



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Resim Anasanat Dalı**

**KOLTUK-SANDALYE İMGESİ ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER**

**Gül İŞIKLAR TOPRAK**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ankara, 2022**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

KOLTUK-SANDALYE İMGESİ ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

GÜL İŞIKLAR TOPRAK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022

## KOLTUK-SANDALYE İMGESİ ÜZERİNE GÖRSEL ÇÖZÜMLEMELER

**Danışman:** Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

**Yazar:** Gül IŞIKLAR TOPRAK

### ÖZ

Kimi zaman mekânın bir parçası olarak kimi zaman da ana konunun kendisi olarak ele alınan *sandalye-koltuk* nesnesi, sanat tarihi sürecinde resim, heykel, arazi sanatı ve enstalasyon gibi farklı sanatsal disiplinlerde kullanılmıştır. Bilinen anlamının ve işlevinin dışında estetik bir sorunsallık taşımaya başlayan *sandalye-koltuk* nesnesi, çoğu zaman sanatçının üretim sürecinin temel bir imgesi olarak anlatımın esas dilini oluşturmuştur. Söz konusu iki nesne, biçimsel özellikleri ile sanat yapıtının oluşumunda mekân ile birlikte ele alınarak yeni anlamlar üretirken, mekân ile arasındaki ilişki de irdelenerek sorgulanmıştır. Dolayısıyla günlük hayatın sıradan nesnelere olan sandalye ve koltuk, (oturma işlevinin dışında) sanatçının imge dünyasında yeni ilişki ağları ile birlikte biçimi ve işlevi dönüştürülerek etkin bir sanat imgesi hâline gelmiştir.

Bu çalışmada, *sandalye-koltuk* nesnesinin resim sanatı ve diğer sanat disiplinlerinde çalışan sanatçıların üretim süreçlerine nasıl yansıdığı, yorumlandığı, seçilen örnekler üzerinden incelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde, koltuk-sandalye nesnesinin mekân ile ilişkisi (bütünlüğü) ve sanatçının söz konusu nesnelere resimsel düzlemde nasıl betimlediği incelenmiştir. Ayrıca günümüz sanatçıların koltuk ve sandalyeye benzer nesnelere farklı sanatsal disiplinler içinde kişisel sanat anlayışları ile nasıl kullandıklarına ve deneyimlediklerine değinilmiştir. İkinci bölümde ise tezin konusu bağlamında yapılan uygulama çalışmalarının biçim ve içeriklerine ilişkin açıklamalar yer almıştır.

**Anahtar sözcükler:** Koltuk-sandalye, nesne, mekân, imge, sanat.

## VISUAL ANALYSES ON THE SEAT-CHAIR IMAGE

**Supervisor:** Associate Professor, Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

**Author:** Gül IŞIKLAR TOPRAK

### ABSTRACT

The *chair-seat* object, which is sometimes considered as part of the space and sometimes as the main subject itself, has been used in different artistic disciplines such as painting, sculpture, land art, and installation in the art history process. The *chair-seat* object, which began to carry an aesthetic problematicness outside of its known meaning and function, often formed the main language of the narrative as a basic iconography of the artist's production process. The two objects in question, with their formal characteristics, were considered together with space in the formation of a work of art and produced new meanings, while the relationship of them with the space was also scrutinized and questioned. Therefore, chairs and seats, which are ordinary objects of everyday life, have become an effective art icon (in addition to the sitting function) by transforming their form and function together with new networks of relationships in the artist's iconography world.

In this study, it was aimed to examine how the *chair-seat* object is reflected and interpreted in the production processes of artists working in the art of painting and other art disciplines, through selected examples.

In the first section of the study, the relationship (integrity) of the chair-seat object with the space and how the artist depicts the objects in question on the pictorial plane were examined. In addition, it was mentioned how today's artists use and experience objects similar to seats and chairs with their personal understanding of art in different artistic disciplines. In the second section, explanations regarding the forms and contents of the application studies carried out in the context of the subject of the thesis were involved.

**Key words:** Seat-chair, object, space, image, art.

## TEŞEKKÜR

Çalıőmalarım üzerine yaptığı değerlendirmeler ile birlikte bu konuyu tez çalışması olarak seımem konusunda beni teővik eden yüksek lisans atölye hocam Prof. Hüsnü Dokak'a ve tezin hazırlanması sürecinde ilgi ve desteğini benden esirgemeyen tez danışmanım Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu'na teőekkürlerimi sunarım. Ayrıca tezi hazırlama sürecinde bana gösterdikleri sabırdan dolayı eőime ve kızıma teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

|  |           |
|--|-----------|
| ÖZ.....  | i         |
| ABSTRACT.....  | ii        |
| TEŞEKKÜR.....  | iii       |
| İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....  | iv        |
| GÖRSEL DİZİNİ.....   | v         |
| GİRİŞ .....  | 1         |
| <b>1. BÖLÜM: SANATÇI VE NESNE ARASINDAKİ İLİŞKİ.....</b>                                       | <b>3</b>  |
| 1.1. Sanat ve Nesne.....   | 3         |
| 1.2. Koltuk ve Sandalye Nesnesinin Mekân İle İlişkisi.....                                     | 5         |
| 1.3. 1950'lerden Günümüze Koltuk ve Sandalyenin Sanatsal İfade Aracı Olarak Kullanımı<br>..... | 14        |
| <b>2. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARI İLE İLGİLİ AÇIKLAMALAR.....</b>                              | <b>38</b> |
| 2.1. Boş Koltuk ve Sandalye.....   | 39        |
| 2.2. Sınırdaki Koltuklar.....  | 45        |
| <b>SONUÇ.....</b>  | <b>47</b> |
| <b>KAYNAKLAR .....</b>   | <b>49</b> |
| <b>ETİK BEYANI .....</b>   | <b>53</b> |
| <b>YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU.....</b>   | <b>54</b> |
| <b>MASTER'S IN ART THESIS ORIGINALITY REPORT.....</b>  | <b>55</b> |
| <b>YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI .....</b>  | <b>56</b> |

## GÖRSEL DİZİNİ

|   |    |
|---|----|
| <b>Görsel 1.</b> Oropos Antik Tiyatrosu'nda Mermer Taht Sandalyeleri (Amfiareion Arkeolojik Sit Alanı), Attika, Yunanistan .....                | 4  |
| <b>Görsel 2.</b> Vincent van Gogh, Vincent'in Arles'daki Yatak Odası, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73 x 92 cm .....                          | 6  |
| <b>Görsel 3.</b> Vincent van Gogh, Van Gogh'un Sandalyesi, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 93 x 73,5 cm.....                                    | 6  |
| <b>Görsel 4.</b> Vincent van Gogh, Paul Gauguin'in Koltuğu, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90,5 x 72,5 cm.....                                 | 6  |
| <b>Görsel 5.</b> Henri Matisse, Koltukta Oturan Kadın, 1940, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54 x 65,1 cm .....                                       | 7  |
| <b>Görsel 6.</b> Pablo Picasso, Dora Maar Koltukta, 1939, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73,3 x 60,3 cm.....   | 7  |
| <b>Görsel 7.</b> Pablo Picasso, Koltuktaki Kimyacı Kadın, 1913-14, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 149,9 x 99.4 cm.....                               | 7  |
| <b>Görsel 8.</b> Francis Bacon, Velazquez'in X. Papa Innocent Sonrası Çalışma, 1953, Tuval Üzerine Yağlı Boya. 153 x 118 cm.....                | 8  |
| <b>Görsel 9.</b> Lucian Freud, Model Jerry Hall ve Yeni Doğan Oğlu Gabriel, 1998, T. Ü. Y. B. 153 x 118 cm.....                                 | 10 |
| <b>Görsel 10.</b> Lucian Freud, Bella ve Esther, 1988, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73.7 x 88.9 cm.....  | 10 |
| <b>Görsel 11.</b> Lucian Freud, Benefits Supervisor Sleeping, 1995, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 151.3 x 219 cm.....                               | 11 |
| <b>Görsel 12.</b> Lucian Freud, Sandalyede, 1997, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....   | 11 |
| <b>Görsel 13.</b> Lucian Freud, Sandalyede El Aynası, 1966, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 18 x 13 cm.....   | 11 |
| <b>Görsel 14.</b> Leon Golub, Sorgulama II, 1981, Tuval Üzerine Akrilik, 305 x 427 cm.....  | 11 |
| <b>Görsel 15.</b> René Magritte, Tehditkâr Hava, 1929, Tuval Üzerine Yağlı Boya 54 x 73 cm.....   | 12 |
| <b>Görsel 16.</b> Giorgio de Chirico, Vadideki Mobilyalar, 1985, Tuval Üzerine Yağlı Boya 54 x 73 cm.....                                       | 12 |
| <b>Görsel 17.</b> Andy Warhol, Büyük Elektrikli Sandalye, 1967, Tuval Üzerine Serigrafi Mürekkebi ve Sentetik Polimer Boya, 137 x 185,4 cm..... | 13 |

|   |    |
|---|----|
| <b>Görsel 18.</b> Magdalena Jetelová, Küçük Sandalye, 1988, Kâğıt Üzerine Guaj ve Pastel Boya, 21 x 29.5 cm.....  | 15 |
| <b>Görsel 19.</b> Magdalena Jetelová, Sandalye, Ahşap, 1988, 52 x 48 x 81 cm.....   | 15 |
| <b>Görsel 20.</b> Magdalena Jetelová, Vltava Sandalye, 2010 .....   | 16 |
| <b>Görsel 21.</b> Magdalena Jetelová, Azalan Sandalye, Armut Ağacı, 1979-80, 220 x 150 x 150 cm .....   | 17 |
| <b>Görsel 22.</b> Magdalena Jetelová, Dean Heykel Parkuru Ormanı'ndaki Dev Sandalye (Yer), 2010.....  | 17 |
| <b>Görsel 23.</b> Magdalena Jetelová, Sandalye, Çelik, 1988, 52 x 48 x 81 cm.....   | 18 |
| <b>Görsel 24.</b> Joseph Beuys, Yağ Sandalyesi, 1964 Ahşap Sandalye, Yağ, Termometre, 83,5 x 43,5 x 47 cm.....  | 19 |
| <b>Görsel 25.</b> Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye,1965.....   | 21 |
| <b>Görsel 26.</b> Franz Kline, Sandalye, 1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 75 x 61 cm.....  | 22 |
| <b>Görsel 27.</b> David Hockney, Sandalye.....  | 23 |
| <b>Görsel 28.</b> David Hockney, Sandalye, Lüksemburg Bahçesi, Paris, 1985.....   | 23 |
| <b>Görsel 29.</b> David Hockney, Van Gogh'un Sandalyesi ve Piposu, 1988, Tuval Üzerine Akrilik, 121 x 91 cm .....   | 24 |
| <b>Görsel 30.</b> David Hockney, Gauguin'in Koltuğu, 1988, Tuval Üzerine Akrilik, 121 x 91 cm .....   | 23 |
| <b>Görsel 31.</b> Davina Semo, Ondan Daha Fazla Bilgi Almak İçin Mücadele Ettik, Ama Sonunda Net Bir Resim Ortaya Çıktı, 2016, Boyalı Metal Katlanır Sandalyeler, Çelik Boru ve Plaka ..... | 25 |
| <b>Görsel 32.</b> Davina Semo, Konuştukça Yumuşak Bir Şekilde İkiye Ayrıldığını Hissetti, 2016, Boyalı Metal Katlanır Sandalyeler, Çelik Boru ve Plaka .....                                | 25 |
| <b>Görsel 33.</b> Davina Semo, Kendimle Mutlak Kopuş Tutumu Dayattım, 2017, Boyalı Metal Katlanır Sandalyeler, Çelik Boru ve Plaka.....   | 25 |
| <b>Görsel 34.</b> Günther Uecker, Sandalye II, 1963, Ahşap, Çivi, 87 x 47 x 45,1 cm .....   | 26 |
| <b>Görsel 35.</b> Günther Uecker, İsimli, 1965, Sandalyede Çiviler ve Dağılım, Yükseklik 108 cm .....   | 26 |
| <b>Görsel 36.</b> Anselm Kiefer, Kötü Anneler, 2007, Ahşap ve Tuval Üzerine Yağ, Emülsiyon, Akrilik, Shellac, Tebeşir, Dal, Demir, 380 x 560 x 100 cm .....                                 | 28 |
| <b>Görsel 37.</b> William Kentridge, Gelgitli Tablo (Güverte Sandalyesinde Soho), 2003, Kâğıt Üzerine Kömür, 81,28 x 121.92 cm .....  | 29 |



|   |    |
|---|----|
| <b>Görsel 38.</b> Ai Weiwei, Bang, 55. Venedik Bienali'ndeki Alman Pavyonu'nda Enstalasyon, Venedik Sanat Bienali, 2013 .....   | 30 |
| <b>Görsel 39.</b> Tadashi Kawamata, Abu Dabi İçin Sandalyeler, 2012.....  | 30 |
| <b>Görsel 40.</b> Tadashi Kawamata, Abu Dabi İçin Sandalyeler, 2012.....  | 30 |
| <b>Görsel 41.</b> Jesse Darling, Veda Konuşmacılarının Yürüyüşü, 2016.....  | 31 |
| <b>Görsel 42.</b> Doris Salcedo, İsimsiz, 2003, 1.550 Ahşap Sandalye, yaklaşık 10.1 x 6.1 x 6.1 cm.....   | 33 |
| <b>Görsel 43.</b> Doris Salcedo, Noviembre 6 y 7, 2002. Lead and steel, dimensions variable .....   | 33 |
| <b>Görsel 44.</b> Doris Salcedo, İsimsiz, 2003, 1.550 Ahşap Sandalye, yaklaşık 10.1 x 6.1 x 6.1 cm.....   | 34 |
| <b>Görsel 45.</b> Doris Salcedo, İsimsiz, 1995, Beton, Ahşap, Çelik, Deri, 96 x 44 x 49 cm.....   | 34 |
| <b>Görsel 46.</b> Lucas Samaras, Sandalye Dönüşümü, 1996, Patine Bronz, 370.8 x 132.7 x 67,3 cm .....   | 35 |
| <b>Görsel 47.</b> Josh Kline, Normalleşme, 2017, Enstalasyon, Polimeriz Alçıtaşı, Kum, Çakıl, Köpük, İnşaat Demiri, 3 Bölüm: 46 x 38 x 39 H / 49 x 34 x 31 H / 51 x 37 x 31 cm..... | 36 |
| <b>Görsel 48.</b> Gül Işıklar Toprak, Boş Sandalye 1, 2020, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 21 x 15 cm .....  | 39 |
| <b>Görsel 49.</b> Gül Işıklar Toprak, Boş Koltuk 2, 2020, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 16 x 10 cm .....  | 40 |
| <b>Görsel 50.</b> Gül Işıklar Toprak, Uzun Koltuk, 2020, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 29 x 20 cm .....   | 41 |
| <b>Görsel 51.</b> Doris Salcedo, Unland, The Orphan's Tunic, 1997, Ahşap, Kumaş, Saç, Tutkal, 31 x 1/2 x 96 1/2 x 38 1/2 in/80 x 245 x 98 cm .....                                  | 41 |
| <b>Görsel 52.</b> Gül Işıklar Toprak, Yatak ve Komodin, 2018, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 18 x 26 cm .....  | 41 |
| <b>Görsel 53.</b> Gül Işıklar Toprak, İki Boş Koltuk, 2020, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 25 x 21 cm.....   | 42 |
| <b>Görsel 54.</b> Gül Işıklar Toprak, Boş Koltuk 3, 2020, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 21x15 cm .....  | 43 |
| <b>Görsel 55.</b> Gül Işıklar Toprak, Boş Koltuk 4, 2020, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 21x15 cm .....  | 43 |
| <b>Görsel 56.</b> Gül Işıklar Toprak, Süslü Sandalye, 2018, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 70 x 10 cm .....  | 44 |

|  |    |
|--|----|
| <b>Görsel 57.</b> Gül Işıklar Toprak, Boş Koltuk 6, 2020, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 20 x 13 cm<br>.....                        | 45 |
| <b>Görsel 58.</b> Gül Işıklar Toprak, Boş Yatak 1, 2020, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 16x12 cm<br>.....                           | 45 |
| <b>Görsel 59.</b> Gül Işıklar Toprak, Sınırdaki Koltuklar, 2020, Enstalasyon, Koltuk, Kuru Ağaç<br>Dalları, Tel, Beton Direk ..... | 46 |
| <b>Görsel 60.</b> Gül Işıklar Toprak, Sınırdaki Koltuklar, 2020, Enstalasyon, Koltuk, Ağaç Dalları,<br>Tel, Beton Direk.....       | 46 |

## GİRİŞ

Bu tez çalışmasında, *sandalye-koltuk* nesnesini sanatsal pratiğinin temel bir imgesi olarak gören sanatçıların çalışmalarına odaklanılmıştır. Çalışmanın kapsamı, *sandalye-koltuk* nesnesinin betimlendiği ya da uygulamaya dâhil edildiği örnekler ile sınırlandırılmıştır.

İnsan, ilk çizim pratiğinden bu yana doğrudan gözlemlediği ya da bu yolla belleğine taşıdığı görüntüleri farklı yüzeylerde betimleyerek kendini ifade etmeye çalışmıştır. Bu süreçte, betimlenen her nesne değişen yaşamın içeriğine, özelliğine ilişkin pek çok bilgiyi sunmaktadır. Aslında “tüm insani etkinliğimiz, toplumsal bir ortamda gerçekleşmekte ve toplumsal düzen tarafından belirlenmektedir” (Wolff, 2000, s. 15).

Sanat tarihi boyunca doğa motifi sanatçının kompozisyonu içine dâhil olurken aynı zamanda nesnelere yani insanın günlük yaşamında kullandığı araçlar da bir o kadar yer almıştır. Sanatçının ele aldığı nesnelere ya da nesne seçimi rastlantısal olmaktan ziyade anonim ve sınıfsal bir yaşama ait nesnelere olabilmekte ve dönemini ruhunu yansıtabilmektedir. Dolayısıyla sanatsal betimin parçalarını oluşturan her nesne kendi döneminin yansımasıdır. Dinsel temaların ağırlıklı olarak işlendiği resimlerde belli başlı objektif nesnelere resimlendiği, öte yandan varlıklı insanların betimlendiği temalı resimlerde ise dönemin modası ve kişisel tercihlerin yanı sıra ihtişamın, zenginliğin göstergesi olan nesnelere resmedildiği görülebilmektedir. Aslında “nesne bulunduğu ortamda imgeye taşınmıştır” (Kahraman, 2005, s. 13) ve onu anlatan içeriğe sahip olmuş ve onu temsil etmiştir.

Her nesnenin aynı ölçüde ve derinlikte yüzeyde betimlendiği söylenemez. Sanatçının nesne ile kurduğu bağ ve onu kavrayışı ile bağlantılı olmasından dolayı nesnelere farklı düzeyde resmedildikleri söylenebilir. Nesnenin kendi gerçekliği referans alınarak oluşturulan resimler olduğu gibi, imgeye dayalı olarak yaratılan resimlerin varlığı da bilinmektedir.

Tezin birinci bölümünde nesne ile sanat arasındaki ilişkiye kısaca değinilmiştir. Bununla birlikte post-empresyonizmden günümüz sanatına kadar birbirinden bağımsız olarak çalışmalar üretmiş sanatçıların yapıtları incelenmiş ve özellikle *koltuk-sandalye* gibi oturma işlevi gören nesnelere yer aldığı çalışmalar yakın plana alınarak yapısal özellikleri bakımından çözümlenmiştir. Nesnenin yapısı, özellikleri ve kişisel sanat pratikleri arasındaki ilişki irdelenmiştir. Araştırma sürecinde bazı sanatçıların sandalye ve koltuk nesnelere üzerinden güçlü anlamlar üreten çalışmalar yarattıkları görülmüştür. Her sanatçı,

söz konusu nesnelere yaşam serüveninde deneyimleyebildiği ölçüde çalışmalarına aktarmıştır. İmgeye dönüşen *sandalye-koltuk* nesnelere, çalışmalarda hem mekân içerisindeki diğer nesnelere ile bütünlüğü oluşturan tamamlayıcı öğeler olarak hem de sosyal yapının bazı yönlerine göndermede bulunan özellikleriyle yer almışlardır. Dolayısıyla *sandalye-koltuk* nesnesi, her sanatçının imgeleminde farklı içeriklere karşılık gelecek şekilde sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılmıştır.

İkinci bölümde ise pastel boya, akrilik, hazır görüntülerden yararlanılarak yapılan boş mekân ile *koltuk-sandalye* gibi nesnelere oluşturulan resim çalışmalarına ve göç meselesine değinen enstalasyon çalışmasının açıklamalarına yer verilmiştir. Yapılan resimlerde, boş ve tanımsız mekân içerisinde gösterilen sandalye ve koltuklar insanın üzerinde oturup rahatlaması, yorgunluğunu dindirmesi, kollarını kolluklara koyarak sakinleşmesi ya da yüksek görev, makam mevki gibi gücü gösteren imgeler olarak resmedilmemişlerdir. Tersine, insanın yaşam alanında yalnız kalışını anlatmak için resmedilmeye çalışılmışlardır.

## 1. BÖLÜM: SANATÇI VE NESNE ARASINDAKİ İLİŞKİ

Binlerce yıl önce mobilya yapımının başladığını kanıtlayan birçok mobilya vardır. İnsan rahat oturmak için ağaçtan ve taştan (Görsel 1) çeşitli mobilyalar yapmıştır (Kurtoğlu, 1986, s. 70). Mobilyalar her dönemde günün koşullarına ve icraatçıların yetkinliklerine göre farklı tarzlarda üretilerek günlük yaşamın önemli araçları olmuşlardır. Sandalye ve koltuk gibi oturma işlevi gören nesnelere ilginç yapıları ve taşıdıkları anlamlardan dolayı sanatçıların dikkatini çekmiş ve sanatsal üretimlerinin önemli bir parçası olarak kullanılmışlardır. Söz konusu nesnelere, sanatçıların kişisel anılarına, yaşadıkları döneme ait pek çok detayı sunmuş ve toplumsal sorunların ifade edilmesi konusunda da önemli görsel kaynaklar olmuşlardır.

### 1.1. Sanat ve Nesne

Nesne ya da alet (araç) insanın hâkimiyet alanını genişleten, doğa üzerindeki üstünlüğü sağlayan önemli bir olgudur. İnsanın yaşamı boyunca sürekli temasta bulunduğu, yaşamını birçok yönden kolaylaştıran nesnelere, aslında insanın bedeni dışındaki diğer önemli parçalarıdır. İşlevinin yanı sıra düşüncenin de konusu olan nesnenin birçok mecrada tartışıldığı, yeni anlamlar almaya başladığı bilinmektedir. Nesne genişleyen, çeşitlenen anlamıyla birlikte insanı çevrelemeye devam etmektedir.

Sözlük anlamına bakıldığında nesnenin “belli bir hacmi, ağırlığı, biçimi olan cansız şey” olarak tanımlandığı görülmektedir. Nesnenin eşya olarak tanımının yanı sıra felsefe açısından şu şekilde tanımları vardır:

1- (Genellikle) Karşımızda bulunan şey. 2- Öznenin bağlantılı kavramı olarak, özne ediminin, bilincin kendisine yöneldiği şey: a- Kendisine yönelen, düşünülen, tasarlanan nesne, kendisine yönelen bir edim olmadan var olmayan şey; bilinçte düşünme nesnesi (konu) olarak düşünme olayının karşısında bulunan şey; düşüncel (ideal) nesne. b- Özne ediminden, bilinçten bağımsız olan gerçek (real) nesne; gerçeklik olarak dış dünyanın bir parçası olarak bilincin karşısında duran şey (Akarsu, 1998, s. 132).

Öte yandan Roland Barthes ise nesnenin insanın dünyayı etkilemesine, dünyayı değiştirmesine, dünyada etkin bir biçimde var olmasına yaradığını; eylem ile insan arasında bir tür aracı olduğunu belirtir. Ayrıca Barthes; insanların nesnelere sadece katıksız araçlar olarak yaşamadığını, nesnelere anlam taşıdığını ve her zaman için nesnenin kullanımını aşan bir anlamının olduğunu (Barthes, 2012, s. 196-197) söyler. Barthes’in nesne için yaptığı

ikinci tanımlama, sanatın nesneyi ele alışına ve sanatçının algılayışına denk düşer. Sıradan bir nesne, düşünce alanına çekildiği andan itibaren yeni mecrasında deneyimlendiği ölçüde yeni tanımlar ile birlikte anlamlar kazanmaya başlar. Özellikle sanat mecrasında, nesnenin her sanatçının yaratımında bireysel tanımlamalar aldığı ve anlamsal olarak da derinleştirildiği görülmektedir. Başka bir deyişle nesne, sanatın alanına taşınmasıyla kendi işlevlerinin ve bağlamlarının dışında özel bir ifadeye dönüşerek imge hâlini almaktadır. Nesnenin sanatsal bir imge hâlini alması, nesnenin “kendi gerçekliğinden soyutlanmasıyla” olanaklı olabilmektedir.

Nesnenin kendi gerçekliğinin boşalttığı alanı ancak semboller doldurabilir. Bütün Orta Çağ'dan Rönesans'a (Yeniden Doğuş) erişinceye kadar geçen sürede Batı'nın yaşadığı bilinç tarihinin böyle sistematik olarak kurulduğunu söylemek zorundayız. Orta Çağ'ın ürettiği sanatların yoğun bir simgesellik içermesi bu nedendir. Fakat Yeniden Doğuş ile birlikte her şey değişir. Nesne artık bir matematiğe bağlanmıştır. Usun bir uzantısıdır. Artık somuttur. Kendi gerçekliğiyle birlikte algılanır (Kahraman, 2005, s. 9).



**Görsel 1.** Oropos Antik Tiyatrosu'nda Mermer Taht Sandalyeleri (Amfiareion Arkeolojik Sit Alanı), Attika, Yunanistan, Erişim: 19.01.2022. <https://www.reddit.com/r/ArtefactPorn/1>

---

1 Oropos Amfiteyatrosu, Attika, Yunanistan'daki tiyatrodaki mermer prohedria koltuğu. MÖ 2. Antik Yunan tiyatrolarındaki ilk koltuklar ahşaptı. Daha sonra taş bloklar istikrarlı kalıcı oturma oluşturmak için kullanıldı. Rahipler ve en saygın birkaç vatandaş için ayrılan *Prohedria* (onur koltuğu) olarak adlandırıldılar (<https://2seeitall.tumblr.com/post/629702941475028992/marble-prohedria-seat-in-the-theater-of-the>).

## 1.2. Koltuk ve Sandalye Nesnesinin Mekân İle İlişkisi

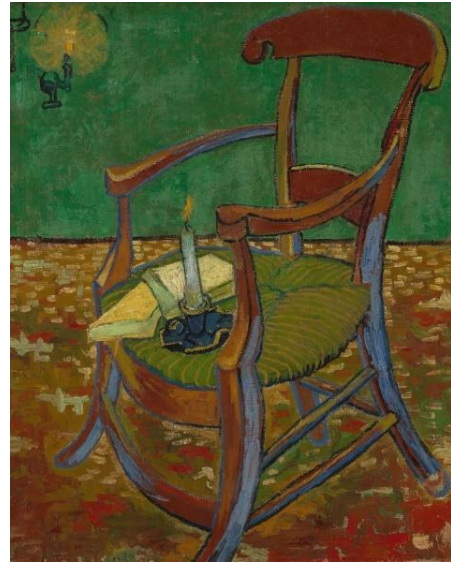
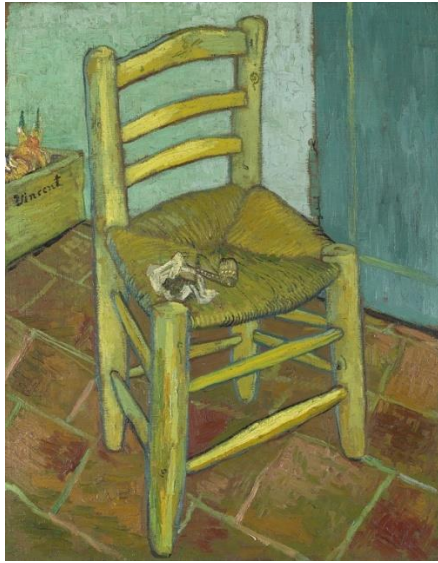
Modern sanat öncesi dönemler etraflıca incelendiğinde resmin yapısal kurgusunda iç ve dış mekânın farklı özellikteki nesnelere düzenlendiği görülür. Resmin betim elemanları olarak ele alınan nesnelere ya da eşyaların sadece resimsel kompozisyonu tamamlayan, bütünleyen öğeler olmadığı, aynı zamanda resmin içeriğine ilişkin kimi saptayıcı bilgiler de ilettiği görülür. Bununla birlikte dönemselle değişimin seyri nesnelere görünüşleri üzerinden okunabilmektedir. Rönesans sanatının üretim biçiminden kavramsal sanatın üretim biçimine kadar her sanat akımı ve düşüncesinde nesnenin algılanışı ve yorumlanması değişim göstermiştir. Sanatçının sanatsal yaratımında nesnenin özellikleri kavranacak şekilde detaylandırılarak somut olarak betimlenmiş, aynı şekilde biçimsel bozmalara uğratarak ve soyutlanarak da biçimlendirilmiştir.

Post-empresyonizmin önemli temsilcilerinden Vincent van Gogh (1853-1890), resimlerdeki etkileyici ve duygusal renk kullanımı, vurgulu fırça vuruşları ile karakterize ettiği biçimleri ile ekspresyonist sanatçılar üzerinde güçlü bir şekilde etkili olmuştur. Sanatçı portre, natürmort, manzara ve sıradan insanların hayatlarını anlatan resimler yapmıştır. Bunun yanı sıra sandalye nesnesini betimlediği bazı resimler de yapmıştır. Sandalye nesnesi, sanatçının eserlerinde mekândaki diğer eşyalar ile birlikte resmedildiği gibi merkeze alınarak da resmedilmiştir. Sandalye, bir betim nesnesi olmasının yanı sıra, aynı zamanda Van Gogh'un yaşamı hakkında da bilgilendirici nitelikler taşımaktadır.

Van Gogh 1888 yılında Fransa'nın Arles kentine taşındıktan sonra *Vincent'in Arles'daki Yatak Odası* (Görsel 2) adlı resmi yapar ve bu resimde iki sandalyeyi odadaki diğer nesnelere birlikte yani mekânla bağlantılı olarak betimler. Van Gogh söz konusu resme başlamadan önce eskizini çizer ve resim hakkında kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektubunda eskizdeki her şeyi renklerle vereceğini, her şeyi basitleştirerek daha görkemli bir hâle getirmek ve izleyende uyku izlenimi bırakmak istediğini, imgeleminde dinlemesini istediğini yazar (Van Gogh, 2001, s. 207). Aynı yıl yaptığı *Van Gogh'un Sandalyesi'*nde (Görsel 3) ise odadaki sandalyelerden birini yakın plana alarak resmeder. Kompozisyonun merkezine yerleştirilen sandalyenin üzerinde bir pipo ve pipo tütünü görülmektedir. Yine aynı yıl benzer bir anlayış ile yaptığı *Paul Gauguin'in Koltuğu* (Görsel 4) adlı resminde farklı bir sandalye ve nesnelere resmetmiştir.



**Görsel 2.** Vincent van Gogh, *Vincent'in Arles'daki Yatak Odası*, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73 x 92 cm, Erişim: 15.10.2021. <https://archive.artic.edu/van-gogh-bedrooms/about-paintings>



**Görsel 3.** Vincent van Gogh, *Van Gogh'un Sandalyesi*, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 93 x 73,5 cm, Erişim: 15.10.2021. <https://archive.artic.edu/van-gogh-bedrooms/about-paintings>

**Görsel 4.** Vincent van Gogh, *Paul Gauguin'in Koltuğu*, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 90,5 x 72,5 cm, Erişim: 15.10.2021. <https://archive.artic.edu/van-gogh-bedrooms/about-paintings>





**Görsel 5.** Henri Matisse, *Koltukta Oturan Kadın*, 1940, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54 x 65,1 cm, Erişim: 12.11.2021. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.71071.html>

Fovist sanatın öncülerinden olan Henri Mattise (1869-1954), koltuk ile birlikte mekândaki diğer nesnelere (Görsel 5), Van Gogh'un betim anlayışından farklı olarak yalın bir üslupla resmetmiştir. Basit çizgiler ve rahat fırça darbeleriyle yapılmış resimde nesnelere detaylandırılmadan verilmiştir ve resmin merkezine yerleştirilen büyük sarı renkteki koltukta izleyiciye bakan bir kadın figürü oturmaktadır.



**Görsel 6.** Pablo Picasso, *Dora Maar Koltukta*, 1939, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73,3 x 60,3 cm, Erişim: 01.01.2021. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/487039>

**Görsel 7.** Pablo Picasso, *Koltuktaki Kimyacı Kadın*, 1913-14, Tuval Üz. Yağlı Boya, 149,9 x 99,4 cm

“Üç boyutlu bir nesnenin tuval üzerinde iki boyutluluğa indirgenmesinin geçerliliğini sorgulayan kübizm, görsel betimlemeye yepyeni olanaklar dünyası açmıştır” (Öndin, 2009, s. 35). Kübizm akımının öncü sanatçılarından Pablo Picasso (1881-1973) 1937’de sürrealist fotoğrafçı Dora Maar’ın portresini yaparken onu görkemli bir şekilde koltuğa oturmuş,

gölümseyen ve başını uzun parmaklı bir elin üzerine yaslamış şekilde çizer (Görsel 6). Sarı rengin yoğun olarak kullanıldığı yüz kısmında, kırmızı ve yeşil renkler kullanmış, farklı biçimde betimlenmiş gözleri bütünlüklü olarak ön ve profil görünümünde göstermiştir. Öte yandan, sandalyenin ve işlemelerinin çapraz yapıları, eteğin kare deseni ve arka planın dikey ve yatay çizgileri bir hapisane veya manastır hücresi izlenimi vermiştir. Bu ortam, modelin dar ve acımasız bir zihinsel alanın sınırları içindeymiş gibi görünmesini sağlamıştır (<https://www.pablocicasso.org/portrait-of-dora-maar.jsp>). Resimdeki tüm öğeler Picasso'nun sanatının en belirgin özelliği olan deformasyonlar ile yapılmıştır. Picasso *Koltuktaki Kimyacı Kadın* (Görsel 7) adlı resminde ise önceki örnekten farklı olarak sentetik kübizmin resim anlayışıyla bağımsız, soyutlanmış şekillerin figüratif bir görüntüye dönüştüğü ve düz resim düzlemini vurguladığı bir atılımı işaret eder. Resimde kadifemsi, mor bir koltuğa oturmuş bir kadın figürü görülmektedir ve figür sol kolu kaldırılmış ve sağ eli gazete tutar şeklindedir (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/500194>). Biçimsel yönden parçalara bölünerek betimlenmiş figür ve nesnelerin algılanması ilkin güçtür ancak koltuğun sağ ve sol tarafındaki motifler ile üst kısmındaki dalgalı çizgiler özellikle belirtilmiştir.



**Görsel 8.** Francis Bacon, *Velazquez'in X. Papa Innocent Sonrası Çalışma*, 1953, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 153 x 118 cm, Erişim: 12.09.2021. <https://www.francisbacon.com/artworks/paintings/study-after-velazquezs-portrait-pope-innocent-x>

İngiliz resim sanatının önemli sanatçılarından ve döneminin en tartışılan isimlerinden biri olan Francis Bacon (1909-1992), çıplaklık ve bilinç dengesini zorlayan resimleri ile farklı bir anlayışın öncülerinden olmuştur. Resimlerindeki rahatsız edici gerçeklik ve grotesk öğeler

ile çok tartılırsa da resim sanatına yüklediği anlam bakımından Francis Bacon'un birçok ressamdan farklı bir bakış açısına sahip olduğunu söylemek mümkündür (Çatlıoğlu, 2019, s. 19). Bacon'ın resimlerinde bir sahneye benzeyen, insana yakın ve sıcak bir yeri akla getiren aynı zamanda kapalı yerlerde kalma korkusu (klostrofobi) uyandıran boşluklar dikkati çeker (Lynton, 2004, s. 258). Resimlerinde çoğunlukla fotoğrafın hazır görüntüsünden yola çıkarak çok sayıda fotokolaj gerçekleştirmiştir. Bacon, diğer resimlerinden farklı olarak 1953 yılında yaptığı *Velazquez'in X. Papa Innocent Sonrası Çalışma* (Görsel 8) adlı resminde tarihsel bir karakteri kendi üslubuyla yeniden ele alarak yorumlamıştır. Bacon, Velazquez'in 1650 yılında yaptığı, *Papa Innocent X* adlı resminin kurgusundan yola çıkarak betimlediği resimde papa figürünü daha devingen bir durumda betimlemiştir. Onun üzerinde oturduğu yaldızlı varaklı ve işlenmiş koltuğun detaylarını ortadan kaldırarak genel hatlarını belirtmiş ve koltuk biçimi ile bağlantılı sağ ve sola doğru sarı renkteki kalın çizgiler kullanarak koltuğu resmin önemli ögesi hâline getirmiştir. Sınıfsal (ve aynı zamanda dönemsel) özelliğin belirgin olarak görüldüğü koltuktaki işlemler ve üst iki başlıktaki detaylar Velazquez'in resminde gerçekçi bir şekilde betimlenmiştir. Aynı zamanda Bacon, papanın otoritesini ve bulunduğu konumu temsil eden koltuğun bu özelliğini değiştirmeden resmine taşımıştır. Velazquez'in resminde koltukta rahat ve kendinden emin bir şekilde oturan ve izleyiciye bakan papa figürü, Bacon'ın resminde belirsiz ve devingen bir ortamda koltuğunda acıyla çığlık atan bir yüz ifadesiyle betimlenmiştir. Huzursuz ve mutsuz olarak gösterilen papa, "Kimliksiz bir odada ve kendi içinde yalıtılmış olarak oturmaktadır. Hayvan davranış örüntülerinin incelendiği kafese benzer bir kafeste kilitlenmiş, seyirlik bir durumda görülmektedir" (Berger, 2007, s. 36).

İkinci Dünya Savaşı sonrası Londra'da çalışan yenilikçi yetenekler Francis Bacon ve Lucian Freud, soyutlama yaygın moda olduğunda figüratif temsili savunan bir harekete öncülük etmişlerdir (Scovell, 2018). Portre resimlerinin yanı sıra iç mekânda çoğu zaman çıplak modeller kullanarak resimler yapan Lucian Freud (1922-2011) genellikle boş mekân içerisinde modellerini farklı büyüklükteki koltuklarda resmetmektedir. Sanatçının kompozisyon düzenindeki koltuk unsurlarını, birincil olarak ön plana çıkan figürler kadar önemseydiği anlaşılmaktadır ve detaylandırarak resmettiği görülmektedir. 1998 yılında yaptığı *Model Jerry Hall ve Yeni Doğan Oğlu Gabriel* (Görsel 9) adlı resimde, geniş bir odanın ön planında deri bir kanepede oturan bir erkek figürü elinde tuttuğu kitabı okumaktadır.

Arka planında ise çıplak bir erkek figürü kucağında bir bebek ile beyaz bir örtüyle üzeri örtülmüş, tekli bir koltukta oturmaktadır. *Bella ve Esther* (Görsel 10) adlı resimde kullanılan aynı kanepede, üzerindeki figürler ile birlikte daha yakın planda gösterilmiştir. Boş olarak betimlenen mekânda koltuk belirgin nesne olarak yer almaktadır. Benzer bir kompozisyon anlayışıyla boyanmış *Benefits Supervisor Sleeping* (Görsel 11) resminde ise farklı bir kanepede yatan obez, çıplak bir kadın modeli bütün gerçekliğiyle gösterilmiştir. Sanatçının 1997’de yaptığı *Sandalyede* (Görsel 12) resmi ile erken dönem resimlerinden olan *Sandalyede El Aynası* (Görsel 13) resimlerinde, sandalye nesnesi kompozisyon düzeninin temel ögesi olarak kullanılmıştır. Bu yönüyle Van Gogh’un sandalyeleri ile benzerlik göstermektedir.



**Görsel 9.** Lucian Freud, *Model Jerry Hall ve Yeni Doğan Oğlu Gabriel*, 1998, T. Ü. Y. B. 153 x 118 cm, Erişim, 11.10.2021. <https://www.1stdibs.com/introspective-magazine/lucian-freud/>

**Görsel 10.** Lucian Freud, *Bella ve Esther*, 1988, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73.7 x 88.9 cm

Koltuk, kanepede gibi nesnelere Freud’un resimlerinde mekânın görsel anlatımında, model çiziminde temel biçimler olarak yer alırken Leon Golub’un (1922-2004) çalışmalarının resimsel kurgusunda kasvetli bir ortamın nesnesi olarak ele alınmışlardır. Golub’un *Sorgulama II* (Görsel 14) adlı resminde sandalyede oturan çıplak erkek, model olarak poz veren bir figürden farklı olarak işkence gören bir durumdadır. 1960’ların başından 2004’teki ölümüne kadar ABD’nin önde gelen kültürel ve sivil haklar aktivistlerinden biri olan Leon Golub, sürekli olarak insanî sorunları ele alan eserler yarattı. Golub’un incelenen bu resmi (Görsel 14), Orta Amerika’daki insan hakları ihlallerini ele alan bir tablo dizisine aittir [Interrogation II The Art Institute of Chicago (artic.edu)]. Kırmızı renk ile düz boyanmış fonda mekâna ait ayrıntı neredeyse yoktur, yani belli bir yer tanımlanmamaktadır. Ancak betimlenen şiddet ortamında işkence gören figür ile birlikte resmedilmiş sandalye, resmin

önemli bir ögesi olarak gösterilmiştir. Golub'un bu ve diğer resimleri, onun "(...) vahşeti evrensel bir sosyal olay olarak eleştirdiğini gösterir" (Akt. Haydaroğlu, 2008, s. 149).



**Görsel 11.** Lucian Freud, *Benefits Supervisor Sleeping*, 1995, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 151.3 x 219 cm, Erişim: 11.10.2021. <https://www.dailyartmagazine.com/the-best-of-lucian-freud-brilliant-painter/>

**Görsel 12.** Lucian Freud, *Sandalyede*, 1997, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Erişim: 11.10.2021. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/british-art-modern-contemporary/the-chair>,

**Görsel 13.** Lucian Freud, *Sandalyede El Aynası*, 1966, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 18 x 13 cm, Erişim: 11.10.2021. <https://artpil.com/news/lucian-freud-the-self-portraits/>



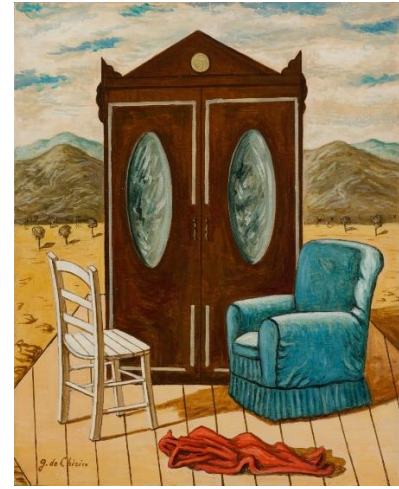
**Görsel 14.** Leon Golub, *Sorgulama II*, 1981, Tuval Üzerine Akrilik, 305 x 427 cm, Erişim: 12.11.2021. [Interrogation II - Society for Contemporary Art \(scaic.org\)](http://Interrogation II - Society for Contemporary Art (scaic.org))

Sandalye nesnesi, değişen her sanatsal ve toplumsal yapıya, sanatçının onunla kurduğu ilişki ve onu alımlayışına göre sanatsal imgeye dönüşmüştür. Söz konusu nesne, gerçek mekân düzleminde somut dünyanın bir unsuru olarak ele alınırken düşsel boyutuyla da ele alınmıştır. Gerçeküstücü sanatçılardan René Magritte (1898-1967) *Tehditkâr Hava* (Görsel 15) adlı resmini, 1929 yılında İspanya'daki Cadaqués yakınlarında Dalí ile zaman geçirdiği sürede yapmıştır. Bu resim, Magritte'in tanınmış nesnelere beklenmedik bir şekilde

kullanmasının mükemmel bir örneğidir. Üç nesne, sahnenin hem doğal hem de doğal olmadığını gösteren bir şekilde denizin üzerinde bulutlar gibi yüzmektedir. Bu nesnelere hem rahatsız edici hem de erotik bir rüya görüntüsünün tüm özelliklerini taşır (<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/38159>). Bir sandalye, bir tuba ve çıplak bir gövde, sanatçının çalışmalarında yinelenen bir peyzaj unsuru olan okyanusun üzerinde şekilli bulutlar gibi yüzmektedir. Tuba ve tanımlanamayan figür, Magritte'in çalışmalarının daha geniş bağlamında anlam kazanan yaygın motiflerdir. Günlük yaşamdan alınan nesnelere-insan formu, oturulacak bir yer, bir müzik kaynağı- kayıtsız bir manzara üzerinde kendilerinin anıtsal gölgeleri olarak görünürler (<https://www.masterworksfineart.com/artists/rene-magritte/lithograph/le-temps-menacant-threatening-weather/id/W-5689>).



**Görsel 15.** René Magritte, *Tehditkâr Hava*, 1929, Tuval Üzerine Yağlı Boya 54 x 73 cm, Erişim: 03.09.2021.  
<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/38159>



**Görsel 16.** Giorgio de Chirico, *Vadideki Mobilyalar*, 1985, T. Ü. Y. B. 54 x 73 cm, Erişim: 03.09.2021.  
<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/contemporary-art-milan-2/mobili-nella-valle-2>

Giorgio de Chirico (1888-1978) 1925'ten 1932'ye kadar Paris'te kaldığı süre boyunca *Vadideki Mobilya* adıyla, mobilyaların betimlendiği bir dizi resim yapmıştır. Çorak bir arazinin olduğu bir dış mekân manzarasının önüne yerleştirilen iç mekâna ait gündelik, sıradan nesnelere (Görsel 16) René Magritte'in çalışmasındaki (Görsel 15) gibi olağan bağlamlarının dışında sunulmuşlardır. Sanatçı, bu dizideki her çalışmanın kompozisyonuna farklı türdeki sandalye ve koltuklar koyarak bu nesnelere resmin esas öğeleri hâline getirmiştir. Aslında Giorgio de Chirico *Vadideki Mobilya* adlı dizideki çalışmalarında "(...) mobilyalarına kişilik verme mucizesini gösterir. Sandalye ve dolaplar, dünyadaki olaylara her zaman kapalı ve kulakları tıkalı, kişilerin ortak yaşamına karşı, kendi sonsuz uzaklıkları içinde duyarsız kalmış olan manken ve heykellerin yerini alır. Bu sandalye ve dolaplar,

tersine, sorumluluk yüklenir ve kendilerini insanî olayları kişileştirmeye adarlar (...)” (Francalanci, 2012, s. 100). De Chirico’nun bu dizideki çalışmalarının esas imgelerini oluşturan mobilyalar, sanatçının çocukluğunda çok sayıda taşınmadan ve sarsıcı bir deprem sonrası meydana gelen yıkımdan dolayı evlerin dışına çıkarılan mobilya benzeri şeylerin çocukluk anılarından türeyen temalardır.



**Görsel 17.** Andy Warhol, *Büyük Elektrikli Sandalye*, 1967, T. Ü. Serigrafi Mürekkebi ve Sentetik Polimer Boya, 137 x 185,4 cm, Erişim: 03.11.2021. <https://biblioklept.org/2011/09/19/big-electric-chair-andy-warhol/>

Pop sanat akımının önde gelen sanatçılarından Andy Warhol, 1960’larda gelişen sanatsal ifade, reklam ve ünlü kültürü arasındaki ilişkiyi irdeleyen resim, serigrafi, fotoğraf gibi pek çok disiplinde ürünler vermiştir.

Andy Warhol’un (1928-1987), özellikle 1960’ların başından itibaren belli bir süre boyunca sosyal ve politik olaylara ilişkin çarpıcı görüntüleri medyadan ödünç aldığı ve bunları farklı bir bağlama taşıyarak şaşırtıcı bir sistem eleştirisi gündeme getirdiği rahatlıkla söylenebilir. Warhol, özellikle *Amerika’da Ölüm ve Felaketler* adlı bir dizi işinde ortaya koyduğu yaklaşımla sosyal olaylar karşısındaki tavrını belirgin biçimde hissettirmektedir (Şahiner, 2021, s. 775).

1962 yılında Robert Rauschenberg ile birlikte tuval üzerinde serigrafi baskı tekniğini kullanmaya başlayan Warhol, Rauschenberg’den tuval üzerindeki kapsamlı uygulaması ve teknik temelli görsel efektlerden farklı olarak tek bir imgeyi alıp kimi müdahalelerde bulunarak manipüle etmekteydi (Thompson, 2014, s. 318). Andy Warhol’un elektrikli

sandalyesinin meşhur görüntüleri ilk defa 1964'te serigrafi bir resim hâlinde, orta boy bir tuval üzerinde yaratıldı. Bu eser, sanatçının 1962'de başlattığı ünlü *Ölüm ve Felaketler* serisinin bir bölümüydü. Elektrikli sandalye, aslında idamın yerini almak üzere yaratılan bir ölüm cezasıydı (<https://www.masterworksfineart.com/artists/andy-warhol/electric-chair-series-1971>). Betimlenen sandalye; Amerikan vatandaşları Julius ve Ethel Rosenberg'in İkinci Dünya Savaşı sırasında Rusya'ya atom bombası ile ilgili gizli bilgi aktardıkları için o yıl idam edildiği New York'taki Sing Sing Hapishanesi'ndeki ölüm odasının 13 Ocak 1953 tarihli bir basın fotoğrafına dayanıyordu. 1971'de Warhol, ilk resmi çoğaltan bir dizi renkli serigrafi üretti. Ancak serigrafiler, sandalyenin kendisine daha fazla odaklanmak için kırılmıştı ve neredeyse gerçek bağlamından tamamen uzaklaştırılmıştı (<https://www.masterworksfineart.com/artists/andy-warhol/electric-chair-series-1971>). Serigrafi baskı tekniğiyle farklı bir içeriğe sahip olan bir görüntü kullanarak bir dizi çalışma üreten Warhol, kompozisyon düzeninde sadece bir sandalyeye yer vermiştir. Jon Thompson, sanatçının söz konusu dizideki bir örneği hakkında şunları yazmıştır:

Stokholm'de sergilenen *Büyük Elektrikli Sandalye* (Görsel 17), Warhol'un 1963'te Amerikan Basın Derneği (APA) imzalı bir elektrikli sandalye fotoğrafından yola çıkarak yapmaya başladığı seriye ait bir yapıttır. Daha önceki yapıtlarında tek bir renkle çalışarak ürettiği yineleyen, küçük imgeler kullanıyordu ve bunları zemin rengine göre isimlendiriyordu (Kızıl Felaket, Gümüş Felaket gibi). Elektrikli sandalyenin kompozisyonun ortasında, biraz solda kalacak şekilde kesildiği sonraki yapıtları ise büyük ölçekli, çok renkli ve baskı tekniğinin uygulayabildiği tüm efektlerinin aktarıldığı tekil imgelerden ibaretti. Elektrikli sandalyenin uyumsuz sarımsı yeşille kaplı negatif imgesinin kullanılması, kırmızımsı turuncu renkli zeminin üstüne basılan imgeyi belli belirsiz görünür kılmıştır ve imgenin bulunduğu ortama tuhaf bir şekilde gelip geçici, gerçek olmayan dünya hissi vermiştir. Resmin sol tarafındaki, aşağı doğru açı yaparak inen ve beklenmedik şekilde karşımıza çıkan mavi dilim, elektrikli sandalyenin yaşam ve ölüm arasında -gerçekliğin kıyısında- uğursuzca duruyormuş gibi görünmesine yol açan, boşluğa benzer bir görüntü yaratır (2014, s. 318).

Pop sanatın nesneye dokunan, onu kullanan, onu dönüştüren, onu günlük yaşamdaki yerini sanatsal düzleme çeken açılımları (Kahraman, 2005, s. 11) düşünüldüğünde Warhol'un, ortak belleklerde yer tutan bir hikâyenin anılarına ilişkin detayları yani boş infaz odasındaki *elektrikli sandalyeyi* kendi gerçekliğiyle birlikte ele alarak (görüntünün tekrarlarını kullanarak) *ölüm* metaforu olarak algılatmaya çalıştığı anlaşılmaktadır.

### **1.3. 1950'lerden Günümüze Koltuk ve Sandalyenin Sanatsal İfade Aracı Olarak Kullanımı**

Çağdaş sanat, tanımlanamayacak kadar geniş bir çeşitliliğe ve kesin yeri tespit edilemeyecek kadar hızlı adımlara sahiptir. Bir tarz veya türden ziyade bugünün ve son zamanların sanatı



için bir şemsiye kavramdır. Basit bir ifadeyle çağdaş sanat, bugün yaratılan sanata atıf yapar. Çağdaş sanatın eşanlamlısı veya belki de semptomatik bir özelliği ise avangart bir yaklaşımdır. Kübizm kavramından sürrealizm tarzına kadar 20. yüzyılı şekillendiren önemli modern sanat akımlarının devamı niteliğinde olan çağdaş sanat, geleneksel sanat söylemine meydan okuma arayışında da etkisini postmodern fikirlerden almaktadır. Çağdaş sanatın zaman çizelgesi hakkında hâlâ çok tartışılan bir belirsizlik vardır. Bazıları çağdaş sanatın 1950'lerin eşiğinde kurulduğuna inanırken diğerleri, çağdaş sanatın gerçekte 70'lerin sonlarında vücuda geldiğini iddia etmektedir. Modern sanatın sona erdiği ve çağdaş sanatın başladığı noktaya bağlı olarak pop sanat, postmodernizm ve soyut dışa vurumculuk gibi hareketler teknik olarak her iki dönem içinde de kategorize edilebilir, belki de ikisi arasındaki boşluğu kapatabilir. Aynı döneme aitmiş gibi görünseler de aslında modern ve çağdaş sanat iki ayrı akımdır. Çağdaş sanat, video sanatı ve enstalasyon gibi ortamları benimseyen teknolojik gelişmelerin yanı sıra resim, heykel ve fotoğrafçılık uygulamaları da geliştiren bir ilerlemeyi temsil eder (Martin, <https://www.riseart.com/guide/2400/what-is-contemporary-art>).



**Görsel 18.** Magdalena Jetelová, *Küçük Sandalye*, Kâğıt Üzerine Guaj ve Pastel Boya, 1988, 21 x 29.5 cm, Erişim: 22.10.2021. <http://www.artnet.com/artists/magdalena-jetelov%C3%A1/untitled-small-chair-Ho6drbsvBMHrhHJ9VIL6Sw2>

**Görsel 19.** Magdalena Jetelová, *Sandalye*, Ahşap, 1988, 52 x 48 x 81 cm, Erişim: 22.10.2021. <https://www.invaluable.com/auction-lot/magdalena-jetelova-chairs-wood-466-c-f8b42f69af>

Günümüz çağdaş sanatında da sanatın ve kuramın eş zamanlı uyumu sağlanmaya çalışılıyor. (...) Kuram hem edebiyatta hem sanatta yapının kendisiyle, onun üretim süreciyle bir iletişim içindedir (Haydaroğlu, 2004, s. 3).

Sandalye, farklı disiplin ve teknikler ile yapıtlar üretmiş çağdaş sanatçıların dikkatini çekmiş bir biçim olmuş ve çoğu zaman doğrudan malzemenin kendisi kullanılarak üretimler

yapılmıştır. Bazı yapıtların üretiminde farklı türdeki nesnelerin ortam içerisinde birlikte kurgulanarak yapılandırıldıkları görülmüştür. Çoğu zaman sadece bir nesnenin yapısı üzerinden kurguların oluşturulduğu yapıtlar da görmek mümkündür.

Sandalye nesnesini sanatının oluşum süreçlerinde önemli bir ifade aracı olarak kullanan sanatçılardan biri hiç kuşkusuz Magdalena Jetelová'dır (1946-). Daha çok çevresel enstalasyon çalışmalarıyla bilinen Jetelová; insanlar, nesnelere ve mekân arasındaki ilişkiyi keşfetmek için ışık, mimari, fotoğrafçılık, heykel ve enstalasyonu birleştirir. Jetelová, kamusal alanın alay fikirlerini araştırmak için basit günlük eşyaları büyük ahşap nesnelere hâlinde yeniden üretir ve genellikle çarpıtır. Magdalena Jetelová'nın heykelleri, günlük ortamdaki çok temel eşyalardan ilham almaktadır; masalar, sandalyeler, merdivenler. Bunları büyük, bazen devasa, kabaca çalışılmış ahşap nesnelere şeklinde yeniden üreterek şekillerini anıtlştırır. Böylece onların orijinal (ve hâlâ örtülü) işlevlerini absürtlüğe indirger.



**Görsel 20.** Magdalena Jetelová, *Vltava Sandalye*, 2010, Erişim: 22.10.2021. [http://jetelova.de/artworks/stuhl\\_prag.Htm](http://jetelova.de/artworks/stuhl_prag.Htm)

Magdalena Jetelová, 80'lerin başında iktidar, siyasi sömürü ve unutmama görevine odaklanan anıtsal enstalasyonlar ve heykeller yaratmaya başladı. Çalışmalarının temeli, heykel ve mimari nesnelere ile mekân arasındaki ilişkilerin yeni bir algısı ve eklemlenmesidir. Kampa Müzesi için sergilediği bir çalışması, sel nedeniyle Vltava Nehri'nde yüzerken ve Mělník yakınlarında sona ererken dikkat çekmiştir (Görsel 20). Jetelová'nın çalışmalarında barınmak, sükûnet, hareketlilik ve kaçış için temel, insan yapımı nesnelere açıklanamaz bir

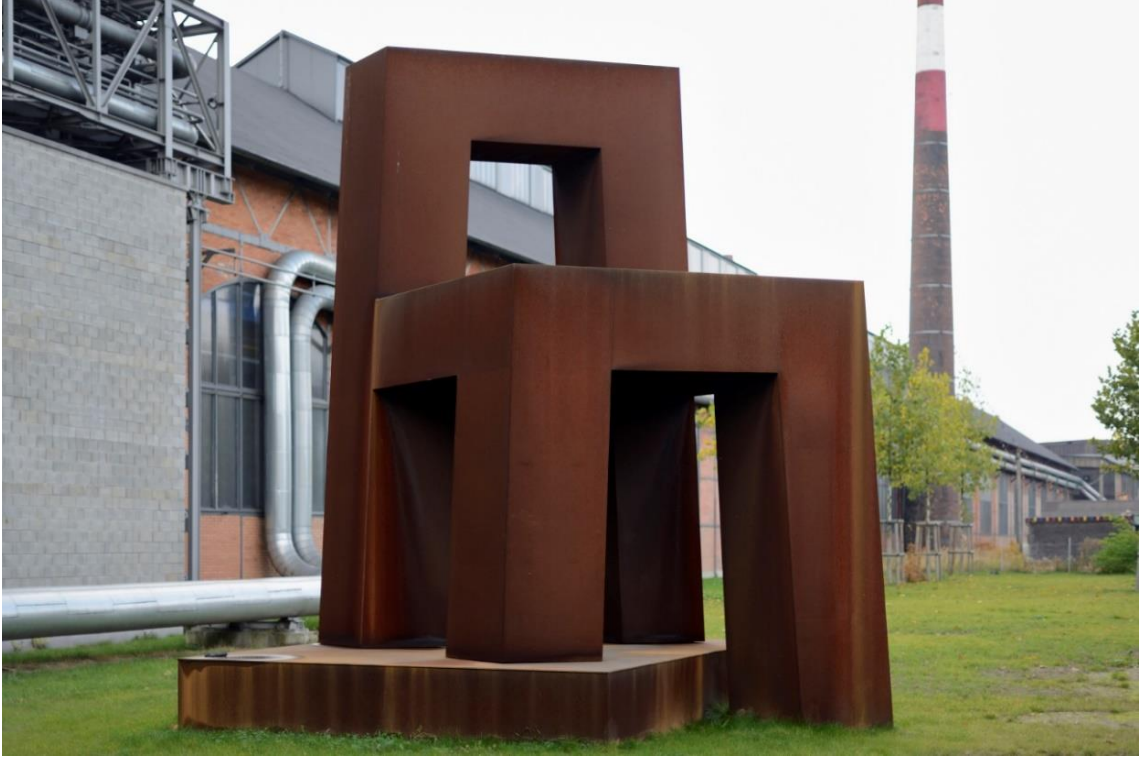
şekilde ortaya çıkar ve dramatik olarak eğlence veya endişe kaynaklarına dönüşür. Evler, sandalyeler ve merdivenler, medeniyetimizin bize karşı duran ve bizi bastıran evrensel sembolleri hâline gelir. Faydacı amaçları artık tam olarak uygulanamadığından bu yapılar, uzak bir kültürün kalıntıları olarak kolayca değerlendirilebilir (Moma, 1987, s. 1).



**Görsel 21.** Magdalena Jetelová, *Azalan Sandalye*, Armut Ağacı, 1979-80, 220 x 150 x 150 cm, Erişim: 22.10.2021. <http://www.jetelova.de/artworks/stuhl2.htm>

**Görsel 22.** Magdalena Jetelová, *Dean Heykel Parkuru Ormanı'ndaki Dev Sandalye (Place)*, 2010, Erişim: 22.10.2021. ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Forest\\_of\\_Dean\\_Sculpture\\_Trail\\_\(9810\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Forest_of_Dean_Sculpture_Trail_(9810).jpg))

Sanatçının 1979-1980 yıllarında ahşap malzeme kullanarak yaklaşık iki metre yüksekliğinde yaptığı *Azalan Sandalye* (Görsel 21) heykeli, “ön bacağı diğerlerinin bir adım altına uzatılmış olarak, terk edilmiş bir taht gibi, merdivenlerin tepesine yerleştirilmiştir. Sandalye kendi iradesiyle merdivenlerden iniyor gibi görünür (Moma, 1987, s. 2). Jetelová'nın kamusal alanda ve enstalasyonlarında biçimlediği anıtsal heykel sandalyeler bilinen sandalye motifleri olarak algılanıyorsa da kavramsal bağlarıyla ilişkisi düşünülerek tasarlanmış sandalyelerdir. Genel biçimine bakıldığında oturmaya uygun olmayan bir yapıya sahip oldukları görülen sandalyelerin sadece genel karakteri verilmiştir. Ayrıca imgelenen her sandalyenin bir ayağının daha uzun olarak tasarladığı görülmektedir. Bu yapıtlar, sanatçının hayatın her alanına hâkim bir devlet anlayışına sahip olan ana vatani Çekoslovakya'daki baskıya dair bazı fikirlerini ifade etmektedir.



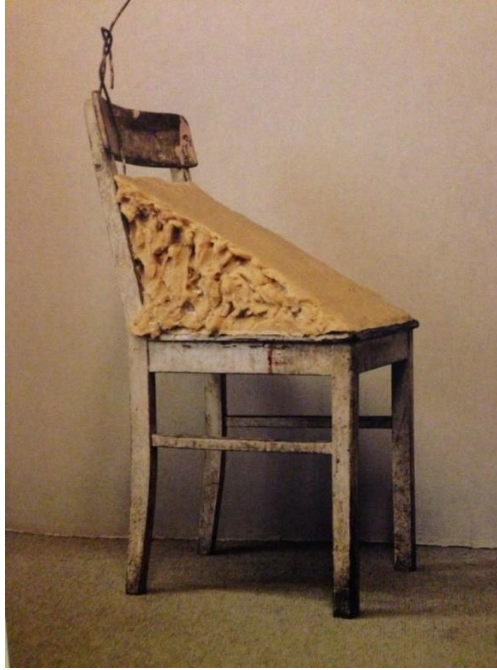
**Görsel 23.** Magdalena Jetelová, *Sandalye*, Çelik, 1988, 52 x 48 x 81 cm, Erişim: 22.10.2021. <http://ostravskesochy.cz/dilo/833-Zidle?lang=en>

Sanatçının 1986 yılında Dean Ormanı'nda meşe ağacını kullanarak 6 m yüksekliğinde yaptığı büyük boyutlu sandalye, Coleford yakınlarındaki 8 km orman parkuru boyunca 16 enstalasyondan biridir (Görsel 22). Başlangıçta sanatçı tarafından sadece bir yıl boyunca yerinde kalması amaçlanmıştır. Ancak bu büyük ahşap heykel, 29 yıldır vadiye bakan bir uçurumun kenarındadır. Rupert Martin *Dev Sandalyesi* olarak da bilinen *Place* heykeline ilişkin şu açıklamaları yapmıştır:

Yerinde inşa edilmemiştir. Meşenin teslim edildiği ve eklemelerin inşa edildiği Bristol'daki heykel kulübesinde yapılmıştır. Kereste daha sonra, her biri yaklaşık dört ton ağırlığındaki uzuvları hareket ettirmek için 10 tonluk bir vinç kullanılarak dikilmeden önce yaklaşık altı ay boyunca ormanda baharatlanmıştır. Başlangıçta ateşe alınmadan önce kısa bir süre dayanacak şekilde tasarlanmıştır, bunun yerine sanat eseri 29 yıl boyunca tepedeki konumunda kalmıştır ve dünyanın dört bir yanından milyonlarca ziyaretçi tarafından ziyaret edildi. Sonunda 2015'te kaldırıldı, dört ton kütük, Dean Ormanı'nda yaygın olan eski bir gelenek olan kömüre dönüştürülecekti (Martin, <https://flowprojects.wordpress.com/2015/10/20/farewell-to-place-by-magdalenajetelova-reflections-from-anabandoned-phd-about-the-sculpture-trail/>).

Magdalena Jetelová, anıtsal heykelinde bizi yabancı eski eserlerle değil, çağdaş uygarlığın belirli yönlerinin çok büyütülmüş yansımaları olan nesnelere karşı karşıya getirir. "Jetelová'nın aşırı büyümüş sandalyeleri ve merdivenleri, dönüştürülmüş tanığın

ürkütücülüğünün Anselm Kiefer'in resimlerinde ürettiği aynı rahatsız edici tepkiyi ortaya çıkarıyor" (Moma, 1987, s. 3).



**Görsel 24.** Joseph Beuys, *Yağ Sandalyesi*, 1964, Ahşap Sandalye, Yağ, Termometre, 83,5 x 43,5 x 47 cm, Erişim: 29.12.2021. <http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanati>

Alman heykeltıraş ve performans sanatçısı Joseph Beuys (1921-1986), 1970'li ve 80'li yıllarda Avrupa'da avangart sanatın başlıca temsilcileri arasında yer almıştır. 1962 yılında Fluxus hareketinin üyesi olan Beuys, sanatı toplumsal ideallerini dile getirebileceği alternatif bir alan olarak görmüştür (Antmen, 2014, s. 211). Sanatçının 1964 yılında günlük hayatta kullanılan gerçek nesnelere ile oluşturduğu *Yağ Sandalyesi (Stuhl mit Feet)* (Görsel 24) adlı yapıtı, sandalyenin kavramsal boyutuyla ele alındığı, önemli örneklerdendir.

Yapıtta kullanılan sandalye, yağ ve tele yaşamın hızlı tükenişini vurgulayan sembolik anlamlar yüklemiştir. Sandalyenin üzerine geometrik bir düzende konan yağ, düzenlemenin ilgi odağını teşkil etmektedir. Sanatçı, sanatı insan düşüncesi ve eylemi olarak tanımlamış, bunu simgesel nesnelere anlatma çabasına girmiştir. Kosuth ve Beuys'un bu çalışmalarında geleneksel sanat yapıtı oluşum süreçlerine karşı çıktıkları, mekânı, nesneyi ve aralarındaki ilişkiyi farklılaştırmaya başladıkları görülmektedir (Beyoğlu, 2016, s. 195).

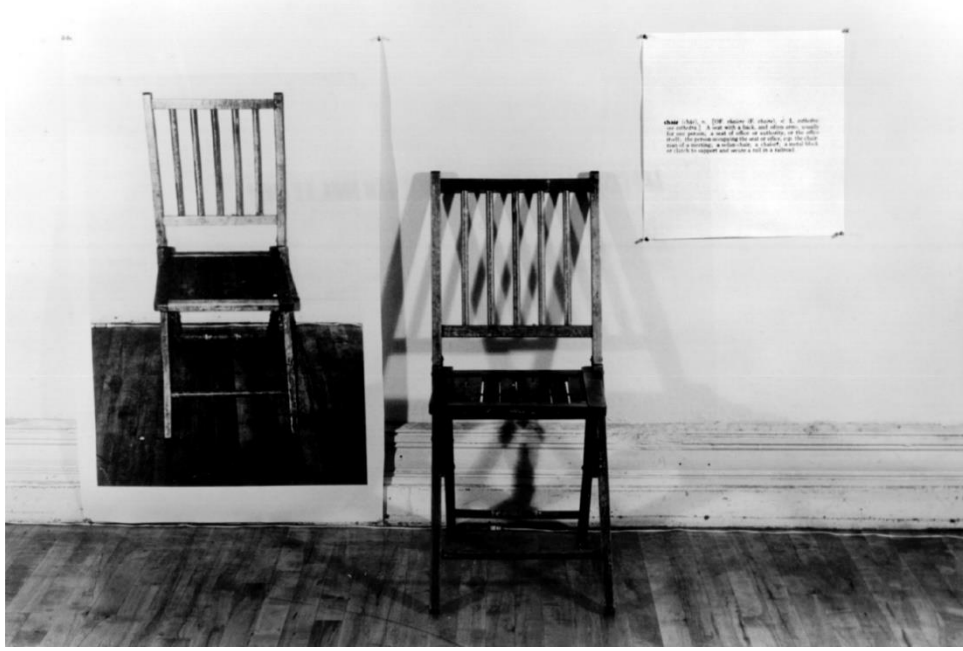
Almanca sandalye (Stuhl) sözcüğü, aynı zamanda bok (dışkı) için kibar bir terim olarak kullanıldığından Beuys; yeni bir şekilde vücut bulan bu kelime oyununa gülmüş, ünlü heykeli *Yağ Sandalyesi'*ne dışkısal bir hava katmaktan mutlu olmuştur: "Bunu vurgulamak için bir sandalyeye [yağ] koydum çünkü burada sandalye, insan anatomisini, sindirim ve boşaltım süreçlerini, cinsel organları ve psikolojik olarak irade ile ilgili ilginç kimyasal değişim alanını

temsil ediyor... '[B]ok]' ... yağın kesitine yansıyan, kaotik karakterli, kullanılmış ve mineralize bir malzemedir (<https://jessesartspace.wordpress.com/2016/11/23/joseph-beuys-fat-chair/>). "Önemli olan eserin kalıcılığı değil, zihinde bıraktığı etkidir. Beuys'un estetikten çok toplumsal kaygı içeren eserlerinden geriye izleyicinin anıları ve belgeler kalır. Estetik hazdan ziyade zihinsel uyarım söz konusudur. İzleyici bizzat esere dâhil olmalı ve onu deneyimlemelidir. Sanatçı, sanat yapıtından çok yapıtın altında yatan fikri aktarmakla ilgilenmiştir" (<http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanati>).

Sanatçının atölyesi; keçe, yağ, bal, sargı bezi, kızak, somya, küvet, sandalye, kır kurdu gibi alışılmadık malzeme ve nesnelere dönüştürüldüğü bir laboratuvar ve tiyatro işlevselliğinde olmuştur. Bir şaman tavrıyla gerçekleştirdiği eylemlerinde, nesnelere yayılan enerjiyi kanalizasyonla edip, değiştirip dönüştürmek ve onları yeni bir bağlama oturtmak suretiyle bu nesnelere eskisinden farklı bir anlama kavuşturmayı amaçlamıştır (Waldman, 1992, s. 284; akt. Tığın, 2014, s. 50).

Beuys'un *Yağ Sandalyesi* yapıtını Duchamp'ın *Bisiklet Tekerleği* ile karşılaştıran Waldman şunları yazmıştır:

Beuys kendi nesnelere ile Duchamp'ın nesnelere karşılaştırarak, Duchamp'ın *Bisiklet Tekerleği* ile kendi *Yağ Sandalyesi* (Görsel 24) adlı eseri arasında bir yakınlık olmadığını söylemiştir. Duchamp zihinsel süreçlerle ilgilenirken, Beuys'un spiritüel bir yönelimi vardır ve onunkiler varoluşun geçici durumlarını, devingen ya da durağan olanı çağrıştıran transandantal nesnelere dir. Sandalye insan anatomisini imlerken iskemleye yerleştirilmiş yağ, insan bedenindeki sindirimi, boşaltımı ve cinsel organların yer aldığı bölgedeki kimyasal süreçleri imlemektedir. Bu organlar psikolojik olarak istem gücü ile ilişkilendirilmiştir. Yeni bir düzen öneren Beuys'un nesnelere, çoğunlukla bir olay/eylemden geriye kalanlar biçiminde ortaya çıkar. Politik ve sosyal konuların tartışılmasını tetikleyici anlama sahiptirler. Bütünün ortaya çıkışına ilişkin olasılıkları gösteren fragmanlar olarak nesnelere yeni bir tartışmanın öznelere dönüşürken son, başlangıç hâline gelir (Waldman, 1992, s. 284; akt. Tığın, 2014, s. 51).



**Görsel 25.** Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*,1965, Erişim: 14.09.2021. <https://smarthistory.org/kosuth-one-and-three-chairs/>

“1960’lı yıllarla birlikte kavramsal sanat, tüm Batı’da ve Batılaşan ülkelerde işleniyordu. Kavramsal sanat, sanat dünyasının sevgiyle bağrına bastığı bir sanat türü değildir. Ancak kavramsal sanatçılar sanat dünyasının geleneksel âdetlerine ve yöntemlerine büyük ölçüde esneklik kazandırmışlardır” (Lynton, 2004, s. 330-331). Kavramsal sanatın öncülerinden biri olan Joseph Kosuth (1945-), “1960’lardan itibaren sergilediği yapıtlarında düşünce, dil ve imge ilişkisine odaklanmış, özellikle *Bir ve Üç Sandalye* (Görsel 25) gibi düzenlemelerinde görselliğin değil düşüncenin ön planda olduğu kavramsal bir yaklaşımı benimsemiştir” (Antmen, 2014, s. 201). Kosuth’un 1965 yılında ürettiği *Bir ve Üç Sandalye* (Görsel 25) adlı çalışması, “bir sandalyeyi, onun resmini ve onu açıklayan bir yazıyı içeriyor ve fiziksel biçimlerin (varlıkların) bir düşünceyi açıklamakta gerekli olmadıklarını ileri sürüyordu” (Erzen, Eczacıbaşı San. Ans., 2008, s. 904). Ernesto L. Francalanci *Nesnelerin Estetiği* adlı kitabında Kosuth’un söz konusu çalışmasının temel amacını şöyle açıklamıştır: “Yapıtın amacı; bir nesne, onun imgesi ve tanımı arasındaki ilişkinin ne kadar yanıltıcı olduğunu göstermektir. Tıpkı Magritte’in üçlü (tanımlanmış, betimlenmiş ve “maddi”) görünüşüyle bir at örneklemesini kullanarak gösterdiği gibi” (2012, s. 97).



**Görsel 26.** Franz Kline, *Sandalye*, 1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 75 x 61 cm, Erişim: 12.01.2022.  
(<https://smarthistory.org/kosuth-one-and-three-chairs/>)

Amerikalı ressam Franz Kline (1910-1962) 1940'lar ve 1950'lerde soyut dışavurumcu akımla olan ilişkisi ile ünlüdür. Diğer New York Okulu sanatçıları Willem de Kooning, Jackson Pollock, Lee Krasner ve Robert Motherwell'in çağdaşıydı. Franz Kline'in resimleri çok saygın ve koleksiyonluktu. Franz Kline manzara ve duvar resimleri çizerek başladı ama zamanla tarzı soyutlaştı. Kline'in büyük ölçekli siyah-beyaz resimleri, süpürme dokulu fırça darbeleriyle hemen tanınabilir. Bir aksiyon ressamı olarak nitelenen Kline, resim yapmadan önce kapsamlı notlar ve çizimler yapan ve sanatsal üretimini gerçekleştirirken büyük, güçlü ve cesur fırça darbeleri kullanana bir sanatçıydı (<https://www.reproduction-gallery.com/oil-painting /1339733930/the-chair-1950-by-franz->). Gombrich, Kline'in *Sandalye* (Görsel 26) resminden beş yıl sonra benzer resim anlayışla yaptığı *Beyaz Biçimler* resmi için şöyle bir değerlendirme yapmıştır: "Kline'in tablosunu *Beyaz Biçimler* olarak adlandırması boşuna değil. Belli ki dikkatimizi sadece çizgilerine değil, bu çizgilerin bir şekilde değişime uğrattığı tuvale de çekmek istiyor. Çünkü çizgileri, her ne kadar basit de olsa derinliği olan bir mekân düzenlemesi izlenimi veriyor" (1999, s. 605). Gombrich'in kompozisyon düzeni ile ilgili söz ettiği basit çizgilerle derinlikli bir mekân oluşturma düşüncesi, sanatçının 1950 yılında yaptığı *Sandalye* resmi için de geçerlidir. Ne var ki Kline, yüzeyde nesnenin gerçek yapısına ilişkin ayrıntıları ortadan kaldırdığı resimlerden farklı olarak sandalye biçimine dair ipuçları vermiştir. Beyaz rengin hâkim olduğu yüzeyde siyah renkler ile belirtilen sandalye ögesinin salt özüne ait görüntüsü belirlemiştir. Kline'in



resminde nesne yapısal biçiminden soyutlanmıştır, başka bir deyişle biçimsel bir azaltılmaya gidilmişse de nesnenin kendine özgü yapılarının genel çerçevesi algılanmaktadır.

Yaşanmış ve gerçek olarak belenmiş bir deneyimin iki boyutlu fotoğrafa taşınmasındaki kayıpları temel sorun olarak kabul eden David Hockney (1937-), çok sayıda fotoğraftan oluşturulacak bir kolajla gerçekliğe dair görsel deneyimin yeniden inşa edilmesini daha “gerçekçi” bulur (Çetin, 2020).

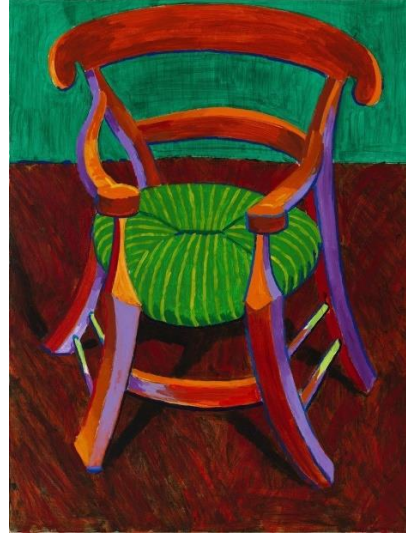


**Görsel 27.** David Hockney, *Sandalye*, Erişim: 02.01.2022. <https://useum.org/artwork/The-Chair-David-Hockney-2015>

**Görsel 28.** David Hockney, *Sandalye Lüksemburg Bahçesi, Paris*, 1985, Erişim: 02.01.2022. (<https://orhancemcetin.wordpress.com/category/sanat-art/>)

Sonraları Polaroid anında gelişen film yerine konvansiyonel 35 mm renkli negatif film kullanmaya başlayan ve bu negatiflerden yapılan baskılarla kolajlar üreten, bu sayede kusursuz ızgara yapısından, bu dizilişin yarattığı dikdörtgen sınırdan ve Polaroid filmin alametifarikası olan beyaz bordürden vazgeçerek insan bakışına daha da yaklaşan Hockney, Paris’te bir parkta çektiği yukarıdaki (Görsel 28) sandalye fotoğrafını şöyle anlatıyor (Çetin, 2020):

Normalde bu sandalyenin karşısına geçip tek bir kare olarak fotoğrafını çeksek oturma yerinin önde geniş, arkaya doğru daha daralıyor gibi görünmesi gerekir. Yani burada görünenin tam tersi. Oysa sandalyeye yürüyerek yaklaşır ve önünden geçip giderken tam olarak burada görünen perspektifi algılırsınız. Sandalyenin önce sol yanını, kısa bir süre için ön kenarını, daha sonra da arkanızda bıraktığınızı sağ yanını görürsünüz. Böylece, tek kare fotoğrafın içinde yer almayan ve çoğu kez göz ardı edilen uzam konusu da ele alınmış, halledilmiş oluyor (Çetin, 2020).



**Görsel 29.** David Hockney, *Van Gogh'un Sandalyesi ve Piposu*, 1988, Tuval Üzerine Akrilik, 121 x 91 cm, Erişim: 25.11.2021. <https://arthur.io/art/david-hockney/gauguins-chair>,  
**Görsel 30.** David Hockney, *Gauguin'in Koltuğu*, 1988, Tuval Üzerine Akrilik, 121 x 91 cm, Erişim: 25.11.2021. <https://arthur.io/art/david-hockney/gauguins-chair>

Kariyeri boyunca David Hockney, hem geçmişin büyük avangart geleneklerine derin bir tutku hem de sınıflandırmalara meydan okuyan kendi sanatsal pratiği için doymak bilmeyen, yaratıcı bir vizyon sergiledi. Bu esrarengiz dengeyi kendi yapıtında örnekliyor, 1985'ten Kalma Sandalye Hockney'in birçok çalışmasını tanımlayan geleneksel perspektifin çarpıcı yıkımı ile geçmiş ustalar Vincent van Gogh, Paul Gauguin ve Pablo Picasso'ya dokunaklı bir övgüyü güçlü bir şekilde birleştiriyor (<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/british-art-modern-contemporary/the-chair>). Hockney'in sandalye imgelerinin ele alınışına bakıldığında genellikle cepheden ve benzer kompozisyon özellikleri taşıdıkları görülür.

Bu tez çalışması kapsamında incelenen Van Gogh'un 1988 tarihli sandalyelerine (Görsel 3, 4) göndermede bulunarak kendi resim anlayışıyla sandalyeler resmeden (Görsel 29) David Hockney, resimlerindeki kimi detayları indirgeyerek daha yalın bir anlatımla resmetmiştir. Resimlerin pek çoğunda sandalyeyi ana konusu olarak kullanan Hockney sandalye için şöyle demiştir: "Sandalyeleri hep sevmişimdir. İnsanlar gibi kolları ve bacakları var." Resimlerinde, çizimlerinde, fotokolajlarında ve hatta heykel enstalasyonlarında Hockney, sandalyeyi insan vücudunun bir dublörü şeklinde kullanarak, bir özne olarak sandalyeye tekrar ve tekrar geri dönüş yapmıştır. Aile ve sırdaş portrelerinde ise özneler genellikle boş mekânlarda ve oturdukları sandalyeler ile tasvir edilir (<https://www.sothebys.com/en/articles/david-hockneys-homage-to-van-gogh>). Hockney'in *Gauguin'in Koltuğu*

(Görsel 30) aynı anda hem bir natürmort, hem bir portre hem de sanatsal bir saygı göstergesidir. 1888’de Vincent van Gogh, *Gauguin’in Sandalyesini*, Vincent van Gogh’un yakın ama geçimsiz bir ilişkiye sahip olduğu ve eserin boyandığı yıl sahiplendiği Arles’deki evinde ziyaret etmiş olan ünvanlı sanatçının onuruna boyadı. Van Gogh, eğik bir açıyla Paul Gauguin’in sandalyesini, iki kitabı destekleyen yeşil ve sarı çizgili yastığı ve bir oda çubuğunda duran yanmakta olan bir mumu tasvir eder, öyle ki onun halesi de arka planda ışıklı bir duvar şamdanlığı ile yankılanır. Bir asır sonra, Hockney’nin Van Gogh’un tuvalini çalışması -ki bu, onun yaptığı iki tekrar yaratımdan biridir- Van Gogh’un post-empresyonist yurttaşına olan saygısını yeniden düşündürüyor. Van Gogh’un versiyonunda olduğu gibi, Hockney resmini mücevher benzeri tamamlayıcı renklerle oluşturmuştur. Arka planın yeşil-kırmızı dizisi ve sandalyenin mor-sarı ikilisi titreşen, neredeyse elektrikli bir optik etki sağlar ([https:// wwwsothebys.com /en/articles/david-hockneys-homage-to-van-gogh](https://www.sothebys.com/en/articles/david-hockneys-homage-to-van-gogh)).

Güç, kontrol ve şiddet, Davina Semo’nun (1981-) çalışmalarında baskın temalar olarak ortaya çıkmıştır. *Ondan Daha Fazla Bilgi Almak İçin Mücadele Ettik* (Görsel 31) çalışmasında, Semo’nun sarsıcı başlığı, çelik bir boruyla delinmiş ve yıpranmış katlanır sandalyelerin, benzersiz bireyler olarak değil, suçlu veya fail olarak muamele gören insanlar için bir dublör olabileceğini gösteriyor. Parlak sarıya boyanmış olsa da katlanır sandalyeler, bazı yetkili teşekküllerin kontrolü altında grupların toplanıp oturması ve beklemesi için geçici yerler olarak mevcudiyetlerini sürdürüyor ([http:// twoxtwo.org/catalogue /2018/12646/](http://twoxtwo.org/catalogue/2018/12646/)).



**Görsel 31.** Davina Semo, *Ondan Daha Fazla Bilgi Almak İçin Mücadele Ettik, Ama Sonunda Net Bir Resim Ortaya Çıktı*, 2016, Boyalı Metal Katlanır Sandalyeler, Çelik Boru ve Plaka, Erişim: 10.11.2021.

<http://twoxtwo.org/catalogue/2018/12646/>

**Görsel 32.** Davina Semo, *Konuştukça Yumuşak Bir Şekilde İkiye Ayrıldığını Hissetti*, 2016, Boyalı Metal Katlanır Sandalyeler, Çelik Boru ve Plaka, Erişim: 10.11.2021.

<https://www.davinasemo.com/exhibitions/fubar>

**Görsel 33.** Davina Semo, *Kendimle Mutlak Kopuş Tutumu Dayattım*, 2017, Boyalı Metal Katlanır Sandalyeler, Çelik Boru ve Plaka, Erişim: 10.11.2021. <https://www.davinasemo.com/exhibitions/stardust-to-steel>



**Görsel 34.** Günther Uecker, *Sandalye II*, 1963, Ahşap, Çivi, 87 x 47 x 45,1 cm, Erişim: 10.11.2021. [https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1624/installation\\_images/12039?work\\_id=195886](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1624/installation_images/12039?work_id=195886)

**Görsel 35.** Günther Uecker, *İsimsiz*, 1965. Sandalyede Çiviler ve Dağılım, Yük. 108 cm, Erişim: 10.11.2021) (<https://mozgoderina.tumblr.com/post/153720179468/art-hunter-gunther-uecker-hammering-passion>)

Ekspresyonist karşıtı Zero grubunun bir üyesi olan Günther Uecker (1930-), kitle iletişim araçlarının gücünü tehlikeli ve yıkıcı olarak algılayan birkaç sanatçıdan biridir. Resimlerinde ve nesnelerinde, üzerlerinde hassas, resimsel olarak yapılandırılmış ışık ve gölge oyunları oluşturan çiviler kullanmasıyla tanınır.

Günther Uecker, kariyerini genellikle izleyicinin aktif katılımını gerektiren şekillerde çivi ve ışığın iç içe geçmesiyle inşa etmiş, önemli ve karmaşık bir sanatçıdır. (...) Uecker'in estetik misyonunun en büyük amaçlarından biri, varsayımsal yorgun iş insanının bir sandalyeye bile oturmasına müsaade etmemektir. Bunun yerine, oturulabilirliği çivi istilasıyla kaybedilen bir sandalye ile karşılaşırız. *Sandalye II* (Görsel 34) adlı çalışmadaki sandalye, zamanının kof tüketimciliğini devirmek için, Uecker'in "yaşadığımız gündelik dünyayı istila eden" bir sanat yaratma girişimini temsil ediyor. Söz konusu çalışmada ve diğerlerinde, çivilerin aynı anda hem koruma kaynağı hem de acı çekmenin simgesi olarak işlev gördüğü görülmektedir (J. B. Baron ve R. M. Baron, 2011). Uecker'in çalışmalarının boyutları, insanların toplu katliamdaki suç ortak rolleriyle yüzleşmeden yeniden başlamalarına izin veren savaş sonrası

Almanya'sındaki "sıfır saate"<sup>2</sup> karşı bir reaksiyondur. O, Anselm Kiefer de dâhil olmak üzere suçlu kuşağın diğer çocukları gibi geçmişi kabul etmekte ama daha iyisini yapmaya çalışmaktadır (J. B. Baron ve R. M. Baron, 2011).

1970'lerin tamamı boyunca ve 1980'lerin başında Alman kültür tarihi, Anselm Kiefer'in (1945-) resimlerinde sürekli ele aldığı belli başlı tema olmuştur (Thompson, 2014, s. 368). Kiefer, kendi döneminin en farklı çalışan ve en tartışmalı sanatçılarından biridir. İçinde yaşadığı zaman diliminin tüm düşünsel ve biçimsel sanat anlayışlarını bir potada eritmiş ve belleği geçmişle gelecek arasında bir köprü olarak kullanmıştır (Toprak, 2018, s. 132). Kiefer de diğer pek çok çağdaş Alman sanatçı gibi kendi sanatsal mirasını sorgulamıştır. "(...) Bunu yaparken Alman kültürünün ilk zamanlarda millî kimliği besleyen, daha sonra Naziler tarafından kendilerine mal edilen ve en sonunda birdenbire, neredeyse bir gecede kolektif bilinçaltının en derin katmanına gömülmüş olan ikonografik ve mitolojik unsurları üzerinde yoğunlaşmıştır. Kiefer ayrıca, onları daha iyi anlamak ve donmuş sembolizmin ötesine geçebilmek ümidiyle 'Nasyonal Sosyalizm'in cazibesini gösterdiği mekanizmaları canlandırmıştır." Kiefer'e karşı yapılan katı eleştirilerin başlıca nedeni, onun "kendi jenerasyonuna hitap etme gücü, duygulandırma yeteneği, kişisel katılımı ve bellek hakkındaki çalışmalarının altında yatan 'ortak sorunlarla mücadele eden' kışkırtıcı empati özelliği ile açıklanabilir" (Lauterwein, 2007, s. 29). Kiefer, 2007-2011 yıllarında yaptığı büyük boyutlu *Kötü Anneler* (Görsel 36) resmini diğer pek çok resminde kullandığı katmanlı yüzeye benzer bir anlayışla yapmıştır. Kompozisyon düzeni içerisinde geriye doğru paralel çizgilerle daralarak derin bir perspektif oluşturan manzaranın geniş, koyu griler ile boyanmış gökyüzüne gerçek katlanır beş sandalye yerleştirmiştir. Bu sandalyelerin eklenmesi, izleyici ile çalışma arasındaki mesafeyi yıkmaya yardımcı olur. Çünkü sandalyeler geleneksel bir giriş noktası olan merkezi ön plandan izleyicinin alanına girer. Mekânsal bir dinginliğin görüldüğü manzarada gerçek nesnelere varlığı ön plandadır.

---

<sup>2</sup> 2 *Sıfır Saat* tanımı Almanya'nın resmî tarihinin 1945'i bir başlangıç noktası olarak ve aynı zamanda 1933 ve 1942 arasındaki bütün toplumsal hafızayı silen bir teleoloji tarafından yeniden düzenlenmesini sağlayan bir tanımdı.



**Görsel 36.** Anselm Kiefer, *Kötü Anneler*, 2007, Ahşap ve T. Ü. Yağ, Emülsiyon, Akrilik, Shellac, Tebeşir, Dal, Demir, 380 x 560 x 100 cm, Erişim: 08.01.2022. <https://ropac.net/artists/51-anselm-kiefer/works/11571/>

Farklı disiplinlerde çalışmış olan Güney Afrikalı William Kentridge (1955-), daha çok animasyon filmleri ile bilinmektedir. Çalışmalarının ana konusunu Güney Afrika'daki apartheid öncesi ve sonrası yılları oluşturmaktadır. "Kentridge'de bireysel anıları üzerinden yarattığı eserler ile toplumsal olaylara birer pencere açar ve animasyon tarzından hareketle ürettiği çizimleri silerek ve tekrar yeniden çizerek izlerin aslında kâğıt yüzeyinde değil belleklerde de silinmediği paradoksuna dikkat çeker" (Kılıç, 2021, s. 178). Sanatçının *İzdüşüm İçin Çizimler* (1989-2003) başlıklı serileri kömür kalemle çizilmiş ardışık dokuz kısa filmden oluşmaktadır. Bu filmler Güney Afrika'nın kültürel ve tarihsel dokusunu irdelemektedir (Toprak, 2018, s. 439). Bu serinin son filmi olan *Tide Table* (Görsel 37) Cape Town kentinin yakınlarındaki Muizenberg sahilinde geçer. Kömür kalem kullanılarak oluşturulan animasyonun bir sahnesinde, sahilde çizgili takım elbisesi ile Soho Eckstein karakteri eski tarz bir sandalyede oturmuş ve gazete okumaktadır. Kentridge, bu sahneyi Cape Town yakınlarındaki bir sahilde benzer şekilde giyinmiş büyükbabasının bir fotoğrafından yola çıkarak yaptığını söylemiştir. Filmin farklı bir sekansında, iç mekân içerisine sıkışmış bir sandalyenin hareket ederek çıkmaya çalıştığı görülür. Bu sandalye motifi insan hareketleriyle özdeşleştirilerek verilmiştir.



**Görsel 37.** William Kentridge, *Tide Table*, (Güverte Sandalyesinde Soho), 2003, Kağıt Üzerine Kömür, 81,28 x 121.92 cm, Erişim: 15.09.2021. <https://a-desk.org/en/spotlight/projections-to-make-things-visible-william-kentridge-at-the-cccb/>

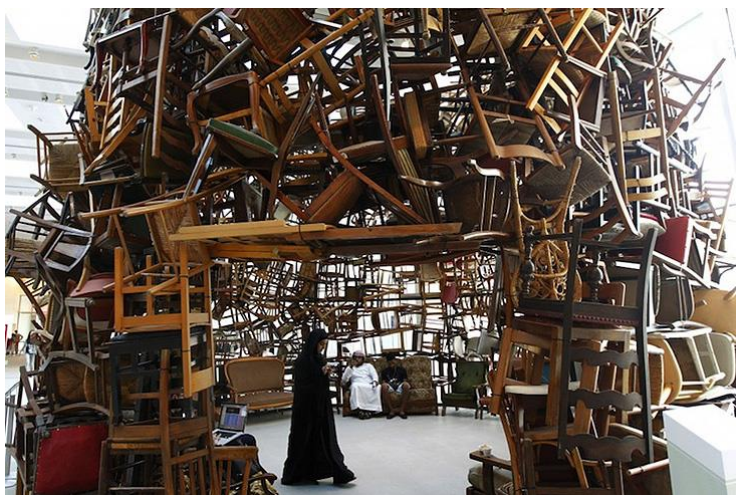
Ai Weiwei (1957-), 55. Venedik Sanat Bienali'nde Alman pavyonunda 886 adet benzer biçimdeki üç ayaklı ahşap antika tabure kullanarak *Bang* (Görsel 38) adlı bir enstalasyon çalışması gerçekleştirdi. Ai Weiwei, 886 tabureyi yaratmak için geleneksel ustaları aradı. Taburelerle pavyonun çeşitli odaları boyunca serpiştirilen bir yapı oluşturdu. Alman pavyonunun küratörü Susanne Gaensheimer enstalasyon ile ilgili şunları söylemiştir: "Kapsamlı bir heykel yapısının parçası olan tek bir iskemle, birey ve onun yıldırım hızıyla gelişen postmodern bir dünyadaki kapsayıcı ve aşkın bir sistemle ilişkisi için bir metafor olarak okunabilir (<https://catesthill.com/2013/06/04/bang-by-ai-weiwei-at-venice-art-biennale-2013/>). 886 adet üç ayaklı ahşap antika iskemleden oluşan enstalasyon, Çin'in zanaat geleneklerini, kültürel değer ve tarih fikirlerini çağdaş sanat bağlamında araştırmaktadır. Bu geniş yapı, tek iskemlenin birey için bir metafor olarak yorumlanabileceği, dünyamızın mega şehirlerinde artan organizma hacimlerinden bahsetmektedir (<https://www.yellowtrace.com.au/best-of-venice-biennale-2013/>). Ann Jones, Ai Weiwei'in söz konusu enstalasyon çalışması ile ilgili şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur:

İskemleler elbette sadece iskemledir. Bir bakıma tüm mesele bu. Hepsi aynı, 886'sının hepsi. Ama aynı zamanda hepsi eşsizdir, her biri kendi geçmişinin izlerini taşır ve aynı zamanda Çin'in daha geniş kültürel tarihini ifade eder. Bunun gibi üç ayaklı ahşap tabureler bir zamanlar Çin'de her yerde bolca bulunurdu: Her ev en az bir tanesine sahipti. Her türlü amaca hizmet ettiler ve nesiller boyunca aktarıldılar. Ancak Kültür Devrimi'ni takip eden modernizasyonla birlikte, bunun

gibi iskemlelerin yerini alüminyum ve plastikten yapılmış olanlar aldı. Günümüzde antik eser olan nesnelerin çağdaş heykellerin yapı taşları olarak kullanılması, Ai'nin çalışmalarında yinelenen bir stratejidir; ülke durmaksızın ilerleme davuluyla ilerlerken yeniye yer açmak Kültür Devrimi'ni karakterize eden geçmişin süpürülmesini ve eskinin süregiden yıkımını incelemek için kullanılır (Jones, 2014).



**Görsel 38.** Ai Weiwei, *Bang*, 55. Venedik Bienali'ndeki Alman Pavyonu'nda Enstalasyon, Venedik Sanat Bienali, 2013, Erişim: 15.09.2021. <https://www.yellowtrace.com.au/best-of-venice-biennale-2013/>



**Görsel 39.** Tadashi Kawamata, *Abu Dabi İçin Sandalyeler*, 2012, Erişim: 24.11.2021. <http://www.styleisnecessity.com/2012/11/09/have-a-seat-with-tadashi-kawamata/>

**Görsel 40.** Tadashi Kawamata, *Abu Dabi İçin Sandalyeler*, 2012, Erişim: 24.11.2021. <https://inhabitat.com/artist-tadashi-kawamata-stacks-hundreds-of-chairs-into-a-20-foot-high-pavilion/tadashi-kawamata-recycled-sculpture-chairs-for-abu-dhabi-1/>



Tadashi Kawamata (1953-), dünyanın her yerindeki çeşitli kamusal ortamlarda geçici ve mekâna özgü enstalasyonlar tasarlayan bir Japon enstalasyon sanatçısıdır. Son otuz yıldır Kawamata, çevremizi dönüştürmek ve izleyicilerin iyi bildikleri çevrelerini yeni bakışlarla algılamasını sağlamak için yapım ve yıkım kavramlarına itibar ediyor. Yalnızca geri dönüştürülmüş ahşap gibi doğal, tek kullanımlık malzemeler kullanıyor ve özenle seçilmiş ortak alanlarda belirli bir değişikliği her yaptığında bunun tamamen güvenli olduğundan ve hâlihazırda var olan doğal koşullarla uyumlu olduğundan emin olması gerekiyor (Hess, 2016). Tadashi Kawamata, Ai Weiwei'in *Bang* (Görsel 38) enstalasyonunda kullandığı antik taburelerden farklı olarak 1000 ahşap sandalye ile yaklaşık altı metre yüksekliğinde üst üste istifleyerek kuleyi çağrıştıran bir enstalasyon gerçekleştirdi. *Abu Dabi İçin Sandalyeler* (Görsel 39, 40) olarak adlandırılan çalışma mimari bir çalışma ile sınırlı değildir, sunulduğu sosyal bağ ile de ilgilenir. Kawamata, söz konusu çalışmasını şöyle anlatmıştır:

Bu sefer başardım, hiç de belirli bir sandalye değil. Daha çok her türlü ahşap, metal, renkli sandalyenin bir karışımı - her şey. Çünkü burada Abu Dabi'de çok uluslararası bir şehir ve dünyanın her yerinden birçok insan geliyor ve bir karışım koymak istedim - hatta bir kanepede.

Sanatçı, bunun içine giren insanları sembolik olarak birbirine bağlayacağını söylemiştir: Boş bir sandalye insanların oturmasını bekliyor ve ardından bir sandalye diğer sandalyeye bağlanıyor. Yani gerçekten bir bekleme yeri gibi, herkesin oturması için açık. İşte kullandığımız metafor bu türdendir (Nereim, 2012).



**Görsel 41.** Jesse Darling, *Veda Konuşmacılarının Yürüyüşü*, 2016, Erişim: 19.11.21.  
<https://www.somersethouse.org.uk/residents/jesse-darling>

Jesse Darling (1988-), Londra ve Berlin’de heykel, enstalasyon, metin, ses ve “dizayn ile var oluş” alanlarında çalışan bir sanatçıdır. Kapitalist modernitenin teolojik ekosistemini “keyfî, şiddet içeren bir peri masalı” olarak doğallaştırmaya yönelik devam eden bir projede, Darling’in çalışması ve araştırması sosyal, fiziksel ve anlatsal bir bedeni; mimari, [biyo]politik ve sosyal yapıların kendini gösterdiği ve dönüştüğü bir alan olarak ele alıyor ([https:// www.somersetthouse.org.uk/residents/jesse-darling](https://www.somersetthouse.org.uk/residents/jesse-darling)). *Veda Konuşmacıları Yürüyüşü* (Görsel 41) aldı enstalasyon çalışması ziyaretçilerin üzerinde yükselen uzun, bükülmüş bacaklara monte edilmiş parlak kırmızı ilkökul sandalyelerden oluşmaktadır. 58. Venedik Bienali’nin açılışında gösterilen, sanatçının söz konusu enstalasyon çalışmasında uzun bacakları hareket hâlinde bir sandalye dizisi kullanılmıştır. Sanatçı, bu çalışmada devlet eğitimini baltalayan kamu hizmetlerinde kesintilere karşı bir duruş sergilemeye çalışmıştır. “(...) Postmodern çağda sandalye artık sanatsallıkla tasarısallık arasında ayırt edici bir öge olarak değerlendirilmez. Üretilen herhangi bir nesne, özellikle sandalye, onu çevreleyen ve yalnızca işlevsel değil daha çok ruhsal ve kültürel bir yararlanma alanında ayrıntılı olarak belirleyen ögelerin sonsuzluğuyla olan bir kök ilişkileri bütününe bağlıdır. Bu da sandalyenin, farklı yapıdaki “değerler”i onaylayan ve melezleyen bir genel estetiğe katılmasına katkıda bulunur (Francalanci, 2012, s. 96-97).

Doris Salcedo (1958-), ana vatani Kolombiya’daki çalkantılı siyasi duruma kendini kaptırmıştır ve *Yerleştirme*’de de olduğu gibi istikrarlı şekilde şiddet, yer değiştirme, kayıp temalarının izini sürmüştür. Ancak neredeyse evrensel ve hemen anlaşılabilir çağrışımları olan malzemeler kullanarak daha yaygın düzeyde kabul görebilecek alegoriler yaratmak adına doğduğu yere doğrudan gönderme yapmamayı tercih eder. Dolayısıyla ilk dönem yapıtlarında, genellikle Bogotá sokaklarından toplanmış olsa da uluslararası çapta herkesin aşına olduğu sıradan nesnelere (sıklıkla mobilyanın) kullanılmıştır. Salcedo, yarı soyut melez formlar hâlinde birleştirerek veya insanlığın sesinin zorbalıkla susturulmasını ima eden betonla doldurarak bu nesnelere değiştirir. Diğer heykelleri ise Fransız sanatçı Christian Boltanski’nin yapıtlarını çağrıştıran, bireysel tarihe, kişilerin geçmişlerine gönderme yapan çeşitli giyim eşyalarından ibarettir (Wilson, 2015, s. 322). Mary Emily Schneider, Doris Salcedo’nun çalışmaları üzerine hazırladığı tez çalışmasında, sanatçının sanatının kaynaklarına ilişkin şunları söylemiştir:

Doris Salcedo'nun projesinin evrimi için kritik olan şey, Beatriz González, Joseph Beuys ve Marcel Duchamp'ın çalışmaları ve uygulamalarıdır. Her sanatçının sorunları ve fikirleri Salcedo'nun çalışmaları üzerindeki etkileri açısından farklılık gösterse de o, bunları görsel seçimlerine önemli bir bakış açısı sunan incelikli yollarla birbirine dokuyor. Onun kendi oluşumunda etken olan diğer fikirlerin yanı sıra, Duchamp'ın hazır yapım fikrine sahip oyunundan, gündelik malzemelerin kullanımı ve önemine, esrarengiz olanın fikrine ve topluma biçim veren "sosyal heykeltçilik" fikrine kadar, González, Duchamp ve Beuys'un etkilerinin bir araya gelerek Salcedo'nun yaklaşımı için bir hareket noktası oluşturduğunu savunuyorum (2014, s. 58).

Doris Salcedo, 2003 yılında sekizincisi düzenlenen ve çağdaş bir sanat festivali olan Uluslararası İstanbul Bienali için, Karaköy Yemenciler Caddesi üzerinde iki bina arasındaki alanı 1550 ahşap sandalye ile doldurmuştur (Görsel 42). Sanatçı bu şekilde hapisane ve mahkûmlara ve savaşın zorluklarına bir göndermede bulunmaktadır (Heartney, 2008, s. 53). Unutulmaz imgesiyle Salcedo'nun bu mekâna özel yerleştirilmesi -yapıtlarının çoğunda olduğu gibi- hem kendi ülkesinde hem de dünyanın her yerinde hâlen yaşanan sayısız *kayboluşu* akla getiriyordu. Yok olmaya ve terk etmeye zorlanmakla ilgili çarpıcı çağrışımları bakımından böyle koleksiyonların, Auschwitz'deki mahkûmlardan alınan gözlüklerden ve diğer öteberiden oluşan yığınların fotoğraflarıyla güçlü bir bağı vardır (Wilson, 2015, s. 322).



**Görsel 42.** Doris Salcedo, *İsimsiz*, 2003, 1.550 Ahşap Sandalye, yaklaşık 10.1x6.1x6.1 m, Erişim: 10.11.2021.  
<http://www.sanatablog.com/doris-salcedo-hafiza-duraklari/>

**Görsel 43.** Doris Salcedo, *Noviembre 6 y 7*, 2002. Lead and steel, dimensions variable, Erişim: 10.11.2021.  
<https://sculpturemagazine.art/life-might-prevail-doris-salcedos-plegaria-muda/>



**Görsel 44.** Doris Salcedo, *Ísimsiz*, 2003, Yaklaşık 10.1 x 6.1 x 6.1 m, Erişim: 10.11.2021.

<https://www.invaluable.com/auction-lot/doris-salcedo-untitled-522-c-ee24d2fa71>

**Görsel 45.** Doris Salcedo, *Ísimsiz*, 1995, Beton, Ahşap, Çelik, Deri, 96 x 44 x 49 cm, Princenthal, N., Basualdo, C., ve Huyssen, A. (2000). *Doris Salcedo*. New York: Phaidon, s. 112.

Münferit heykeller üretmekten yavaş yavaş uzaklaşıp fiziksel durumları hakkında derin düşünceler uyandıran büyük ölçekli yapıtlara yönelen Salcedo, kamusal ve kurumsal alanlara yaptığı müdahalelerle “tarihin ağırlığı” (hatta yükü) konusuna yoğunlaşmayı sürdürür. *Yerleştirme*’den bir yıl önce, Bogotá’nın o zamanki yeni Adalet Sarayı’nda tarih temelli bir yapıtı, *6 ve 7 Kasım’ı* (Görsel 43) sergiledi. 6 ve 7 Kasım 1985’te Bogotá’daki Yüksek Mahkeme’nin işgal edilmesi sırasında yaşanan şiddet olaylarının on yedinci yıl dönümünün anısına üretilmiştir. Elli üç saatten fazla süre (işgalin süresi) boyunca sanatçı, sembolik bir anma töreni gerçekleştirerek binanın cephesinden aşağı bir dizi sandalye indirmiştir. Salcedo, *Yerleştirme*’yi yapma amacını şu sözlerle ifade etmiştir: “Derinlere işlemiş, âdeta gömülmüş, gerçekten günlük yaşamın içine kazınmış bir savaş (çatışma alanı) topografyası yapmak istedim.” Elde edilen sonuç, barışçıl varoluşun krize dönüştüğünü, monoton ve sıradan olanın aşırılıkla iç içe geçtiğini ortaya koyar. Sanatçı, insanlığın ortak sorunu olan bu durumu bir bağlama oturtmak için çabalar; öyle ki yapıtın akla getirdiği belli başlı olayları bilmek, yoruma özel bir referans katmanı eklerken altta yatan temayı anlamak o kadar da şart değildir. “Özel hikâye anlatmıyorum” diyerek vurgular sanatçı, “deneyimlere hitap ediyorum” (Wilson, 2015, s. 322).



**Görsel 46.** Lucas Samaras, *Sandalye Dönüşümü*, 1996, Patine Bronz, 370.8 x 132.7 x 67,3 cm, Erişim: 17.01.2022. [http://www.artnet.com/artists/lucas-samaras/chair-transformation-20b-ul2sUTsC\\_p013pExTQV7Ew2](http://www.artnet.com/artists/lucas-samaras/chair-transformation-20b-ul2sUTsC_p013pExTQV7Ew2)

1960'lardan beri, Lucas Samaras (1936-) bir dizi saplantılı, bazen halüsinasyonlu nesnelere yarattı. Motifleri arasında öne çıkan, Samaras'ın kumaş, tel örgü, aynalı cam gibi çeşitli malzemelerle gerçekleştirdiği ve böylece faydacı bir nesneyi rüya gibi bir metamorfozun ürünü olan fantastik bir nesneye dönüştürdüğü sandalyedir. Burada Samaras, hem istiflenmiş sandalyelerin yarattığı merdiven benzeri forma hem de uzayda çapraz olarak hareket eden tek bir sandalyenin hareketine atıfta bulunarak "uçuş"un ikili anlamını araştırmaktadır. Farklı bakış açılarından heykel dik, geriye yaslanmış veya öne doğru yaylanmış gibi görünüyor (Görsel 46). Hatta yandan, iki boyutlu, zikzak çizen bir çizgi gibi görünmektedir (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.105619.html>).



**Görsel 47.** Josh Kline, *Normalleşme*, 2017, Enstalasyon, Polimeriz Alçıtaşı, Kum, Çakıl, Köpük, İnşaat Demiri, 3 Bölüm: 46 x 38 x 39 H / 49 x 34 x 31 H / 51 x 37 x 31, Erişim: 05.09.2021. <https://www.ofluxo.net/civil-war-by-josh-kline-at-modern-art/>

Amerikalı sanatçı Josh Kline'in (1978-) *İç Savaş* adlı çalışması, Kline'in son iki yılda yaptığı ve sergilediği, otomasyonun, yapay zekânın ve önümüzdeki on yıllarda kitlesel işsizliğin potansiyel insani neticelerine bakan işsizlik projesine dayanıyor. *İç Savaş*, bu dönüşümlerin sosyo-politik etkilerini Birleşik Devletler bağlamında araştırıyor. Beton moloz gibi görünen büyük ölçekli döküm heykellerin enstalasyonlarının yanı sıra ütöpik bir geleceğin Amerika'sında geçen yeni bir kısa filmi içeriyor. *İç Savaş*, Kline'in 21. yüzyıldaki insan yaşamıyla ilgili enstalasyon tabanlı projelerinin devam eden döngüsünün bir parçasıdır (<https://www.ofluxo.net/civil-war-by-josh-kline-at-modern-art/>). Kline'in incelenen enstalasyon çalışmasında şiddeti ve yıkımı anlatmak için seçtiği koltuk imgesi (Görsel 47) ve bu imge üzerinden yaratılan görüntü, âdeta yok oluşu kavratmaktadır. Kline, nesneyi kendi gerçek bağlamından koparmadan onun üzerinden insan yaşamının olumsuz yanlarına dikkat çekmeye çalışmaktadır. İnsanın günlük yaşamının önemli parçaları olan nesnelere tahribatı, yıkımı aynı şekilde insanın fiziksel ve zihinsel yok oluşu kadar etkilidir. Aslında sanatçının nesneyi algılatışındaki imgesel gücü, onun nesnenin özelliklerini, bağlamlarını algılayışıyla, onunla kurduğu ilişkiyle bağlantılıdır.

Sonuç olarak günlük yaşamın sıradan hatta çoğu zaman basit olarak görülen *sandalye-koltuk* nesnesi, sanatsal bir ifadeye dönüştükçe imgesel bir hâl almaktadır. Yapıtın geneline hâkim ve yönlendirici bir imge olan söz konusu nesnelere, etkisi azaltılarak ikincil bir planda gösterilmişlerdir. Modern sanat ile birlikte sanatçının odak nesnesi olmaya başlayan *sandalye-koltuk* nesnelere yapısal biçimleriyle farklı anlatımların temel imgesi olarak ele alınmıştır. Böyle bir sanatsal üretim ortamında nesne sadece gerçekçi betim olarak sunulmamıştır, kişisel bir alanda tartışılarak çeşitli sorunlar etrafında da ele alınmıştır. Bu bağlamda; Van Gogh'un somut yaşamının ifadesi olan sandalyenin, Doris Salcedo ile Magdalena Jetelová'nın toplumsal olayları kamusal alan içerisinde sandalye heykelleri ile irdelemesi, Joseph Beuys ile Joseph Kosuth'un sandalyenin kendisini kavramsal boyutuyla ele alması, Ai Weiwei ile Tadashi Kawamata'nın benzer anlayıştaki enstalasyon çalışmaları, Giorgio de Chirico'nun kişisel anılarına, William Kentridge ve Anselm Kiefer'in tarihsel olaylara göndermelerde bulunan sandalye imgeleri ile sanatçıların imgelem dünyalarında farklı düşüncelere karşılık olarak kullanılmıştır. Hatta Josh Kline'nin çalışmasında *koltuk* nesnesi sanatsal bir imgenin sınırlarını aşarak her türden izleyiciyi çalışmaya dâhil eden, hesap soran, düşündüren bir özelliğe sahiptir. Dolayısıyla sanat tarihi boyunca sanatçının düşüncesine dâhil olmuş her nesne biçimsel bir estetik hâl olarak anlam üreten bir işlev görmüştür.

## 2. BÖLÜM: UYGULAMA ÇALIŞMALARINI İLE İLGİLİ AÇIKLAMALAR

Sanatçıların, kendileri ve çevrelerindeki canlı, cansız varlıkları algılayışı ve onlar ile kurdukları ilişkiler tarih boyunca değişik biçimlerde yer almıştır. Sanatçıların nesnelere kendi ruhsal durumlarının temsilleri için kullanılabilir. İçselleştirilen nesnelere, zamanla sanatçının benliğinin bir parçası hâline gelir. Sanatçının bu nesnelere olan ilişkisinin niteliği, özellikle de onun bunlara olan bağlılığı, çalışmalarında nesnelere nasıl bir fonksiyonda bulunacağını belirlemektedir.

Koltuk, insanların üzerine oturup rahatlaması ve yorgunluğunu gidermesi, ayaklarını rahatlatması ve kollarını kolluklara koyarak sakinleşmesi için tasarlanmış bir eşyadır (nesnedir). Koltuk, sandalye ve yatak gibi mobilyalar bir evin önemli eşyalarıdır. Söz konusu nesnelere kişinin yaşam düzeyine ve karakterine hatta kullanıldığı döneme ilişkin pek çok ayrıntıyı verebilir. Ayrıca, içinde bulunduğu mekânın hiyerarşisini size temasta bulunmadan anlatan bir özelliğe sahiptir; ülkelere, iklimlere göre farklılık gösterebilmektedir. Aynı şekilde nesnelere kişinin yaşamına dair izler de verebilmektedir. Her nesne kişisel ihtiyaçları karşılayabildiği gibi anıları da bir o kadar kendisinde taşıyabilir.

Nesne, kullanıldığı ölçüde canlı olarak algılanır fakat nesnenin ilişkisizlik durumu yani kendi başınlığı; yalnızlığı, yitimi, terk edilmişliği anlatır. Nesnenin yalnız kalışı kendisiyle birlikte çürümüşlüğe yol açacağı gibi yok oluşu da getirebilir.

*Koltuk-sandalye* gibi güçlü sembolik göndermelere sahip nesnelere, asıl kullanım alanı dışında yeniden adlandırılma süreci olarak tanımlanan kimliğin ifade araçlarından birini oluşturur.

Sandalye nesnesi üzerine kapsamlı bir araştırma yapmış Ernesto L. Francalanci sandalyeyi şu şekilde değerlendirmiştir:

Sandalye hareketsiz, okuma ve dinlemeyle uyarılmış aklımızla yapılan bir yolculuğa izin verir, bu sırada kendi ortamımızdan korunmuş olarak fantezinin gözleriyle uzak ve farklı yerleri görürüz. (...) Nesne ile özne -gözleminin nesnesini gören, açıklayan ve simgesel olarak betimleyen özne- arasındaki klasik karşıtlık bugün, ilk kez, birçok simülasyon programının etkileşimli mekânına doğrudan dalma deneyiyle aşılmış olup bu programlarda özne artık görülen nesnenin dışına yerleştirilmez; bütünüyle oraya ait, imgeler içinde imge olur ve onunla kaynaşır (2012, s. 77).

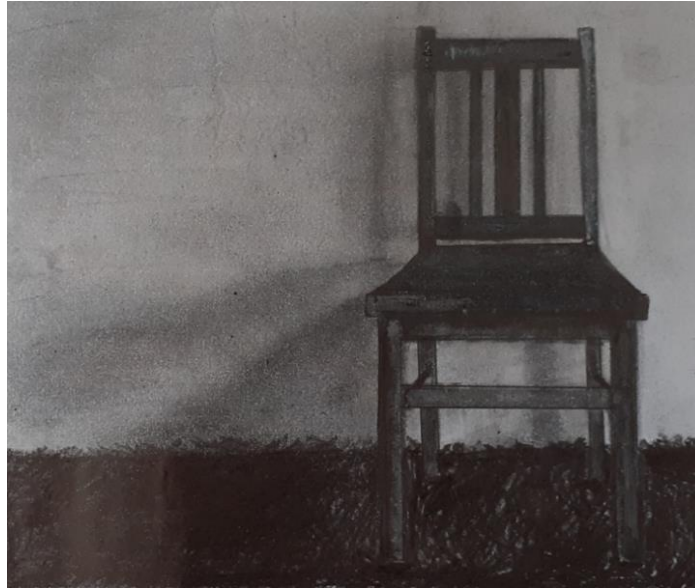


## 2.1. Boş Koltuk ve Sandalye

Çalışmalarımnda *boş koltuk* imgesiyle ya da görseliyle mücadelenin bunaltıcı yanını kasvetli bir atmosfer ortamında vermeye amaçladım. Biçim oluşturmada yağlı boya, akrilik ve sulu boyanın yanı sıra genellikle çeşitli dergi, kitap ve gazetelerden derlediğim fotoğrafları kullanmaktayım. Farklı amaçlar için kaydedilmiş nesnelere hazır görüntülerini kullanmak, kompozisyon içerisinde yeni denemelere olanak vermektedir.

Çalışmalarımın esas biçimlerini oluşturan sandalye, koltuk ve yatak biçimlerini, insanın kendi yaşam alanında yalnız kalışını yani yitikliğini ifade etmek için kullanıyorum. Boş ve tanımsız bir iç mekânın farklı yerlerine yerleştirilen oturma amaçlı nesnelere ve bazen de yatak motifi, mekânın sahibinin yerinde durmakta, onu temsil etmektedir.

Çalışmalarımnda çizgileri, lekeleri ve farklı planları, betimlenen nesneye ve mekâna bağlı kalarak kullanıyorum. Aynı şekilde dergi ve kataloglardan alınan hazır görüntüler betimlenecek nesnelere yapısına göre seçilmiştir. Kompozisyon düzeni içindeki her biçim, anlatılan konuya uygun olarak monokrom renkler ile boyanmıştır.



**Görsel 48.** Gül Işıklar Toprak, *Boş Sandalye 1*, 2020, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 21 x 15 cm

Kavramlarını ve içeriklerini göz ardı ederek günlük hayatımızın akışı içinde kullandığımız nesnelere çalışmalarımnda yer alıyor. Kompozisyonlarımda oluşturmaya çalıştığım metaforların daha da zenginleşmesi için nesnelere yeni bir düzen ve ilişki kurmayı amaçladım. Joseph Kosuth'un *Bir ve Üç Sandalye* (Görsel 25) çalışması ile yaptığım *Boş Sandalye 1* (Görsel 48) adlı çalışma arasındaki benzerlikler sadece kompozisyon düzeni ile

değil, sandalyenin biçim değişikliğine uğramadan somut hâlinin kullanılması olarak görülebilir. Kosuth, kapalı bir mekân içerisinde gerçek sandalye nesnesi ve ona ilişkin açıklamalarıyla düzenleyip kavramsal boyutu ile alırken ben dış mekânda sadece sandalye görüntüsünü resmetmeye çalıştım.



**Görsel 49.** Gül Işıklar Toprak, *Boş Koltuk 2*, 2020, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 16 x 10 cm

*Boş Koltuk 2* (Görsel 49) adlı çalışmada diğer kompozisyonlardan farklı olarak koltuk biçimi resmin sol köşesinde gösterilmiştir. Günlük kullanım nesnesi olan koltuğun betimlenen detaylarından nasıl bir koltuk olduğu anlaşılırken mekâna dair aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Gri rengin ve tonlarının yoğun olarak kullanıldığı mekân tasarımında, sandalyenin yerleştirildiği zeminin dışında mekâna ait ayrıntı neredeyse yoktur. Leon Golub'un sosyal içerikli resimlerinde (Görsel 14) düz boyanmış fon önünde sahnelenen figürlü kompozisyonlar ile benzerlik kurulabilmektedir. Golub belli olmayan mekân içerisine figürleri sosyal yönleriyle koyarken ben resimlerimin genel karakterini oluşturan sandalye veya koltukları yerleştirmekteyim.

Koyu ve monokrom renklerin hâkim olduğu *Uzun Koltuk* (Görsel 50) resmi, kaynaştırılmış iki koltuktan oluşmaktadır. Tek parça hâlinde resmedilmiş koltuğun sağ tarafı çizgili motifler ile biçimlendirilmiş ve koltuğun sol tarafına ait motifler silinmiştir. Doris Salcedo'nun 1997'de yaptığı, iki masayı bir araya getirerek oluşturduğu tek parçalı masa heykeli *Unland, The Orphan's Tunic* (Görsel 51) çalışmasından esinlenerek iki farklı biçimdeki koltuğu bileştirerek resimsel bir düzen oluşturmaya çalıştım. Salcedo'nun kırık, parçalanmış nesnelere üzerinden parçalanmış yaşamalara atıfta bulunan eserlerine benzer şekilde ben de benzer hikâyeleri insanın yaşamının esas parçalarından olan koltuk nesnelere üzerinden vermeye çalıştım.



**Görsel 50.** Gül Işıklar Toprak, *Uzun Koltuk*, 2020, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 29 x 20 cm



**Görsel 51.** Doris Salcedo, *Unland, The Orphan's Tunic*, 1997, Ahşap, Kumaş, Saç, Tutkal, 31 x 1/2 x 96 1/2 x 38 1/2 in/80 x 245 x 98 cm, Erişim. 15.01.2022. [https://www.nomuraartaward.com/naa\\_winner.html](https://www.nomuraartaward.com/naa_winner.html)



**Görsel 52.** Gül Işıklar Toprak, *Yatak ve Komodin*, 2018, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 18 x 26 cm

Doris Salcedo'nun *Unland, The Orphan's Tunic* (Görsel 51) heykel çalışmasının biçim anlayışından yola çıkarak yapılan diğer bir çalışma ise *Yatak ve Komodin* (Görsel 52) adlı çalışmadır. Bu çalışma da *Uzun Koltuk* (Görsel 50) adlı çalışmasına benzer kompozisyon ile

iki farklı içerikteki (yatak ve komodin) parçanın hazır görüntülerinin kaynaştırılarak oluşturulduğu tek parçalık bir düzendir.

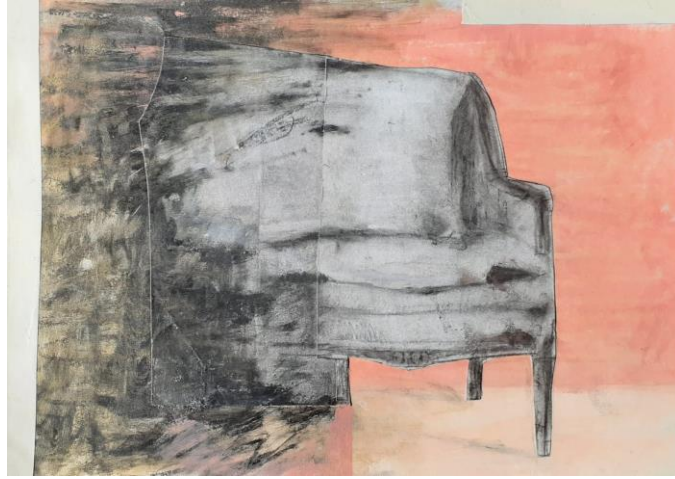


**Görsel 53.** Gül Işıklar Toprak, *İki Boş Koltuk*, 2020, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 25 x 21 cm

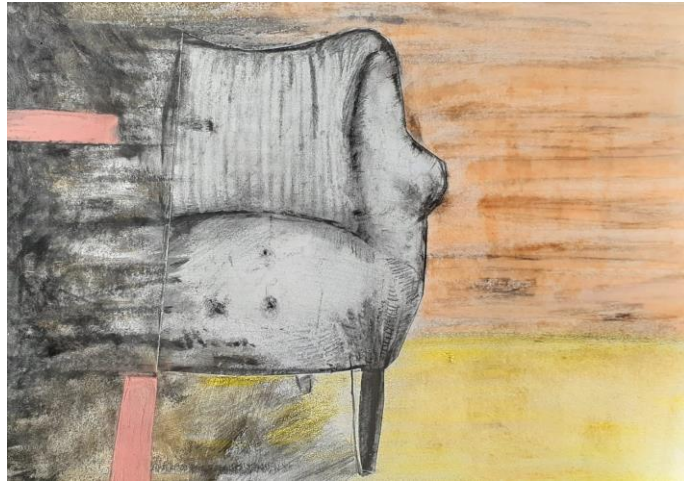
*İki Boş Koltuk* (Görsel 53) adlı çalışmada, açık ve koyu tonlar ile boyanmış benzer biçimdeki iki koltuk yer almaktadır. Kâğıt üzerine farklı mekân görüntülerinin birleştirilmesiyle oluşturulan kompozisyonun ön planına resmedilmiş iki tekli koltuğa pastel boya ile müdahale edilerek koltukların özelliklerine ait detaylar ortadan kaldırılmıştır. Resimlerdeki nesnelere (tekli koltuklar) daha çok insanların bulunmadıkları mekânlarda yani onları kullanan insanların yokluğunda, kendi yalnızlıkları içinde betimlenmiştir. Kendi temsilleri olarak yer aldıkları da söylenebilir. Karşılıklı duran tekli koltukların bazen bir sohbet havasında, bazen de tartışma ortamında bıraktığı izler mekânda yerini almaktadır. Açılan gri tonları üzerine yerleştirilen beyaz koltuk ve yine açılan geometrik ve pastel tonlara yerleştirilen siyah koltuğu merkeze alarak mekânda derinlik oluşturulmaya çalışılmıştır.

Benzer kompozisyon anlayışıyla yapılmış *Boş Koltuk 3* (Görsel 54) ve *Boş Koltuk 4* (Görsel 55) çalışmalarında yarım olarak gösterilen koltukların sağ tarafları algılanacak biçimde resmedilirken sol taraflarında biçimsel yok oluşların (bozulmaların) olduğu görülmektedir. Koltuğun biçimsel olarak yok oluşu aynı zamanda yaşamın ve anıların da yol oluşuna tekabül

eden bir duruma işaret etmektedir. Zeminde kullanılan renkli biçimlerin aksine temel imge olarak kullanılan koltuk biçimi monokrom renkler ile biçimlendirilmiştir. İncelenen iki çalışmanın geneline hâkim olan ton sür ton renkler ve zıtlıklar arasında koltuğun ayakta ve yakın planda gösterilmesinin amacı, var oluş ile yok oluş süreçlerinin bir arada görülmesini sağlamaktadır. Fon ve koltuk nesnesi arasındaki renk farklılıklardan oluşan zıtlık, resmin dramatik atmosferini güçlendirmek için kullanılmıştır.



**Görsel 54.** Gül Işıklar Toprak, *Boş Koltuk 3*, 2020, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 21x15 cm



**Görsel 55.** Gül Işıklar Toprak, *Boş Koltuk 4*, 2020, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 21x15 cm.

“Sandalye yalnızca bir şey, bir nesne, bir makine yapımı, bir el yapımı, bir yapma şey, bir ürün (ve bir mal, unutmayalım) değildir. Daha çok bir ilişki ögesi, onun niteliğini belirleyen işlev ve bağlantıların bir karşılama noktasıdır. Otomobille birlikte, modern ve çağdaş maddi kültürün en çok incelenen, tasarlanan ve gerçekleştirilen nesnesidir. Onun biçem-biçimi ‘ev’in sosyalliğe, konuşmaya, gevşemeye, oyuna, düşünmeye ve yemek yemeye, yalnızca bu da değil, aynı zamanda şeylerin simgesel değerine, onların tarihselliği ve sanatsallığına

da sunduğu önemi anlamak için temel önemdedir” (Francalanci, 2012, s. 95). Sandalyenin değişen yapısı ile birlikte işlevinin ve sunumunun da değiştiği anlaşılmaktadır. Sandalye sadece oturmak, rahat etmek amacıyla üretilen bir nesne iken başka işlevler gören bir nesne olarak kullanabilmektedir. Özellikle herhangi bir olayda sorgulanan kişinin tanımsız, gri, boş mekân içerisinde sadece sandalye ile bırakılması ya da bu nesne üzerinde olumsuz anlar yaşaması, sandalyenin belleklerde sıradan bir yaşam nesnesinden ziyade bir olguya dönüşmesini sağlamaktadır. *Süslü Sandalye* (Görsel 56) çalışmasında, sorgulardan bilinen sıradan sandalye nesnesi yerine günlük yaşamda daha çok dekoratif özellikleri olan, estetik detayları olan bir sandalye kullanılmıştır. Sorgu sürecindeki kişinin belleğinde yer edinen sandalyenin özelliği fark etmemektedir, sandalye artık oturma işlevi gören bir nesneden çok bellekte farklı anıların izlerini taşıyan bir olgudur. Dolayısıyla sandalye; insan yaşamında sadece oturmaya, rahat etmeye dönük bir nesnenin ötesinde, bellekte olumsuz anıları taşıyan bir nesne olabilmektedir.



**Görsel 56.** Gül Işıklar Toprak, *Süslü Sandalye*, 2018, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 70 x 100 cm

*Boş Koltuk 6* (Görsel 57) adlı resim, şimdiye kadar incelenen diğer çalışmalardan farklı bir kompozisyona sahiptir. Mekânın çok az gösterildiği ancak koltuğun detaylandırılarak betimlendiği resimde, terk edilmiş bir ortamın hikâyesine dair ipuçları verilmektedir.



**Görsel 57.** Gül Işıklar Toprak, *Boş Koltuk 6*, 2020, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 20 x 13 cm



**Görsel 58.** Gül Işıklar Toprak, *Boş Yatak 1*, 2020, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 16 x 12 cm

## 2.2. Sınırdaki Koltuklar

2019 yılında yaşanan mülteci konusunu ele alarak *Sınırdaki Koltuklar* (Görsel 59, 60) adlı enstalasyon çalışmasını gerçekleştirdim. Mülteciler ülkelerindeki tüm mal varlıklarını, yakınlarını ve tüm geçmişlerini bırakıp yola çıkıyor ve bu uğurda ceplerindeki paranın neredeyse tamamını insan kaçakçılara teslim ederek hiç de insani olmayan yollarla ülkelerini terk etmek zorunda kalıyorlar. Bazen kapalı kamyon kasalarında sıkış tepiş kilometrelerce yol kat ediyorlar, bazen beş kişilik botlara on beş kişi binerek denizleri aşmaya çalışıyorlar. Bu çalışma, savaşın yarattığı yıkımdan kaçmak zorunda kalan ve kendi

yaşam alanlarını terk etmek zorunda kalan insanların sınırdaki insani olmayan durumlarına dikkat çekmek amacıyla yapılmıştır.



**Görsel 59.** Gül Işıklar Toprak, *Sınırdaki Koltuklar*, 2020, Enstalasyon, Koltuk, Ağaç Dalları, Tel, Beton Direk



**Görsel 60.** Gül Işıklar Toprak, *Sınırdaki Koltuklar*, 2020, Enstalasyon, Koltuk, Ağaç Dalları, Tel, Beton Direk

*Sınırdaki Koltuklar* (Görsel 59, 60) adlı enstalasyon çalışmasını; dört koltuk, kuru ağaç dalları ve bir beton çit direğini boş bir arazide konumlandırarak düzenledim. Mekânın derinliğini dikkate alarak yaptığım bu çalışmada, telli beton çitleri ülkeler arasındaki siyasi sınırları belirleyen bir unsur olarak kullandım ve ülkeler arasındaki sınır kapısından ziyade kaçak geçişlerin yapıldığı dingin bir sınır hattını anlatmaya çalıştım. Beton direklerin hemen arkasına art arda dizilen farklı biçimdeki koltuklar iktidar olgusuna işaret ederken onu kuşatan kuru ağaç dalları ise savaş sırasında şiddete maruz kalmış mültecileri ifade etmek için kullanılmıştır.



## SONUÇ

*Koltuk-Sandalye İmgesi Üzerine Görsel Çözümler* adlı tez çalışmasında, sandalye ve koltuk gibi oturma amaçlı kullanılan nesnelerin, değişen toplumsal ve sanatsal ortam ile birlikte sanatçıların yapıtlarına nasıl yansıdığı ve yorumlandığı incelenmiştir.

Resim ve diğer sanat disiplinlerinde (günlük yaşamın sıradan hatta çoğu zaman basit görülen) *koltuk-sandalye* nesnesi, sadece sanatsal bir imge olarak kullanılmasının (ifadenin) ötesinde izleyicinin de dâhil edilmesi ve aktif hâle getirilmesi açısından büyük bir öneme sahiptir. Söz konusu nesneler sanatın farklı dönemlerinde değişik biçimlerde değerlendirilmiştir ve sanatçıların nesneyi algılayışı da oldukça farklılık göstermiştir. Bazı sanatçılar *koltuk-sandalye* nesnesini yarattıkları kompozisyon düzeni içerisinde diğer elemanlar ile bütünü oluşturan bir biçim olarak değerlendirirken bazı sanatçılar yaratım sürecinin geneline hâkim ve yönlendirici biçim olarak kullanmıştır. Nesnelere farklı biçimde irdeleyen bazı sanatçıların imge dünyasında ise *koltuk-sandalye* nesnelere sanatsal pratiklerin dışına taşınarak izleyicinin de sürece dâhil edildiği sanatsal bir etkinliğe dönüşmüştür.

*Koltuk-sandalye* nesnelere, resim düzeni içerisinde kendi gerçek görüntüleri ile birlikte sanatçının kişisel yaşamına ilişkin ayrıntılara işaret ettiği gibi düşsel bir imge olarak dönüştürülmüştür ve yüzeyde kendi gerçek içeriğinden ve biçiminden farklı olarak ele alınmıştır. Bununla birlikte doğrudan nesnenin somut yapısı kullanarak ve ona bazı biçimsel müdahalelerde bulunarak iç mekânın yapısına göre düzenlenen çalışmaların varlığı ile birlikte dış mekânın özelliklerinin yapısına göre konumlandırılan nesnelerin sanatsal işlevinin yanında ortak yaşam alanının önemli bir parçası haline getirilerek çok yönlü değerlendirilen çalışmalardan da söz edilebilir. Bu süreçte, sanatsal ifade aracı olarak kullanılan her nesne kendi imge üretim mecrası içinde sorgulayıcı bir ortam oluşturmuştur. İmge sadece plastik biçimlenmenin alanı içindeki bir öge olarak kalmamış, sınırlarının dışına taşarak etki alanını genişletmiştir. Bu bağlamda; Vincent van Gogh, Giorgio de Chirico, Francis Bacon, René Magritte ve Lucian Freud gibi farklı dönemde yaşamış sanatçılar koltuk ve sandalye imgesini anılarının ve düşsel dünyalarının anlatımında bir aracı olarak kullanmışlardır. Öte yandan, Leon Golub, Joseph Beuys, Joseph Kosuth, Adny Warhol, Doris Salcedo, Magdalena Jetelová, Anselm Kiefer, William Kentridge, Ai Weiwei, Tadashi Kawamata, Josh Kline gibi sanatçılar için *koltuk-sandalye* nesnelere kurgulanan mekânın içinde plastik yönünün yanında kişisel ve kolektif yapının kimi sorunlarına işaret eden

simgesel özellikleriyle var olmuşlardır. Başka bir deyişle nesne olgusu, söz konusu sanatçıların çalışmalarında sosyal yapının sorunlarının temsilleri olarak değerlendirilmiştir.

Tezin konusu bağlamında gerçekleştirilen uygulamalarda, koltuk, sandalye ve yatak odası gibi günlük kullanım nesnelere çalışmaların temel biçimleri olarak ön plana çıkmıştır. İmgelenen nesnelere salt görünüşlerinin dışında değerlendirilmesi, farklı mecralara taşınması ile birlikte yeni anlatım olanakları yaratılmaya çalışılmıştır. Seçilen nesnelere boş mekân içerisinde yeniden kurgulanması ile birlikte nesnelere mekân iletiliminin kısıtlamasından kurtarılma istenmiş ve ön plana çekilerek anlatımın yükünü üstlenmişlerdir. Mekân ya da uzama müdahale edilerek sınırları yok edilmiş ve bu mekânlar bilinen bir yer olmaktan çıkarılarak tanımsız bir yapıya dönüştürülmüştür. Örneğin *Boş Koltuk* serisindeki (Görsel 48, 49, 54, 55) çalışmada boş mekândaki koltuk biçimleri, pastel boya ile birlikte hazır görüntüler kullanılarak resmedilmiştir ve kaynak olarak kullanılan hazır *sandalye-koltuk* görüntülerine yapılan biçimsel müdahaleler ile nesnelere ait bazı detaylar ortadan kaldırılarak kimliksiz bir ortama dönüştürülmeye çalışılmıştır.

Resim çalışmalarında nesnelere genel durumlara işaret ederken *Sınırdaki Koltuklar* (Görsel 59, 60) adlı enstalasyon çalışmasında yer alan nesnelere belli bir konu ile ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir. *Yatak odası* imgesi, *koltuk* ve *sandalye* imgesi ile benzer bir amaçla ele alınmıştır. Sonuç olarak, insan zihinsel ve fiziksel gelişimiyle birlikte her daim ihtiyaç duyduğu nesnelere (şeylere) üretmek hayatını kolaylaştırmak istemiştir. Bu süreçte oturma işlevi görmesi için ürettiği sandalye ve koltuk nesnelere zamanla zaruri bir ihtiyaçtan farklı bir yöne evrilerek çeşitli işlevler ve anlamlar kazanmıştır. Zaman içerisinde biçimi ve içeriği değişime uğrayarak hayatımızın büyük bir kısmına dâhil olan oturma amaçlı üretilen nesnelere, çalışmaların temel görselleri olmuş ve çeşitli açılardan yorumlanmaya çalışılmıştır.

## KAYNAKLAR

- Akarsu, Bedia. (1998). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: İnkılap Kitabevi Yayınları.
- Andy Warhol Electric Chairs Series, 1971, <https://www.masterworksfineart.com/artists/andy-warhol/electric-chair-series-1971>, Erişim: 22.12.2021.
- Antmen, Ahu. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla-20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bang by Ai Weiwei at Venice Art Biennale 2013, <https://catesthill.com/2013/06/04/bang-by-ai-weiwei-at-venice-art-biennale-2013/>, Erişim: 15.09.2021.
- Barthes, Roland. (2012). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rifat-S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, John. (2007). *O Ana Adanmış*. (M. Gürsoy Sökmen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Beyoğlu, Aylin. (2016). Sanat Eğitiminde Nesne Kavramı ve Nesne Olarak Seçilen Sandalyenin Sanatçıların Yapıtlarında Mekânla Ele Alınış Biçimleri. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17(2), 181-198. Malatya.
- "Civil War" by Josh Kline at Modern Art, <https://www.ofluxo.net/civil-war-by-josh>, Erişim: 05.09.2021.
- Çatlıoğlu, Elif. (2019). Lucian Freud, Francis Bacon ve C. Gustav Jung Resimlerinin Psikanaliz Yöntemiyle İncelenmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Çetin, Orhan Cem. (2020). *Tepegöz'ün Bakışı*. <https://orhancemcetin.wordpress.com/category/sanat-art/>, Erişim: 02.01.2022.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Erzen, Jale. (2008). (2.bs., cilt: 2). İstanbul: Yem Yayıncılık.
- Francalanci, Ernesto L. (2012). *Nesnelerin Estetiği*. (D. Kundakçı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Haydaroğlu, Mine. (Ed.). (2004). Kuram Sanatın Peşini Bırakmaz!, *Sanat Dünyamız*, 92, s.3.
- Haydaroğlu, Mine (Ed.). (2008). Kırmızı Albüm. *Sanat Dünyamız*, 106, s.127-149.
- Heartney, Eleanor. (2008). *Art & Today*. New York: Phaidon.
- Hess, Hugo. (2016). <https://www.widewalls.ch/artists/tadashi-kawamata>, Erişim: 17.11.2021.

<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/british-art-moderncontemporary/the-chair>, Erişim: 12.01.2022.

<https://www.sothebys.com/en/articles/david-hockneys-homage-to-van-gogh>, Erişim:02.03.2022.

<https://2seeitall.tumblr.com/post/629702941475028992/marble-prohedria-seat-in-the-theater-of-the>, Erişim: 19.01.2022.

<https://www.pablocicasso.org/portrait-of-dora-maar.jsp.>, Erişim: 07.07.2021.

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/38159>, Erişim: 03.09.2021.

<https://www.masterworksfineart.com/artists/rene-magritte/lithograph/le-tempsmenacant-threatening-weather/id/W-5689>, Erişim: 10.01.2022.

<http://twoxtwo.org/catalogue/2018/12646/>, Erişim: 10.11.2021.

<https://www.yellowtrace.com.au/best-of-venice-biennale-2013/>, Erişim: 15.09.2021.

<https://www.somersethouse.org.uk/residents/jesse-darling>, Erişim: 19.11.2021.

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.105619.html>, Erişim: 17.01.2022.

Joan Boykoff Baron and Reuben M. Baron, (2011). Sitability Undermined: The Nail Works of Günther.Uecker <https://artcritical.com/2011/04/21/guntheruecker/>, Erişim: 06.06.2021.

Jones, Ann. (2014). *An explosion of seating—nowhere to sit*. <https://imageobjecttext.com/2014/01/06/an-explosion-of-seating-nowhere-to-sit/>, Erişim: 15.09.2021.

Joseph Beuys “Fat Chair”, <https://jessesartspace.wordpress.com/2016/11/23/joseph-beuys-fat-chair/>, Erişim: 12.12.2021.

Kahraman, Hasan Bülent. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora.

Kılıç, Gökçe Aysun. (2021). William Kentridge’in Baskı Resimlerinin Bellek Kavramı Üzerinden İncelenmesi. *İdil*, 78, s. 177-184.

Kılınc, Hazel. (Ed.). Joseph Beuys ve Sanatı, (t.y.). <http://feymag.com/Haberler/Detay/Sanat/Joseph-Beuys-ve-Sanati>, Erişim: 29.12.2021.

Kurtoğlu, Ahmet. (1986). Mobilya Stilllerinin Tarihî Gelişimi. *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, seri b, cilt 36, 3, 70-91.

Lauterwein, Andréa. (2007). *Anselm Kiefer/Paul Celan/Mith, Mourning and Memory*. (G. Karaduman, Çev.). Londra: Thames & Hudson.

Lynton, Norbert. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C., Çapan-S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Martin, Rupert. [https:// flowprojects.wordpress.com/2015/10/20/farewell-to-place-by-magdalena-jetelova-reflections-from-an-abandoned-phd-about-the-sculpture-trail/](https://flowprojects.wordpress.com/2015/10/20/farewell-to-place-by-magdalena-jetelova-reflections-from-an-abandoned-phd-about-the-sculpture-trail/), Erişim: 22.10.2021.

Martin, Tatty. (t.y.). What is Contemporary Art?. [https:// www.riseart.com/guide /2400/ what is-contemporary-art](https://www.riseart.com/guide/2400/what-is-contemporary-art), Erişim: 30.12.2021.

Moma. (1987). *Projects 5: Magdalena Jetelová: the Museum of Modern Art, New York, March 14-April 28, 1987*. New York: The Museum of Modern Art.

Nereim, Vivian. (2012). Welcome to Abu Dhabi Art, please take a seat. <https://www.thenationalnews.com/uae/welcome-to-abu-dhabiartplease-take-a-seat-1.395921>, Erişim: 12.11.2021.

Öndin, Nilüfer. (2009). *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili-Anlamsal Sorgulamalar*. Mimar Üniversitesi Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları. İstanbul.

Schneider, Mary Emily. (2014). *Doris Salcedo's Practice as an Address on Political Violence through Materiality*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Harvard University Cambridge, Massachusetts, The Department of the History of Art and Architecture.

Scovell, Lucy. (2018). Lucian Freud and Francis Bacon Paintings: The eight mostscandalous. [https://www.culturewhisper.com/r/visual\\_arts/lucian\\_freud\\_and\\_francis\\_bacon\\_paintings/11055](https://www.culturewhisper.com/r/visual_arts/lucian_freud_and_francis_bacon_paintings/11055), Erişim: 10.09.2021.

Sotheby's, (2017). David Hockney's Homage to Van Gogh, <https://wwwsothebys.com/en/articles/david-hockneys-homage-to-van-gogh>, Erişim: 02.03:2022).

Stanković, Katarina. (2016). Günther Uecker: Hammering Passion <https://mozgoderina.tumblr.com/post/153720179468/art-hunter-gunther-uecker-hammering-passion>, Eriřim: 10.11.2021.

Şahiner, Rifat. (2021). Andy Warhol ve Ai Weiwei: Diyaloglar ve Karşılaşmalar. (U. Polat (Ed.). *Hece, Sanat Özel Sayısı*, s. 768-781.294.

Thompson, Jon. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur-Modern Ustaları Anlamak*. (F. Candil Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Tığın, Yasemin. (2014). *Sanat-Hayat Bağlamında Nesnelerin Yeniden Okunması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı. Ankara.

Toprak, Sait. (2018). William Kentridge'ın Güney Afrika Coğrafyasından Derlediği Resimleri ve El Yapımı Filmleri: "İzdüşüm İçin Çizimler". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 6, S. 74, s. 432-449

Toprak, Sait. (2018). Savaşın Doğa Üzerindeki Etkilerinin Resim Sanatına Yansıması. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı. Adana.

Vincent Van Gogh. (2001). *Theo'ya Mektuplar*. (P. Kür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Wilson, Michael. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur-21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*. (F. Candil Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Waldman, Diane. (1992). *Collage, Assemblage and the Found Object*. New York: Harry N. Abrams.

Wolff, Janet. (2000). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (A. Demir, Çev.). İstanbul: Özne Yayınları.

## **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.

15/03/2022

Gül IŞIKLAR TOPRAK

**Yüksek Lisans**  
**Tezi Orijinallik Raporu**  
**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**Güzel Sanatlar Enstitüsü**

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Koltuk-Sandalye İmgesi Üzerine Görsel Çözümler

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 |
|------------------|--------------|-----------------|----------------|---------------------|-------------------|
| 15.03.2022       | 27           | 75,081          | 23.02.2022     | 15                  | 1784704831        |

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. (15/03/2022)

Gül IŞIKLAR TOPRAK

Öğrenci No.: N19233767

Anasanat/Anabilim Dalı:Resim

Program (işaretleyiniz):

| Yüksek Lisans | Sanatta Yeterlik | Doktora | Bütünleşik Doktora |
|---------------|------------------|---------|--------------------|
| X             |                  |         |                    |

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU)



**Master's in Art  
Thesis Originality Report**  
HACETTEPE UNIVERSITY  
Institute of Fine Arts

Title : Visual Analyses on the Seat-Chair Image

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 |
|----------------|------------|-----------------|------------------------|----------------------|---------------|
| 15.03.2022     | 27         | 75,081          | 23.02.2022             | 15                   | 1784704831    |

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. (15/03/2022)

Gül IŞIKLAR TOPRAK

Student No.: N19233767

Department: Art Painting Department

Program/Degree (please mark):

| Master's | Proficiency in Art | PhD | Joint Phd |
|----------|--------------------|-----|-----------|
| X        |                    |     |           |

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED  
(Associate Professor, Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU)

## 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 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 raporumun 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 ... yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

15/03/2022

Gül IŞIKLAR TOPRAK

---

\*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 korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

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

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

