sıra metafor olarak özne tarafından nasıl içselleştirildiği ve nasıl sanat nesnesine dönüşebildiği, kapının bir mekânda sadece bir geçit, sınır, çizgi olarak görülmesinin yanında mimarinin özgül koşullarını yansıtan araçlardan biri olarak görülmesi önemli olmuştur.

Sonuç olarak özne sıradan bir nesneyi yani kapıyı seçerek kendi içinde içselleştirebilir ve seçtiği başka bir nesne ile kapının varyasyonlarını deneyimleyerek kapı nesnesinin kendi pratiğinde eserler üretebilir.

## KAYNAKLAR

Alioğlu, Nazan- Bayrak, Bengisu. (2019). *Çağdaş Sanatta Anlam Sorunu*. İstanbul: Litaratür Yayınları.

Akbulut, Ural. (2009). *Naylon Torbalar Naylon Mu? Değilse Naylon Nedir?* Ural Akbulut, (s. 3). Erişimi: 16.10.2020. <http://www.uralakbulut.com.tr/wp-content/uploads/2009/11/NAYLON-TORBALAR.pdf>

Antmen, Ahu. (2008). *Erkmen ve Kırılma Noktaları*. Radikal. Erişim: 17.12.2020. <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/erkmen-ve-kirilma-noktaları-878788/>

Artun Altınıyıldız, Nur- Ojalvo, Roysi. (2018). *Arzu Mimarlığı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, Jean. (2020). *Nesneler sistemi* (O. Adanır- A. Favaro. Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Berger, John. (2018). *Görme Biçimleri* (Y. Salman Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Cassirer, Ernst. (1980). *İnsan Üstüne Bir Deneme* (N. Arat Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Danto, Artur, C. (2014). *Sanat Nedir* (Z. Baranse Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Danto, Artur, C. (2016). *Brillo Kutusu* (C. Kayaş Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fineberg, Jonathan, (2014), *1940'tan Günümüze Sanat* ( S. Atay- Eskier, G. E. Yılmaz Çev.). İzmir: Karakalem Kitapevi Yayınları.

Francalanci, Ernesto L. (2012). *Nesnelerin Estetiği* (D. Kundaçı Çev.). Ankara: Dost Kitap Evi Yayınları.

Foucault, Michel. (2020). *Bu Bir Pipo Değildir* (S. Hilav Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Harman, Graham. (2020). *Nesne Yönetimli Ontoloji* (O. Karayemiş Çev.). İstanbul: Tellekt, Can Sanat Yayınları

Harrison, C., Wood P. (2011). *Sanat ve Kuram* (S. Gürses Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Krauss, Rosalind. (2002). *Mekâna Yayılan Heykel*. Sanat Dünyamız. 82, s. 103-110.

Lefebvre, Henri. (2020). *Mekânın Üretimi* (I. Ergüden Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Michael Nohl, Arnd. (2018). *Eşya ve İnsan* (Ö. Saatçi Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Miodownik, Mark. (2020). *Eşyanın Tabiatı* (S. Ak Çev.). İstanbul: Domingo Yayınları.

O'Doherty, Brian. (2010). *Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekânının İdeolojisi* (A. Antmen Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Pallasmaa, Juhani. (2011). *Tenin Gözleri* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: YEM Yayın.

Perec, Georges. (2017). *Mekân Feşmekân* (A. Erkay. Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Soğancı, Özgür. (2014). *Sanat Felsefesi*. Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Ders Notları.

Timuçin, Avşar. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Tunalı, İsmail. (2010). *Estetik Beğeni*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

Tunalı, İsmail. (1984). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Tunalı, İsmail. (1998). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitapevi/ 5. Basım.

Türk Dil Kurumu Sözlüğü. Erişim: 28.07.2020, <https://sozluk.gov.tr/>

Türk Dil Kurumu Sözlüğü. Erişim: 09.12.2020, <https://sozluk.gov.tr/>

Yücel, Tahsin. (2005). *Kumru ile Kumru*. İstanbul: Can Yayınları.

Worringer, Wilhelm. (1985). *Soyutlama ve Özdeşim* (İ. Tunalı Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi

<https://www.lonelyplanet.com/articles/beautiful-doors-of-the-world>.

Erişim: 01.05.2020

<https://inovatifkimyadergisi.com/wallace-carothers> Erişim: 17.10.2020

## Etik Beyanı

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

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

06/07/2021

Ziya KAZAN

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: KAPI METAFORU

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

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
06.07.2021	53	57458	29.06.2021	16	1616303456

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (06/07/2021)

Ziya KAZAN

Öğrenci No.: N18231101

Anasanat/Anabilim Dalı: Heykel

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI  
UYGUNDUR.

(Prof. Mümtaz DEMİRKALP)

**Master's Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY  
Institute of Fine Arts

Title : DOOR AS METAPHOR

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

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
06.07.2021	53	57458	29.06.2021	16	1616303456

Filtering options applied are:

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

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (06/07/2021)

Ziya KAZAN

Student No.: N18231101

Department: Sculpture

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

(Prof. Mümtaz DEMİRKALP)

**YAYIMLAMA VE FİKRÎ 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 Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

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

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

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

06/07/2021

Ziya KAZAN

#### **\*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**

(1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teze ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

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

