



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Heykel Anasanat Dalı

SANATTA BİÇİM – TEMAS İLİŞKİSİ

Zeynep ÜÇÖZ

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

SANATTA BİÇİM – TEMAS İLİŞKİSİ

Zeynep ÜÇÖZ

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Zeynep ÜÇÖZ tarafından hazırlanan "Sanatta Biçim – Temas İlişkisi" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Heykel Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Dr. Öğr. Üyesi Seval ŞENER



Jüri Üyesi (Danışman) Prof. Mümtaz DEMİRKALP



Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Ece AKAY ŞUMNU



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

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

SANATTA BİÇİM – TEMAS İLİŞKİSİ

Danışman: Prof. Mümtaz Demirkalp

Yazar: Zeynep ÜÇÖZ

ÖZ

“Sanatta Biçim – Temas İlişkisi” başlıklı raporda nesnenin birey için özdeş bir biçim olduğu, bu özdeş biçimin ise bir tür teması doğurduğu saptanarak bugün bireyin nesneyi nasıl algıladığı, nesneye ve mekâna nasıl temas ettiği incelenmiştir. Bu amaç doğrultusunda birinci bölümde insanın nesnelere salt bir bilme yetisi ile algılamadığı, aksine bir özdeşleyim içtepisi ile nesnelere yaklaştığı, bu özdeşleyim içtepisinin de nesnelere yeni bir anlam kazandırdığı ifade edilmek istenmiştir. Estetik bir tutumla beraber nesnenin değişen kullanım alanları göz önünde bulundurularak sanatçı – nesne ilişkisi incelenmiştir. Sanat yapıtında nesnenin değişen biçimleri üzerinden biçimin yeni yeri sorgulanmıştır. İkinci bölümde biçimin yeni yeri etkileşim, iletişim, rastlantısallık ve karşılaşma gibi faktörler üzerinden incelenerek mekânın da bir ilişkisel dünya olduğu ifade edilmiştir. Değişen biçim anlayışları ile beraber nesne ve mekân, bir tür etkileşim içinde olarak dış / iç dünya verileriyle kendi biçimini yaratmaktadır. Bu doğrulta biçim, nesnel ve mekânsal anlamda bir temasla oluşmakta ve sürekli bir değişim / dönüşüm geçirmektedir. Temas kavramı göz önünde bulundurularak nesnel ve mekânsal anlamda biçimin yeni yeri, uygulamalar ile pekiştirilmiştir.

Anahtar sözcükler: Nesne, Birey, Algı, Biçim, Temas

FORM AND CONTACT RELATIONSHIP IN ART

Supervisor: Prof. Mümtaz DEMİRKALP

Author: Zeynep ÜÇÖZ

ABSTRACT

In the report titled “Form and Contact Relationship in Art”, the object is an identical form for the individual and this identical form constitutes a kind of “genre” theme, considering this determination, it is examined in this study that how the individuals perceives the object and how they communicate with the object and space. For this purpose, in the first part, it is addressed that individuals do not perceive the object with a mere ability to know, rather through an approach based on a form of empathy impulse and it is aimed to imply that this empathy impulse assigns a new meaning to the objects. Also, with aesthetic lenses, the relationship between artist and object is examined by considering the changing usage domains of the object. In addition, in the work of art, the new place assigned to the form is questioned through the changing forms of the object. In the second part of the study, the new place assigned to the form is examined through the variables such as interaction, communication, randomness and encounter and it is stated that space is also a relational world. Considering the concept of the contact, the new place assigned to the form in objective and spatial sense are consolidated with practices.

Keywords: Object, Individual, Perception, (the) Form, (the) Contact

TEŞEKKÜR

Sayın tez danışmanım Prof. Mümtaz Demirkalp'e,

Savunma sınavı jüri üyeleri Dr. Öğr. Üyesi Ece Akay
Şumnu'ya ve Dr. Öğr. Üyesi Seval Şener'e

Değerli hocalarım ve dostlarım
Dr. Öğr. Üyesi Tansel Çeber'e, Öğr. Gör. Tanzer Arığ'a, Arő.
Gör. Engin Sarı'ya, Esra Koruç'a ve Hazel Kılınç'a

ve ayrıca değerli ailem,

Berrin Pınar Çalı'ya, Nuri Üçöz'e ve Emine Üçöz'e,

katkı ve destekleri için sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: NESNE VE BİREY.....	3
1.1. Nesnel Eylem ve Değişen Faktörler.....	3
1.2. Birey (İnsan) – Nesne Bilgisi.....	7
1.3. Sanatçı Nesne İlişkisinde Görünmeyen Taraf.....	14
2. BÖLÜM: NESNENİN MEKÂNDAKİ YENİ ROLÜ.....	21
SONUÇ.....	31
KAYNAKLAR.....	32
ETİK BEYANI.....	34
YÜKSEK LİSANS SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU.....	35
MATER’S ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT.....	36
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	37

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Carl Andre, 1975, Kuzey ve Güney Yolu / The Way North and South.....	4
Görsel 2. Katerina Kamprani, 2017, Rahatsız Edici Şarap Kadehi / The Uncomfortable Wine Glass	6
Görsel 3. Katerina Kamprani, 2017, Zincir Çatal / Chain Fork.....	6
Görsel 4. Ford tarafından geliştirilen T Model aracının üretimi / Production of the T Model tool developed by Ford 1908.....	8
Görsel 5. Marcel Breuer, 1925, Wassily Sandalye / Wassily Chair.....	9
Görsel 6. Zeynep Üçöz, 2018, Kalemlik (Kupa) / Pencil Case (Cup).....	10
Görsel 7. Andy Warhol, 1964, Brillo Kutuları / Brillo Boxes.....	11
Görsel 8. Zeynep Üçöz, 2019, Havuz / Pool.....	12
Görsel 9. Yves Klein, 1958, Boşluk / Le Vide. Careersuicide.....	16
Görsel 10. Armand “Arman” Pierre Fernandez, 1960, Dolu / Le Plein.....	16
Görsel 11. Robert Morris, 1964, Köşe Parçası / Corner Piece.....	17
Görsel 12. Robert Morris, 1964, Köşe Kirişi / Corner Beam.....	17
Görsel 13. Rachel Whiteread, 1993, Ev / House.....	18
Görsel 14. Olafur Eliasson, 2014, Buz Saati / Ice Watch.....	19
Görsel 15. Olafur Eliasson, 2014, Buz Saati / Ice Watch.....	19
Görsel 16. Carl Andre, 2000, AILomoCU.....	22
Görsel 17. Zeynep Üçöz, 2018, Selimiye Camii’nden ayrıntı / Selimiye Mosque detail.....	23
Görsel 18. Zeynep Üçöz, 2019, Efes Antik Kenti’nden ayrıntı / Ancient City of Ephesus detail	23
Görsel 19. Gary Kuehn, 1969, Kama Parçası / Wedge Piece.....	24
Görsel 20. Zeynep Üçöz, 2017, İsimsiz.....	25
Görsel 21. Zeynep Üçöz, 2019, İsimsiz.....	25
Görsel 22. Zeynep Üçöz, 2017, Sütun.....	26
Görsel 23. Zeynep Üçöz, 2019, Yük Paleti.....	27
Görsel 24. Alicja Kwade, 2015, Kullanılmış ve Yorgun / Used and Tired.....	28
Görsel 25. Zeynep Üçöz, 2019, Zeminin Biyografisi.....	29
Görsel 26. Zeynep Üçöz, 2019, Zeminin Biyografisi.....	29
Görsel 27. Zeynep Üçöz, 2019, İsimsiz.....	30

GİRİŞ

Yeryüzünde soyut ya da somut her şey, biçim ile bileşen bir haldedir. Sanatsal süreçte ise bu bileşenlik, biçimin ön planda oluşuyla beraber süregelmiştir. Estetik ve beğenin temelinde var olan biçim, sanatın ana ögesi, üstün ve iç ögesi olarak görüldüyse de aslında öz ile etkindir (Fischer, 2013, s. 140). Öz ve biçim ilişkisinde öz olan, gerçekliği yansıtmaya yetecek ölçüde arınmamış biçimin yardımcı bir ögesi olarak görülürken zamanın olanakları / imkânları, her zaman biçim ve özün iç içe geçmesini sağlayan önemli bir etken olmuştur (Fischer, 2013, s. 140). Çağın olanakları öz ve biçim karşısında hem toplumsal yapıyı hem de sanat anlayışlarını etkilemiştir. Bu noktada 20. yüzyılda yaşanan gelişmelerin hem toplumsal yapıyı hem de sanatsal anlayışları sarstığı görülmektedir. Bu sarsılmayı sanat değerindeki yapı özelliklerinin tümünü karşılayan, aynı zamanda estetik ve beğenin temelinde var olan biçim üzerinden okumak mümkündür (Timuçin, 2004, s. 62).

Sanat yapıtında becerinin ve estetiğin önemi 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bir tartışma konusu olsa da öz ve biçim yaşamsal açıdan değişiklik göstermektedir. Yaşamsal süreçle beraber öz ve biçim, nesnenin mekânla ya da izleyiciyle olan ilişkisini etkilemekte, dolayısıyla sanatçıların düşünsel anlamda ürettiği sanat yapıtları zenginleşerek dönüşüm geçirmektedir. Bu zenginleşme gerek teknolojinin gerekse endüstriyel gelişmelerin etkisiyle sanat yapıtının beceriden arınıp, düşünceye dönüştüğü hatta seri üretim nesnesine de dönüşebildiğini göstermektedir. Nihayetinde, sanatın genişleyen yelpazesinde, sanatçıların biçimsel bir öneri olarak ortaya sunduğu sanat yapıtları, değişmekte olan dünya sistemine uyum sağlamaktadır.

Biçimin nesneyle, mekânla ya da izleyici ile birlikte yeni bir anlam kazanması estetiğe ve beğeniye dair anlamını sarmış ve sanatçılar biçim üzerinden yeni önermeler ortaya sunmuştur. Bu yeni önermeler sanattaki disiplinlerin iç içe geçmesi, alışagelmışin dışındaki sergileme biçimleri ya da önceden kabul görmeyen birçok malzemenin kullanımı gibi faktörler olurken izleyici de bir şekilde bu yeni önermelerin parçası haline gelmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren biçimin, özellikle mekânsal anlamda değişim gösterdiği görülmektedir. Mekânsal anlamdaki değişimler, 1960'lı yıllarda görülen mekân eleştirilerinin sanatta biçimselliğin yerine düşünselliğin ön plana çıktığını da göstermektedir. Bu durum, 60'lı yıllarda modernist biçimci anlayışın devamı olarak görülen Minimalizm ile güçlü bir şekilde ön plana çıkmıştır. Minimalizm, mekânsal sorgulamalar, nesnel bağlamlar ve ortamın kendi içindeki biçimselliği üzerinden ilerlerken buna paralel olarak Yeryüzü Sanatı (Land Art), yine

mekân sorgulamalarının önemli bir kırılması olarak görülmektedir. Minimalizm'in ortam içerisindeki sorgulamalarından farklı olarak Yeryüzü Sanatı'nda ki tepki daha çok "beyaz küp"¹ olgusuna işaret etmektedir. Galeri mekânlarına karşı bir tepki olarak ortaya çıkan sanatsal eylemlerle beraber sanatçı, içeriğe ya da kavrama yönelmiştir. Mekânsal sorgulamaların yanında sanatta hazır nesne kullanımı ve kavramsal olarak nesnenin anlamı da sorgulanmış ve nesne, değişen biçimsellik içinde sanat yapıtı olarak ele alınmaya başlamıştır. Sanatta hazır nesne kullanımları, nesnenin kavramsal olarak ele alınması ya da nesnenin kültürel bağlamlar üzerinden okunan bir biçim olarak düşünülmesi gibi yaklaşımlarla biçim, nesneden öteye geçerek sanatçının imgelemiyi birlikte bir olgu haline gelmiştir. Bu imgelemede nesne ve biçim ilişkisinin bir bütünlüğü söz konusudur. Ancak, "sanatçı yalnız nesnelerin "içsel anlamını" ve onların ahlaksal yaşamını duyumsamakla kalmamalı, aynı zamanda bu duyguyu dışlaştırmalıdır." (Cassirer, 1980, s. 147). Ernst Cassirer'in de bahsettiği nesnelerin "içsel anlamı" ve değişen biçim anlayışı karşısında gerçekliğin bir parçasını alan ve onu kendi gerçekliği ile birleştiren sanatçılar, biçimi başka bir uzamda tartışır.

Günümüz sanatında biçim anlayışı sanat yapıtı için salt değerli bir özellik olarak görünmemektedir. Aksine biçim, yeni bir anlam kazanmış ve sanatçılar için önemli bir aktarım yolu olmuştur. Bu aktarım yolu ise izleyicinin dâhil olduğu bir bütünselliktir ve insan ile doğrudan ilişkili bir göstergedir. Biçim – nesne ya da biçim – mekân tek bir imge olarak okunabilir. İmge aracılığıyla zihinsel bir düzlemde başka bir mekân yaratımı söz konusu olabilir. Bu yaratımda mekân bir nesne olarak yeniden tanımlanır ve nesnelleşen mekân, izleyicinin fonksiyonel anlamda mekân ve nesne bilgisiyle ilgilidir. Biçimin bir imge olarak okunabildiği ve izleyicinin dâhil olduğu bu imgesel dünyada, insanın algı süreçleri etkin bir rol oynamaktadır. Ancak belirtmelidir ki, algı bir duyu verisi etkinliğinden çok bugün değişen biçim anlayışı içerisinde ilişkisel bir durumu yansıtmaktadır. Bu ilişkisel durum ile beraber, karşılaşmanın ve rastlantısallığın sonucunda biçimin insanla olan ilişkisi *temas* kavramı üzerinden sorgulanabilir.

¹ Ahu Antmen, beyaz küp olgusunu şöyle yorumlar; "İrlandalı sanatçı / eleştirmen Brian O'Doherty'nin 1970'lerde tartışmaya açtığı "beyaz küp" olgusu, zaman içinde çağdaş sanat tarihinde en çok rastladığımız kavramlardan biri olarak kaynağını bile unutturacak kadar yaygınlaşan bir terim haline gelmiştir. Her modern sanat galerisi beyaz bir küp görünümünde olmasa da "beyaz küp", günümüzde, çağımızın kendine özgü teşhir biçimlerinden biri olan 'modern sanat galerisi'nin başlıca simgesidir" (O'Doherty, 2016, s. 9).

1. BÖLÜM: NESNE VE BİREY

İnsan, özü gereği nesne ile devamlı temas halinde olmuştur. William Tucker, nesneyi “insanın dünyayı anlama ve denetime alma çabaları sırasında yarattığı bütünlükler ya da birimler” şeklinde tanımlar (2016, s. 844). Nesne, zaman içinde insanın kullanım şekillerine göre geçirdiği dönüşümler sırasında defalarca belli biçim ve şekillere bürünmüştür ve endüstriyel ilerlemeler sonucu insanın günlük hayatında nesnenin kullanım şekilleri de değişmeye başlamıştır. Örneğin bir kâse ya da bardak, bir içme kabı olarak üretildiyse de bugün bir saklama kabı olarak da kullanılıyor olabilir. Nesnenin kullanım biçimleri insanın nesneye nasıl yaklaştığı, nesneyi nasıl algıladığı ile bağlantılıdır. Bu bağlantı ise kâsenin ya da bardağın sonsuz sayıda üretilebilir bir hal alması ile ilişkili görülebilir. İnsanlar, günlük hayatın sıradan nesnelere her ne kadar bir araç olarak kullansa da insanın nesneye atfettiği anlam nesneyi salt araç için kullanmanın ötesine götürür. Günümüzde satış amaçlı üretilen birçok nesne, bireyin nesneye karşı bir özdeşlik hissetmesi üzerine tasarlanmaktadır. Ernesto L. Francalanci, biçimi önemsenmeyen nesnelere (bir pense, bir cıvata, bir süpürge) bugün görüşlerin yüceltilmesi ve beğeni ölçülerine karşılık vermek kaygısıyla estetik düşünceler ile tasarlandığından ve bir nesneyi yalnızca ‘nesnenin biçimi’ üstüne odaklanmış bir zevk aracılığıyla değerlendirme olanağından bahseder (2012, s. 14). Nesne, her ne kadar üretiliş amacının dışında kullanılıyor ya da bir beğeni ölçütü olarak üretiliyor olsa da bu beğeni ölçütü, insan – nesne ilişkisinde bir tür duygu alışverişinin gerçekleşmesiyle ilgili görünmektedir. Dolayısıyla insan ile ilişkisi olmayan bir nesneden bahsetmek mümkün gözükmemektedir. Örneğin duvardaki saatin, yalnızca ona dikkat kesildiğinde sesi duyulur. “Ve sanat dediğimiz şey yaşam hissini geri getirmek, nesnelere hissettirmek, taşı *taş* yapmak için vardır.” (Şklovski, 2016, s. 313).

1.1. Nesnel Eylem ve Değişen Faktörler

Nesne, estetik bir işlevsellik içerisinde kullanılabileceği gibi bir gösterge aracı olarak da kullanılıyor olabilir. Nesnenin kullanım alanı, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, toplumsal ve sosyal eleştiri olarak da ön planda olduğunu göstermiştir. Bu noktada asıl önemli olan, 1960’larda nesneyi sanat olarak yeniden yapılandırmak olmuştur (Morris, 2016, s. 931). Yeniden yapılandırma sürecinde nesne, kendi gerçekliğinden kurtularak / kavuşarak sezgisel bir biçime dâhil olmuştur. Bu sezgisel biçim hali ise Robert Morris’inde dediği gibi 60’ların sanatının maddeleşmesini sağlayan *imge zeminini* oluşturmuştur. (2016, s. 931). İmge zemininin oluşumunda nesnenin kullanım biçimlerinin etkili olduğunu söylemek mümkündür. Nesnenin kullanım alanlarında nesne, üretim ve tüketim anlamında da bir tür aşırılaşma

yaşamıştır. Dolayısıyla bu imge zemininde her ne kadar tüketim nesnesi kullanımının aşırılığı etkili olmuş olsa da Minimalizm ile birlikte nesnel bağlamlar değişime uğramıştır. Örneğin, Pop Sanat'ta tüketim nesnesi sanatsal anlamda yeniden yapılandırılmıştır. Ancak, Pop Sanat'ta tüketim nesnesi kullanımı, nesnel bağlamların bir imge zemininde yeniden ele alınması olarak değil, nesnenin kendisine yönelik eleştirel bir dil olarak ilerlemiş görülebilir. Bu imge zemininde, değişmekte olan nesnel bağlamları minimal sanatın öncülerinden Carl Andre'nin çalışmalarında görmek mümkündür.



Görsel 1. Carl Andre, 1975, Kuzey ve Güney Yolu / The Way North and South. (Mutualart). Erişim: 15.11.2018. <https://bit.ly/2Xj8dSu>

Carl Andre, klasik heykelden uzakta olan yapıtlarını 'heykel' olarak ifade etmiş ve *biçim olarak heykel / yapı olarak heykel / mekân olarak heykel* bağlamları ile yola çıkmıştır (Görsel 1). Andre'ye göre biçim olarak heykelde malzeme, heykelin biçimini oluşturan ana unsur olarak vardır. Bu biçimsellik mekân içinde bir alana yayılmıştır². Yapı olarak heykelde, boşlukların, girintilerin ya da çıkıntıların oluşumu mekânı çevreleyen / kuşatan bir durumdadır. Mekân olarak heykelde ise, biçime dâhil olan heykeldeki tüm parçaların, mekânın dinamikliği ile ilişkili olarak yer alması söz konusudur.

1960'lı yılların sanatının maddeleşmesini sağlayan imge zemini, daha çok Minimalizm ile birlikte mekân algısına yönelmiştir. Bu doğrultudaki girişimler, nesnenin kullanımını sanatsal anlamda etkilemeye başlamıştır. Konstrüktivistlerin mekân kullanımının öznel tabanında 'yapı'

² Rosalind Krauss'un, *mekâna yayılan heykel* makalesinde, heykelin mekânla ilişkili olarak nasıl bir dönüşüm geçirdiği okunabilmektedir. Bu doğrultuda "biçimselliğin mekâna yayılma" durumu, Krauss'un ifade ettiği bağlam doğrultusunda ele alınabilir.

unsuru³ olması ya da endüstri nesnesinin aslına uygun biçimde kullanılması her ne kadar Minimalizm ile benzerlik gösterse de Minimalizm’de öznel olan, nesnenin durumunu olduğu gibi göstermektir. Ancak belirtmelidir ki bu imge zemini çerçevesinde nesnenin konumu izleyici tarafından mekânla bütün bir şekilde algılanmaktadır. Minimalizm’de nesnenin özgünlüğünden çok yaratılan mekânın kendisi ön planda olmuştur. Dolayısıyla Minimalizm, izleyicinin de mekânı algılamasında ve mekân içinde kendi varlığının bilincine pencere açmasına da olanak sağlamıştır (O’Doherty, 2016, s. 10). Morris, söz konusu imge zemininde, izleyicinin nesne ile kurduğu ilişkiyi şöyle anlatmıştır;

Nesneyi çeşitli konumlardan ve değişen ışık ve uzamsal bağlam koşullarında değerlendirirken, insan, ilişkileri kendisinin kurduğunun farkına varır. İster yapısal bir bölmeyle, zengin bir yüzeyle, ister herhangi bir şeyle kurulsun, her iç ilişki nesnenin kamusal, dışsal niteliğini azaltır ve seyircinin bu ayrıntılarla onu eserle yakın bir ilişkiye çekip nesnenin içinde bulunduğu uzamdan çıkaracağı noktaya sürüklenmesine yol açar (Morris, 2016, s. 878).

Sanat eserinin algılanma biçimindeki değişikliği vurgulayan ve insan algısına yönelen, zaman ve mekân algısına ilişkin bir tavrı barındıran Minimalizm’in, nesnel ve öznel algı bağlamında önemli bir kırılma noktası olduğu söylenebilmektedir. Minimalizm’de ön plana çıkan mekân ve algı durumu, daha sonra ‘sanatın nesneye olan gereksinimi’ tartışmalarını ve nesnesiz sanat fikrini beraberinde getirerek, 60’lı yılların sanat ortamını etkilemiştir. Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin ve buna bağlı olarak genişleyen nesne dünyasının sanata dâhil olması ya da uzaklaşması da sanat ortamındaki biçim anlayışını değişime uğratmıştır (Antmen, 2009, s. 193).

Bugün nesnenin kullanım biçimlerine bakıldığında tüketim kültürünün etkisiyle çoğu sanatçının nesnelere ve imgelerine yöneldiği görülmektedir. Bugün üretilen çalışmaların çoğunda nesnel algının, yeni ifade biçimlerinin içinde asamblaj / enstalasyon türünde üretimlerle ya da kavramsallığın ön planda olduğu ve böylelikle nesnenin ve mekânın heykel, resim, fotoğraf, video gibi farklı ifade biçimleriyle ele alındığını söylemek mümkündür. Günlük hayattaki tüketim nesnelere kullanan sanatçılar, çalışmalarında insanın nesneyle olan ilişkisini ele almaktadır. Örneğin Katerina Kamprani, çalışmalarında insana ait bir takım nesnelere seçerek nesnelere işlevselliğine müdahale etmektedir. Seçtiği bir dizi nesnenin kullanımını imkânsızlaştıran Kamprani, insanın yaşam standartları için üretilmiş ve bugüne kadar en kolay ve en rahat kullanıma indirgenmiş nesnelere tersyüz etmiştir (Görsel 2-3).

³ Konstrüktivist Sanat’ın yapı unsurunda, malzemenin endüstri nesnesi olarak geometrik bir sadelik içerisinde fonksiyonelliğini koruyarak tercih edilmesi söz konusudur. Ancak, Konstrüktivist Sanat’ın nesnel tercihleri daha çok işlevsel tutumla ilgili gözükmektedir.



Görsel 2. Katerina Kamprani, 2017,
Rahatsız Edici Şarap Kadehi /
The Uncomfortable Wine Glass. (Theuncomfortable).
Erişim: 17.11.2018. <https://bit.ly/2HLOPYI>



Görsel 3. Katerina Kamprani, 2017,
Zincir Çatal / Chain Fork.
(Theuncomfortable). Erişim: 17.11.2018.
<https://bit.ly/2VXAtZi>

Kamprani'nin çalışmalarında tersi görülen nesnelerin işlevselliği ve daha birçok endüstri ürününün kullanım biçimi birey için hayat kolaylaştırıcı olabilmektedir. Ancak, nesnenin işlevselliği bir kenara bırakıldığında, nesnenin duyulur tarafı insan ile olan esas temastır. Buna bağlı olarak İsmail Tunalı şöyle demiştir;

Bir endüstri ürünü, her şeyden önce bir görsel algının objesidir. Örneğin, bir iskemle, lamba ve otomobil, ilkin görme duyusuyla kavradığımız bir nesnedir ve böyle bir nesne olarak *burada ve şimdi* vardır. Bu, onun belli bir mekân içindeki belli bir hacim-kütle ilgisini, belli bir yapısal biçim içindeki varlığını ortaya koyar. “Her endüstri ürünü, duyuşsal olarak algılanabilir olan bir görünüşü ifade eder. Bu görünüş, form, renk ve yüzeylilik gibi biçim elementleriyle belirlenir. Her endüstri ürününün, buna göre, estetik bir işlevselliği bulunur” (Tunalı, 2002, s. 60).

Nesnenin estetik işlevselliği, endüstri ürünü vurgusundan ayrılarak tinselliğe iner. Nesne ve birey arasındaki özdeşliğin ön koşulu sonucunda; “hayal gücü, yaratma erkiyle bir nesneyi, *burada ve şimdi* var olma kategorisinin dışına çıkarır ve onu insansal-tinsellik kategorisi içine yerleştirir. Bu anlamda yaratma, insan hayal gücüyle nesnelere tinsel bir anlam vermesi demektir.” (Tunalı, 2002, s. 58). İnsanın hayal gücü ve nesnelere arasındaki yaratma erkinin, bireyin yaşam pratikleri doğrultusunda gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla nesnelere tinsel bir anlam verme kategorisi, bireyin (insanın) nesne bilgisi ile ilişkilidir.

1.2. Birey (İnsan) - Nesne Bilgisi

Saf bilginin temelinde insanın rolü “bilen” olarak tanımlanmaktadır. İnsanın varoluşundaki bilgi edimi, bilen ve bilinen olarak ayrıldığında bilginin tanımı rahatlıkla yapılabilir. Bilen ve bilinende bilgi bir araç olarak görülmektedir. Bilginin keşfedildiği kavramın “algı” olduğu söylenecek olursa bilgi; edim olarak alındığında herhangi bir şeyi düşünceyle sezme anlamına gelir, bu sezgi duyu organları aracılığıyla olduğu gibi onların aracılığı olmadan da olabilir (Timuçin, 2004, s. 62). Bilgi kuramlarında insan – bilgi ilişkisinde insan, nesneyi kavramasıyla ilgili belli bir yetiye sahiptir. Bilinen nesne, insan için bilinmeyene eriştiğinde *bilmek*, yerini *tanımaya* bırakır. Bu konuyla ilgili olarak Cassirer şöyle demiştir;

İnsan duyuları arasından akan dalgalı bir imgeler düşünden kendisini bir an için ayırabildiği, *tek bir imge* üzerinde sürekli olarak durduğu, onu daha yavaş ve açık seçik bir şekilde gözlediği ve kendisine nesnenin başka bir şey değil de *bu* olduğunu gösteren özellikleri soyutladığı zaman düşünür. Böylece o yalnız tüm nitelikleri canlı veya apaçık bir şekilde algılamadığı zaman değil, ama bu niteliklerden bir veya bir kaçını özel nitelikler olarak *tanıyabildiği* zaman düşünür... Şimdi, bu tanıma hangi yollarla olur? Bu tanıma, insanın soyutlamak zorunda olduğu ve bir bilinçlilik ögesi olarak kendisini apaçık bir şekilde sunan bir özellik aracılığıyla olur (1980, s. 45).

Bilmek, insanın nesneyle olan ilişkisinde bir tür sürekliliğe (tekrara) dönüştür ve bu süreklilik Cassirer’in de bahsettiği gibi *tanıma* ile gerçekleşir. Salt bilginin körleştiği bir alanda birey – nesne ilişkisini; bireyin nesne üzerindeki etkisi ya da nesnenin birey üzerindeki etkisi olarak okumak mümkündür. Örneğin bu etki, Fordizm oluşumu ve sonuçları üzerinden değerlendirildiğinde insan aklının ve görüşünün önemi söz konusu değildir. Fordizm, 1920’lerin başında Amerikalı iş adamı ve otomobil firması Ford’un kurucusu Henry Ford tarafından geliştirilmiştir. Bugün de sürekliliğini devam ettiren bant sisteminin kurucusu Henry Ford’un isminden hareketle, dünyada seri üretimi büyük ölçüde etkileyen sisteme Fordizm adı verilmiştir. Kitlesele üretim – kitlesele tüketim amacını benimseyen Fordizmde, insanın akıl ve görüşüne, kavrama yetisi ile yaklaşmanın mümkün olmadığı söylenebileceği gibi insan – nesne etkileri de Fordizmde apaçıktır. Üretim sürecinde işçiler, görevleri gereği ürünlerdeki tek bir alanı çalışmaktadır, bu sebeple ürünün bütünselliğini göremezler ve tek bir nokta üzerinde körleşirler (<https://bit.ly/2XA3cYR>) (Görsel 4).



Görsel 4. Ford tarafından geliştirilen T Model aracının üretimi / Production of the T Model tool developed by Ford. 1908. (Tarihbilgi). Erişim: 11.12.2018. <https://bit.ly/2Z3pYpr>

Fordizmin bir sonucu olarak üretimlerin standartlaşması ve diğer üretim yerlerinin de bant sistemine geçmesi, üretim teknolojisini etkilediği gibi tüketim toplumunu da etkilemiştir. Öte yandan Fordizm, kitlesel üretim – kitlesel tüketim amacıyla büyük ölçüde kâr etmeyi amaçlamış, dolayısıyla işçiye, tüketiciye ve ürüne yönelik estetik bir tavır da söz konusu olmamıştır. Fordizm gibi süreçler, teknolojinin hız kazanması gibi faktörler ve üretimlerin artması; insan – nesne ilişkisinde tinselliğin kaybolması, hem üreticinin hem tüketicinin makineleşen bir sistemde varoluşu, toplumsal sorunların devamını getirmiştir. (<https://bit.ly/2XA3cYR>). İsmail Tunalı, insanın makineleşen bir sistemdeki varlığıyla ilgili olarak şöyle demiştir;

Günümüzde teknolojik gelişme öylesine bir hız kazanmış, öyle aşamalar elde etmiştir ki tinsel – toplumsal yapı bu gelişmenin çok gerisinde kalmış ve buradan bilimsel – teknolojik gelişme ile tinsel – toplumsal yapı arasında sert çelişkiler ortaya çıkmıştır. Bilim ve teknolojinin, endüstrinin bu denli büyük ölçekli gelişmesine karşılık, sosyo-kültürel yapı, yüzyıllarca insanı belirlemiş olan insan-olma özünü, bilimsel, etik ve estetik değerler sistemini yitirmiştir. Bu da insanı, topluma, toplumsal kurumlara ve yeni değerler sistemine karşı ‘yabancılaşma’ya götürmüştür. Teknoloji ve endüstri, bir mekanist dünya, bir aletler, aygıtlar, araç ve gereçler dünyası yaratır. Bir bireysel düşünce ve duyarlılık varlığı olan insan, böyle bir mekanist sistem içinde kendini yitik, korumasız ve “yabancı” bulur. Bu mekanist dünya, bir makine dünyasıdır. İnsan ve makine, şimdi ontolojik bir karşıtlığın iki kutbu durumundadır. İnsan, özce makineye ve makine dünyasına karşıt ve ona yabancı bir varlıktır. İşte, “yabancılaşma” olayı, insanın kendi yarattığı, kendi etkinliğinin ürünü olan, nedenselliğe dayalı bu mekanist sisteme ve makineye karşı, özü gereği özgür bir bilinç varlığı olan insanın kendini “yabancı” hissetmesidir (2002, s. 43).

Tunalı’nın bahsettiği gibi toplumdaki bu yabancılaşma, makineleşen insanın sorunlarını gözler önüne sermiştir. Toplumsal olarak makineleşen bir sistemin ve amacının insanın özüne yönelik bir girişim olmadığı söylenebilir. İsmail Tunalı devam eder ve şöyle der;

Ne var ki, insan gerçekte nedensel ve mekanist bir dünyada, bir makine dünyasında yaşamaktadır. Bu nedensel ve mekanist dünyaya karşı sanatta özgür ve yaratıcı bir dünya yaratmak, aslında real bir dünyaya karşı sanal bir dünya yaratmak değil midir? Yaratılan bu sanal dünya ile yaşanan “yabancılaşma” olayı belki sanal olarak ortadan kalkabilir, ama bu insanın bir illüzyonu, bir kendini aldatması değil midir? Şu halde sorun, “yabancılaşma”nın temelde insan ve makine karşıtlığında bulunmasındadır. Makine, büyük bir gerçektir ve ondan vazgeçilemeyeceğine ve onu yok farz etmenin olanak dışı olduğuna göre, sorun nasıl çözümlenecektir? (2002, s. 46)

Bu sorunları amaç edinen ve sorunlara Tunalı'nın da bahsettiği gibi; integral bir tavırla ve insan makine arasında uzlaştırıcı yöntemler ile yaklaşan Bauhaus'un getirdiği çözümler üzerinden bakılabilir (Tunalı, 2002, s. 46). 1919 yılında Almanya'da kurulan ve güçlü bir kurum olan Bauhaus, insan – nesne arasındaki makineleşme faktörünün ortadan kaybolması için önemli bir süreci kapsamaktadır. Sanatın, insanın özgür ben'liğini savunması Bauhaus'un oluşumunda etkili olmuştur. Sanatsal yönelimler ile bir ürünün hem estetik hem de işlevsel olabileceğini gösteren Bauhaus, ayrıca nesnenin insana dokunan tarafını beslemiş ve bunu misyon edinmiştir. Paul Klee, Wassily Kandinsky, Marcel Breuer (Görsel 5) gibi isimler, Bauhaus sanat okulunda zanaat ve el işçiliğini, estetik tasarım başlığında birleştirerek dersler vermiştir.



Görsel 5. Marcel Breuer, 1925, Wassily Sandalye / Wassily Chair,
(Moma). Erişim: 06.12.2018. <https://mo.ma/2QC1CQv>

Bauhaus'un insana dokunan tarafı estetik değerler üzerinden ilerlemiştir ve klasik estetik tabuları yıkarak geniş halk kitlelerine ulaşmak istemiştir. Estetik – işlevsellik yönünde endüstriyel üretimler yapmaya başlayan Bauhaus, ilk dönemlerinde sanat ve zanaatı birleştirerek el becerisi ürünler ortaya çıkartmıştır. Ancak, Bauhaus'un ikinci dönemi olarak adlandırılan dönemde Bauhaus, sanatsal tasarımlara dayalı anlayışları bireysel yaratılardan alarak seri üretime aktarmış ve ürünlerin işlevselliğini estetik değerler ile birleştirmiştir.

Bauhaus'un bütünlüycü çözümleri makineleşen insan mücadelesinde kalıcı bir uzlaşım sağlamaktır ancak, bu uzlaşım sorunu bugünde geçerliliğini korumaktadır.

Bakıldığında, insanın ürettiği nesne değişiminde estetik – işlevsellik durumu, Bauhaus'ta olduğu gibi bugün de önemini sorgulatmaktadır. Günümüzde hem üretimin hem de teknolojinin hızı, yeni endüstri ürünleri üzerindeki etkisini göstermekte ve estetik değerler işlevselliğin önüne geçmektedir. Bu bağlamda nesnelere anlamı birey için farklılık göstermektedir. Örneğin, bir kahve kupası kahve içmek için değil, bir kalemlik için kullanılıyor olabilir. Bauhaus'ta estetik ve fonksiyonel dönüşümler sadece sanatçı ya da tasarımcı ile ilgiliyken bugün dönüşüm, birey (insan) ile ilgilidir (Görsel 6).



Görsel 6. Zeynep Üçöz, 2018, Kalemlik (Kupa) / Pencil Case (Cup)

Günümüzde nesnenin üretimine bakıldığında tüketim nesnesi üreticilerinin birçoğu, işlevsel teknikleri bir kenara bırakmakta ve kullanıcı için “işlevsellik” çoğu zaman önemsiz olabilmektedir. Üreticiler bu anlamda birçok nesneyi estetik işlevsellik kategorisinde üretmiş ve bu üretimler bireye yönelmiştir. Dolayısıyla hoş gitmesi için üretilmiş, estetikçe çekici fakat pratik işlevsellikten yoksun ürün, ürün değeri olmayan bir nesne durumundadır (Tunalı, 2002, s. 62). Sanat tarihine bakıldığında bu duruma en yakın Andy Warhol'un *Brillo Kutuları* (Görsel 7) örnek verilebilir. Warhol, *Brillo Kutuları*nda, toplumda bir yığın haline gelmiş olan ürünleri sanat nesnesi olarak sunduğunda nesnenin kavramı değişmekte ve nesne bilgisi, salt bilginin ötesine geçmektedir.



Görsel 7. Andy Warhol, 1964, Brillo Kutuları / Brillo Boxes.

(Modernamuseet). Erişim: 14.12.18 <https://bit.ly/2Xitmft>

Nesnenin kavramsal kırılması doğrultusunda bilginin rolü birey için başkalaşmaktadır. İnsanın nesneye atfettiği anlam nesneyi değerli kılmış ve bireyin nesneyle olan eyleminde nesnenin ne işe yaradığı sorusunun önemi de azalmıştır. Herhangi bir endüstriyel ürün bireyin ihtiyacını gidermiyor olsa bile, tinsel bir anlam taşımaktadır. John Berger, insanın düşündüklerinin ya da inandıklarının nesnelere görünüşünü etkilediğini ve insanın tek bir nesneye değil, nesnelere olan ilişkisine baktığını söyler (2014, s. 8, 9). Dolayısıyla estetik işlevsellik, yerini birey ile özdeşleşen bir tinsellik kategorisine bırakır. Nesnenin geldiği durum karşısında ise değişime uğrayan anlam, kavram, kullanım gibi faktörler sürekliliği korumaktadır.

Başta Cassirer'in belirttiği 'tanıma' kavramındaki düşünsel tinsellik, estetik işlevselliğin birey üzerindeki bilgi ve etkisine uzanmaktadır. Estetik olan nesne, birey için özel bir durumdur. Yani, insanın nesneye teması estetik bir algıda gerçekleşmektedir. Bu etkinlik, *özdeşleşim*'in bir parçasıdır. *Özdeşleşim (Einfühlung)*, "içten duyma. Kendi duygularını nesnelere aktarma; kendini bir başkasının tasarımlar dünyasının içine yerleştirme; kendini başka bir varlığın, örneğin bir manzaranın ya da sanat yapıtının içinde duyma" olarak tanımlanmaktadır (Akarsu, 1975, s. 136). Wilhelm Worringer, *Soyutlama ve Özdeşleşim* isimli kitabında soyutlamayı ve özdeşleşimi iki şekilde ele alır. Worringer, özdeşleşim içtepisini estetik yaşantının şartı olarak, tatminini organik olanın güzelliğinden elde etmesine karşılık, soyutlama içtepisini de aradığı güzelliği, hayatı reddeden inorganik şeylerde, bütün soyut yasal ilişkilerde ve zorunluluklarda bulduğunu söyler (2017, s. 16). Bu iki yaklaşım üzerinden gidildiğinde özdeşleşim, nesneyi bir

tür tanıma hali olarak görünebilir. Nesneye yüklenen anlam, kendi var olan bilgisinden algılanır. Fakat *özdeşleyim*'de, *tanıma* kavramı etkindir;

“Elimde tuttuğum kalem, üzerine yazı yazdığım masa, oturduğum koltuk, sanki benim varlığımın bir parçası gibidir. Giydiğim elbise, taktığım şu kravat da yine sanki varlığımın bir parçası gibidir. Otomobilimi ise, benim varlığımın dışında düşünmek olanak dışıdır. Çünkü bütün bu benim varlığımın dışında bulunan nesnelere, benim varlığımın, benim canlılığımın özdeşleşmiş bir varlık olurlar. Bunu sağlayan, benim yaşadığım özdeşleyim etkinliğimdir” (Tunalı, 2002, s. 78).

Bu özdeşleyim içtepesinden hareketle, nesnedeki anlam ve kavram değişimi insanın nesneyi nasıl algıladığı ile bağlantılıdır. Nesne ve birey arasındaki içli dışılık bütünsel bir temasın somut göstergesidir. Bu sebeptendir ki nesnelere algılama ve tanıma biçimleri, bütünsel temas kavramı etrafındadır. Bu temasın çıkış noktası ise algıdan geçmektedir. İnsanın algı yöntemlerinin başlangıç noktasının duyu olduğunu söyleyenecek ise insanın karşılaştığı olağanlıklar üzerinden örneklendirmeler yapılabilir. Örneğin, çaya daldırılmış bir çay kaşığının kırık görüntüsü ya da bir havuzun dibindeki fayansların kaçışması gibi imajlar, algının somut göstergeleri olabilmektedir (Görsel 8).



Görsel 8. Zeynep Üçöz, 2019, Havuz / Pool

Öte yandan, aniden duyulan bir sesin yarattığı sessizlik ya da yakındaki nesnenin arkada bıraktığı buğulu görüntü de algının mekânla olan ilişkisine bir örnek olabilmektedir ve bu örneklendirmelerin kaynağında duyu verileri etkindir. Duyu verileri üzerinden algı yaklaşımını Rudolf Arnheim şöyle yazmıştır;

Örneğin koku ve tat alma duyuları nüans bakımından zengin olsalar da, bütün bu zenginlik, - en azından insan zihni açısından- sadece çok basit bir düzen yaratır. Bu yüzden de kişi, koku ve tatlara kendini kaptırabildiği halde, bunlarla pek düşünemez. Görme ve işitme duyuları söz konusu olduğunda ise şekiller, renkler, hareketler ve sesler uzam ve zaman bakımından belirli ve oldukça karmaşık bir örgütlenmeye açıktırlar. Dolayısıyla bu iki duyu, yani görme ve işitme,

zekâyı kullanmak için en mükemmel ortamlardır. Görmeye, dokunma ve kas duyusu yardım eder, fakat dokunma duyusu tek başına, görmeyle rekabet edemez, çünkü bir mesafe duyusu değildir. Doğrudan temasa bağımlı olan dokunma duyusu, biçimleri santim santim, adım adım incelemek zorundadır; gözün tek bir tarama ile kavradığı eksiksiz üç-boyutlu uzam mefhumunu dokunma duyusu bin bir külfetle inşa etmek zorundadır; üstelik görüş dünyasını olabildiğince zenginleştiren ve ancak uzaktaki nesnelerin görsel imgeleri optik izdüşüm yoluyla elde edildiği için mümkün olan büyüklük ve veçhe değişimlerinden, örtüştürme ve perspektif bağlantılarından da ilelebet mahrumdur. İşitilebilir sesler evrenindeyse, sistemin tamamındaki çeşitli boyutlarla ilişkili olarak, her tona, keskin bir yer ve işlev verilebilir (2015, s. 33).

İnsanın dış dünyanın izdüşümleri ile oluşturduğu algısal mekânlarda görme, dokunma, işitme, koklama verileri algılayan ve algılanan arasında bir araç durumundadır. Duyular işlerini bitirdiğinde algılama süreci başlar. “Duyular kendinde, bizden bağımsız olarak var olan bir dünyadan gelen mesajları almaya yarayan araçlardır. Algı bu mesajların alınması sonucu meydana gelir.” (Direk, 2003, s. 31). Buradan hareketle denilebilir ki bir nesne üzerinde bilme yetisinin ‘şimdi’ etkinliği, duyular ile birlikte algılandığında pasiftir. O halde bilgi, algıda hangi konumdadır? İnsan dünyanın ayırdına varmak için bilgiye ihtiyaç duyabilir ancak algıda; örneğin “bulutlu gökyüzü, gölün hareket eden suları, rüzgârın sürüklediği kum tepeleri, pencere, çalışma odam, masam, bedenim – bütün bunlar, bir bakıma retinadaki izdüşüme benziyor, yani verilir.” (Arnheim, 2015, s. 29). Dolayısıyla duyu verileri, yani tüm bu verili dünya, algının gerçekleşmesi için oluşturulan bir zemindir. Öte yandan duyular, salt bilme yetisi olarak var değildirler; insanın yaşamı boyunca sürekli bir halde gelişmektedir ve belleğe bağımlıdır. Göz, alışkanlıkları birden kaybaldığında o boşluğa ait olup fakat orada olmayana belleğin varlığı ile bakar.

Bir nesnenin, o nesne olmadığı iddiası insanın bilme yetisi ile bağlantılıdır ancak, duyu verileri ile algılanan bir temasın ötesine geçmek demek algıyı anlatmaktadır. Algı, bir bütünsellikten oluşmaktadır ve duyu verilerinin bilgi ile hareket etmediği söylenebilir. Dolayısıyla bilgi edimi, duyu verileriyle ilgili bir duyum olmaktan çıkar ve algı, bütünsel kavrayışla ilgili bir mesele haline gelir; “Algının anlam ufku, yani deneyimin alanına ait bütünsellik duyumlardan önce gelir. Başka bir deyişle, algıda birincil olan duyular değil, bütünler ya da alanlardır.” (Direk, 2003, s. 33). Salt duyular aracılığıyla tanımlanamayan algı, neden – sonuç ya da ruh, bilinç, zaman, düşünce gibi bir dizi kavram yükleyerek anlatıldığında algının insan ile ilişkisi ve algı deneyimi tanımlanmış sayılmamaktadır. Bu bilimin kendi doğuş noktasını görmeyen naif tutumundan kaynaklanır ve fenomenolojik indirgemenin askıya aldığı “doğal tavır” a denk düşer (Direk, 2003, s. 55). Bir nesneyi tanımlamak ve algılamak arasındaki farkı Maurice Merleau-Ponty şöyle yazmıştır;

Algı dünyasında şeyleri ve şeylerin görünme biçimlerini birbirinden ayırmak olanaksızdır. Bir masayı sözlükteki gibi tanımladığım zaman (“üstünde yemek yemeye ya da yazı yazmaya yarayan üç-dört ayaklı yatay tabla...”), masanın neredeyse özüne ulaşmış gibi olabilirim doğallıkla: bu öze eşlik edebilecek bütün ilineklere, ayaklarının biçimini, oymalarını ve benzeri şeyleri göz ardı ederim; ama bu yaptığım algılamak değil, tanımlamak olur. Bir masayı algıladığım zaman ise, masanın işlevini yerine getirme *biçimine* ilgisiz kalmam ve beni ilgilendiren şey masanın tablasını kendine özgü taşıma biçimidir, yerçekimine karşı koyarken ayaklarından tablasına çıkan özgün devinimdir. Masayı öbüründen ayrı kılan da budur. Burada hiçbir anlamsız ayrıntı yoktur: ahşabın lifleri, ayaklarının biçimi, ahşabın rengi ve eskiliğini gösteren sıyrıklar ya da oymalar... Ve “masa” sözcüğünün anlamı, masanın şu anki var oluş kipini ete tene büründüren bütün “ayrıntılardan” ağırdığı⁴ ölçüde ilgimi çeker (2005, s. 60).

Merleau-Ponty’e göre “algısal inanç” temelde iki eğilimden oluşmaktadır. İlki, algının bir his gibi ruh haline, insanın kendini deneyimlemesine indirgenemez oluşu, ikincisi ise algının, duyumsayanın algısı olduğudur. Dolayısıyla Merleau-Ponty, algının insandan bağımsız bir var oluşuna inanılsa da aslında aynı derecede insana da bağlı olduğunu söyler (Direk, 2003, s. 24). Bu bağlılığın sonucunda nesnenin, insanın imgeler dünyasında özdeş bir biçim olarak var olmasının yanında bir tür ilişki ögesi de olduğu söylenebilir. O halde denilebilir ki; “bir nesne asla adıyla ya da imgesiyle aynı işlevi görmez.” (Francalanci, 2012, s. 97). Nesnenin tek başınalığına bir tür müdahalede bulunan algının bir sonucu olarak; nesnenin değişkenliği, sanatçı tarafından ele alındığında ilişkiler dünyasındaki yeri ve buna bağlı olarak bir dizi kullanım çeşitliliği söz konusu olabilir. Bu yüzden, nesneyi insanbiçimleştirme kavramından başka bir boyuta taşıyan sanatçı ve nesnenin konumu ile ortam içerisindeki kullanımı incelenmelidir.

1.3. Sanatçı – Nesne İlişkisinde Görünmeyen Taraf

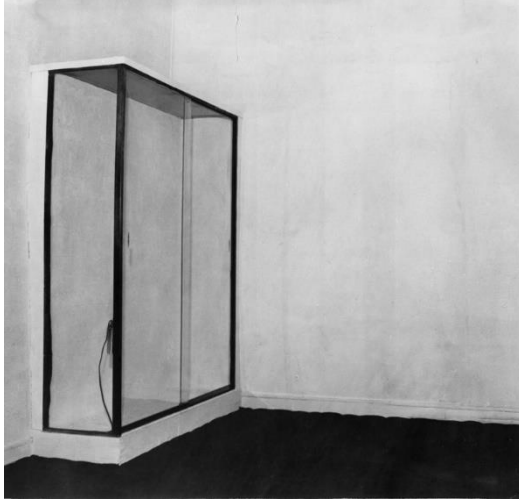
Günümüzde insanın algı süreçlerinde nesneyle olan ilişkisi ve nesne ile bir özdeşleşim içerisinde olması durumu, o nesneyi konumlandırma çabasında değişiklik gösterebilmektedir. Nesne tercihleri, dekoratiflik ve uyum ilişkisine göre ve aynı zamanda nesnenin konumlanacağı alana göre tercih edilir. “Nesneler ve insanlar birbirlerine yakın bağlarla bağlanmış olup bu danişıklı dövüş çerçevesinde kendilerine atfedilen duygusal değer sayesinde evde yaşayan bir “kişilik” gibi algılanmaktadırlar.” (Baudrillard, 2010, s. 22). Nesnenin bir “kişilik” gibi algılanma durumu, insan – nesne özdeşliğinin bir sonucudur. Bu özdeş durum, nesnenin mekânda nasıl konumlanacağı konusunda önemli görülebilir. Jean Baudrillard, nesnelerin birincil işlevleri insan ilişkilerindeki kişisel boyutu ön plana çıkartmanın yanı sıra paylaştıkları mekâna can ve ruh katmak olduğunu söylemektedir (2010, s. 22)⁵. Mekân ve nesne arasındaki bu bağ, sanat dünyasında imgesel bir dil ile sorgulanabilir. Ernst Cassirer, sanatçıların *nesnenin*

⁴ “Halk ağzında nesnesiz (nesne almayan) eylem” (Google Sözlük. Erişim: 27.06.2019, <https://bit.ly/2KCUraJ>).

⁵ Jean Baudrillard, bu cümlede “Bu eşyalar belli bir zevk ve stili yansıtabilecekleri gibi tersini de yapabilirler” dipnotunu düşmüştür.

görünümlerinin kavranılamayan bölümlerini açığa çıkardığını söyler (1980, s. 139). Sanatçı ve sanat yapıtı ilişkisinde nesne ve konumladığı alanın sorgulamaları daha ussal bir eylemle oluşmaktadır. 1960 sonrası nesne, bireyle ve mekânla ilişkisi bağlamında köklü bir dönüşüm geçirmiş ve nesne, sanatçı tarafından tinsel bir yaklaşım ile ele alınmıştır. Bu tinsellik, başta belirtildiği üzere bireyin yaşam pratikleri ve bilgisi ile değişim göstermektedir. Tinsellik ve nesnelleşme kavramları üzerinden gidildiğinde nesnenin tek başlılığına sanatçının algısal bir müdahalesi söz konusudur. Belirtildiği gibi, Minimalizm'in temelinde nesnenin durumunu olduğu gibi gösterme hali, günümüze kadarki süreçte sanatçının nesnel bağlamlarını, mekân faktörü gibi daha geniş bir yelpaze içerisinde irdelemesinde etken olmuştur. Bu irdeleme, sanatçının dış dünya sorgulamalarında insanla özdeşleşen somut biçimler içerisinde gerçekleştirdiği yaratılar üzerinden yapıldığında insanın yaşamsal karşılaşmalarının ön planda olduğunu söylemek mümkündür. Bu yaşamsal karşılaşmaların bir sonucu olarak görülebilen ve Minimalizm akımından farklı olarak malzemenin mistikleşmesine karşın nesnenin tüm olağanlığını açığa vuran Post Minimalizm eğilimi malzemelerin nasıl bir araya geldiğini anti-formal bir dil kullanarak ortaya çıkartmaktadır. Minimalizm'in sanat anlayışında formal bir dil vurgulanırken Post-Minimalizm eğiliminde malzemelerin formuna müdahalede ederek nesnenin gelip geçiciliği vurgulanmıştır. Öte yandan, nesne, rastgeleliği ve gelip geçiciliği sonucunda enstalasyon, kavramsal sanat, arazi sanatı gibi akımlar içerisinde farklı ifade biçimleri ile kullanımı, nesnel bağlamların insana yönelik bir ilerleyişini kaydetmektedir.

Bugün nesne, artık somut bir gösterge değil, insan ile ilişkili bir temasın göstergesidir. Bu gösterge, sanat yapıtlarında metaforik anlamda kullanılan bir nesnenin aldığı fantastik biçimler ya da gündelik hayatın fragmental yapısını alt üst eden bir algı serüveni de olabilir. Bu sonsuz göstergeler hangi ifade biçimiyle kullanılırsa kullanılsın, nesnenin mekânda özgürleşmesinin bir sonucudur.



Görsel 9. Yves Klein, 1958,
Boşluk / Le Vide. (Careersuicide).
Erişim: 16.03.2019
<https://bit.ly/2wsfUdj>



Görsel 10. Armand “Arman” Pierre
Fernandez, 1960, Dolu / Le Plein.
(Gkm). Erişim: 06.02.2019
<https://bit.ly/2YUtDWr>

1950’lerin sonunda ve 1960’larda başlayan galeri eylemleri, nesnenin mekândaki özgürlüğünün temellerini atmıştır. Mekân, nesnenin kendisi olmakta ve etrafında olup bitenler ile bir sürecin içindedir. Mekânla birlikte izleyicinin de dâhil olduğu nesneleşme sürecinde nesne olarak izleyici – nesne olarak mekân ilişkisi söz konusudur. Bu doğrultuda Yves Klein ve Arman’ın çalışmalarından bahsedilebilir. Yves Klein, 28 Nisan 1958’de Iris Clert Galerisinde açtığı “Boşluk” isimli sergide, galerinin içindeki bütün mobilyaları dışarı çıkartarak, duvarları ve içinde her hangi bir nesnenin bulunmadığı vitrini beyaza boyamış ve boş galeriyi sergilemiştir (Görsel 9). Burada Klein, “henüz madde haline gelmemiş resimsel duyarlılığın varlığını görünür kılmak istediğini” açıklayarak (O’Doherty, 2016, s. 111) galeriyi insanın nesnelleştirdiği ve sınırsızlaştığı bir mekân haline dönüştürmüştür. Arman ise, 1960 yılının Ekim ayında (Klein’in *Boşluk* isimli serginin tersine) aynı galeride (Iris Clert Galerisi) *Dolu* isimli sergisini gerçekleştirir. (Görsel 10). Duvarlar ve pencereler arasında sıkışmış çöp birikintileri adım atacak yer bırakmayarak izleyiciyi galerinin dışına atar. *Boşluk*’ta nesnelleşen izleyici, Arman’ın *Dolu*’suna dışarıdan bakarken bir biçimselliğe dâhil olur; izleyici birikintilerin içinde sıkışır kalır.

1960’lardan sonra izleyicinin biçimselliğe dâhil oluşu ve nesnenin mekândaki rolü, Minimalizm’in mekân derdiyle genişlemiştir. Yani, başka bir deyişle nesnenin mekân içinde kullanım biçimleri Minimalizm’in mekân sorgulamalarında önemli bir ölçüt olmuştur.

Örneğin, Minimalizm'in öncülerinden Robert Morris'in çalışmaları (Görsel 11-12) Biçim-Kuramı'na (gestalttheorie)⁶ dayanır ve burada bütüncülük, teklik ve bölünmezlik ilkeleri söz konusudur. "Bir gestalt için karakteristik olan şey, ortaya konduğu zaman onun hakkındaki bütün bilginin, gestalt olarak bilginin, tükenmesidir." (Morris, 2016, s. 875). Gestalt, olarak bilginin tükenmesi ise, mekânda sanat yapıtının varlık biçiminin değiştiğini göstermektedir. Robert Morris, bu ilkeler üzerinden Minimalizm'de nesnenin geldiği durumu şöyle ifade eder:

Eserin genişlemiş durum içindeki yerini koruması için birçok değerlendirmeyi dikkate almanın gerekli olması nesnenin kendisine yönelik bir ilgi yoksunluğunu belirtmez pek. Ama artık kaygılar bütün durumun daha çok denetlenmesine ve/veya işbirliğine yöneliktir. Denetim eğer nesne, ışık, uzam cisim değişkenlikleri işlev görecekse zorunludur. Nesnenin kendisi de daha önemsiz hale gelmemiştir. Sadece *kendi kendisine* daha az önemli hale gelmiştir (2016, s. 878).



Görsel 11. Robert Morris, 1964,
Köşe Parçası / Corner Piece.
(Spruethmagers). Erişim:
07.02.2019 <https://bit.ly/2HM3FyB>



Görsel 12. Robert Morris, 1964,
Köşe Kirişi / Corner Beam. (Ocula).
Erişim: 07.02.2019 <https://bit.ly/2wx7GQQ>

Morris'in ifadesine dayanarak, bütüne dâhil olan, salt nesnenin kendisi ya da konumlandığı mekân değil, ona katılan tüm bakışın / görüşün olduğu söylenebilmektedir. Micheal Fried, Morris'in (değindiği) bütüncülük meselesini şöyle genişletir:

Bence, "bütün durumun" tam olarak şu anlama geldiğini belirtmekte yarar var: Onun hepsi – anlaşılın, seyircinin bedenini de içeren hepsidir bütün durum. Seyircinin görüş alanında hiçbir

⁶ "Bir olgunun birbirinden ayrılabilir öğelerin toplamı olmadığını, özerk yani iç bütünlüğü olan bir yapı ortaya koyduğunu, buna göre her öğenin bütüne bağımlı bulunduğunu, hiçbir öğenin bütün karşısında öncelik taşımadığını ileri süren felsefe kuramıdır." (Timuçin, 2004, s. 62).

şey yoktur – onun herhangi bir şekilde dikkat ettiği bir şey yoktur – bir bakıma, söz konusu durum ve dolayısıyla deneyim açısından önemini ilan eden bir şey yoktur. Tersine, bir şeyin algılanması bile o durumun bir parçası olarak algılanması demektir. Her şey nesnenin bir parçası olmaz belki, ama nesnelğin içinde sağlandığı ve nesnelğin en azından kısmen bağlı olduğu durumun bir parçası olur (2016, s. 885).

1960-70’li yıllarda sanat yapıtı, mekândaki yeni duruşunu ilan ederek ilerlerken insana yönelen bir rota çizmiştir. Bu yönelme ile birlikte izleyici de nesnenin bütüncül durumunun bir parçası olmuştur. Bu durum akıl ile kavranan sanat yapıtları karşısında izleyicinin duruşunu değiştirmiştir. Üç boyutlu yapıtların üretim süreçlerinde 1980 sonrası sanatçıların hazır nesne bombardımanlarından sonra *malzemenin olanakları*, nesne unsurunun, daha doğrusu nesnelleşmenin kapılarını açar ve sanatçı – nesne ilişkisinde önemli bir etken olarak yerini alır. Bu nesnel değişimler sonucu izleyici, sanat eserine yeni bir uzam faktörü ile yaklaşmaya başlamıştır. Nesne aldığı biçimler ve kullanıldığı yerleştirmeler içinde, uzamda kendisine bir yer açar. Sanat yapıtında nesne, kendi uzamını kendisi oluşturmakta ve böylelikle kendi boşluğu ile kavranabilir bir hale dönüşmektedir. Mekânda farklı ifade biçimleri ile kullanılan nesne, nesne olmaktan çıkar; tıpkı Rachel Whiteread’ın 1993 yılında ürettiği *Ev* isimli çalışmasında olduğu gibi *Boşluk* artık nesne ile görünür olur (Görsel 13).



Görsel 13. Rachel Whiteread, 1993, Ev / House.

(Artimage). Erişim: 07. 02. 2019 <https://bit.ly/2WzNI6M>

1990 sonrası nesnelleşen durum karşısında sanatçılar, deneyimlenebilirliğin atmosferini değiştirmeye devam ederek yeni mekân arayışlarına yönelmiştir. Yarı saydam malzemeler ile inşa edilmiş duvarlar, sisle dolu odalar, ışık düzeni ile oluşturulmuş düzenekler gibi üretim pratikleri sunan sanatçılar, izleyicinin nesnelleştiği görünmez atmosferde sınırsızlığı doruğa ulaştırır. Yani, “mekân artık görmenin değil düşüncenin nesnesidir.” (Merleau-Ponty, 2017, s.28). Buradan hareketle, nesnelleşen mekân senaryosunda konunun bir karşılaşma olduğu söylenecek olursa, karşılaşmanın ortaya çıkardığı diyaloglarda yeni bilgi / yeni anlam

kavramları dolanmaktadır. Bilinen nesne, izleyici karşısında yeni bir bilgi olarak dönüşüme uğrar. Bu dönüşüm, karşılaşmanın yarattığı bir biçimseliktir. Sanat yapıtıyla birlikte yeni bir anlam kazanan nesne, izleyici ile arasındaki ilişkiselliği de ortaya çıkarmaktadır. Nicolas Bourriaud, ilişkiel durumu şöyle ifade eder;

İlişkiel estetik bağlamında çalışan sanatçıların her biri, kendine ait bir formlar evrenine, bir sorunsala ve bir yörüngeye sahiptir: Bu sanatçıları birbirine bağlayan herhangi bir tarz, tematik bütünlük ya da ikonografi mevcut değildir. Onların paylaştığı şey, çok daha belirleyicidir; şöyle ki, uygulama ve kuram bakımından aynı düzlemde, insanlararası ilişkiler alanında hareket ederler. Yapıtları, sosyal mübadele biçimlerini, bakan-kışıye sunulan estetik deneyimin içinde onunla karşılıklı-eylemi; bireyleri ve insan kümelerini kendi aralarında bağlamaya yarayan somut araçlar olarak iletişim süreçlerini masaya yatırır. Dolayısıyla, bu sanatçıların hepsi, ilişkiel alan diye adlandırabileceğimiz şeyin bağrında çalışırlar; kitlesel üretim Pop Art ve minimalist sanat için neyse, bu alan da günümüz sanatı için odur (2005, s. 69-70).



Görsel 14. Olafur Eliasson, 2014,
Buz Saati / Ice Watch. (StudioOlafurEliasson).
Erişim: 27.04.2019 <https://bit.ly/2QIHaxz>



Görsel 15. Olafur Eliasson, 2014,
Buz Saati / Ice Watch. (ResearchGate).
Erişim: 27.04.2019 <https://bit.ly/2KjVCuJ>

Sanatçıların böyle bir ilişkiel alan doğrultusunda çalışmaları ürettiği günümüzde, sanat yapıtının insan ile doğrudan bir bütünlüğü söz konusudur. Bu bütünlük insanın sanat yapıtı karşısında, kurduğu ilişkiel bağlamlar ile beraber bir temasa karşılık gelebilir. Söz konusu ilişkiel duruma iyi bir örnek olarak Danimarkalı-İzlandalı sanatçı Olafur Eliason'nun çalışması gösterilebilir (Görsel 14-15). Deneyimlenebilir olan ve izleyiciyi ile nesne arasındaki ilişkiselliği tartışan Olafur Eliason, jeolog Minik Rosing ile işbirliği içinde *Buz Saati* isimli bir çalışma gerçekleştirir. Grönland'daki Nuup Kangerlau fiyordunun sularından yüz tonun üzerinde buz kütlelerini şehrin ortasına bırakır. *Buz Saati*'ni bir iklim eylemi olarak gerçekleştiren sanatçı çalışmasıyla ilgili olarak şöyle der; "Buz inanılmaz derecede güzel - kokusunu alabilirsiniz, onu öpebilirsiniz ve aslında ellerinizi koyduğunuzda Grönland'a dokunabilirsiniz." (<https://bit.ly/2JN4s4r>). Eliason buz kütleleri üzerinden gerçekleştirdiği ve bireysel bir eylemle sistematik bir değişim gücünü göstermeyi amaçladığı çalışması ile

karşılaşan ve buzlara dokunan izleyiciler, ilişkiselliğin sürekliliğine, geçmişine ve şimdisine temas eder. Eliason, çalışmayla ilgili olarak ilişkiselliği şöyle anlatır;

İnsanların kulağını buza yaslamalarının önemli olduğunu ve aniden çok ince bir çatlama, zıplama ve net bir ses olduğunu fark ettiklerini düşünüyorum, çünkü erime 10.000 yıldır buzda sıkışan basınç kabarcıklarını serbest bırakıyor. On bin yıl önce, atmosferde yüzde 30 daha az karbondioksit vardı, bu yüzden buz bloklarının kokusu 10.000 yıl öncesindeki havanın kokusu olmalı (<https://bit.ly/2JN4s4r>).

Sonuç olarak, ilişkiselliğin bir karşılaşmaya ve aslında duyu verilerinin dışında olan bir dokunuşa ait olduğu söylenebilir. İzleyici, karşılaşma sırasında aslında bir tür duyuusal deneyim yaşamaktadır. Bu karşılaşmanın doğurduğu biçimsellik ve nesne ile insan arasındaki algısal deneyimlerin sürekliliği Juhani Pallasmaa'nın *çokduyulu deneyim* söylemi ile bağlantılıdır. Biçimin bir tür imgeye dönüştüğü, bedeninin ise imgeler dünyasının "çoksesliliği"⁷ne cevap verdiği bu ilişkiyel durum, bir *temasa* karşılık gelmektedir.

⁷ Juhani Pallasmaa "çoksesliliği" Gaston Bachelard'ın *The Poetics of Reverie* isimli kitabından alıntılanmıştır.

2. BÖLÜM: NESNENİN MEKÂNDAKİ YENİ ROLÜ: TEMAS

Nesne ve Birey başlığında, nesne – insan ilişkisi ve sanatçıların üretimleri üzerinden algı yöntemleri incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda nesnenin kullanım alanları izleyiciye bir deneyim süreci yaşatır. Bu deneyim sürecinde izleyici, sanatsal sürecin bir parçası haline gelir. Algının oluşmasında, duyu verileri bir araç görevi görürken, dünya verileri ise algının oluşmasında bir zemin görevi görür. Aynı zamanda nesnenin algılanış biçiminde duyu verisi etkinliğinin dışında gerçekleşen bir algılama söz konusudur. Birinci bölümde de bahsedildiği gibi bir nesneyi *bilmek* yerine, bir nesneyi *tanımak* nesnenin görünmeyen taraflarını ortaya çıkarır. Bu görünmeyen taraf ise izleyicinin kavrayış biçimleri ile ilgilidir. İnsan ve nesne arasındaki ilişki bir an'a sabitlenirken, insanın algı yöntemlerinin salt nesne üzerinden incelenmesi de yetersiz kalabilir. Bir zemin görevi gören verili dünya, söz konusu ilişkisel durumda bir *mekân* olarak ele alındığında biçimsel olan, bir şimdi'de değil, verili dünyanın dönüştüğü mekânda bir sürekliliğin içindedir. O halde, insan – nesne arasındaki ilişkinin de bir tür süreklilik içerdiği söylenecek olursa mekânın kavranma şekillerinden bahsedilebilir. Juhani Pallasmaa bu ilişkiyi şöyle örneklendirir;

Şehrin karşısına bedenimle çıkarım; pasajın boyunu ve meydanın enini bacaklarım ölçer; bakışım bedenimi bilinçsiz biçimde katedralin cephesine yansıtır, bedenim orada silmelerin ve konturların çevresinde dolanır, girinti ve çıkıntıların boyutlarını duyumlar; bedenimin ağırlığı katedralin kapısının kütlesiyle buluşur ve kapının arkasındaki karanlık boşluğa girerken elim kapının topuzunu kavrar. Bedenim ve şehir birbirini tamamlar ve tanımlar. Ben şehirde barınırım, şehir de bende barınır (2014, s.50).

Pallasmaa'nın bahsettiği gibi, mekânın beden ile kavranması ve beden ile algılama durumu, algılanan nesnenin mekândaki yeni rolüne işaret etmektedir. Mekânın varoluşsallığı, beden hareketleri ile ilişkilidir ve fiziksel bir ortam söz konusudur. Nesnenin mekândaki yeni rolü ise bir tür ilişkisel durum yaratmaktadır. Bu durum, beden üzerinden incelendiğinde bedenin fiziksel bir mekânda duruşundan çok zihinsel bir mekânda algılayan rolünde olduğu görülür. Merleau-Ponty, zihinsel mekânı 'yer' kavramı üzerinden değerlendirir ve Merleau-Ponty'e göre, "bedenin dünyada olması, Ten kavramına bağlı olması anlamına gelir. Yer, görünmeyen bir zemin gibi kavranır ve özne ile dünya arasındaki bağı mümkün kılar." (Granade, 2017, s.189). 'Yer', tıpkı nesnel algının duyu verilerinin dışında gerçekleşmesi gibi, fiziksel bir algılayış değil zihinsel bir algılayış ve var oluş olarak görülebilir. Dolayısıyla *yer* ve bu *yerde* algılama süreçlerinin zihinsel bir eylem olduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 16. Carl Andre, 2000, AllomoCU.

(Phaidon). Erişim: 14.04.2019 <https://bit.ly/2HPA3R7>

Dönüşen mekân ve biçim anlayışı, Merleau-Ponty'nin *yer* kavramı üzerinden incelendiğinde Carl Andre'nin üç temel kuralı anımsanabilir; biçim olarak heykel/ yapı olarak heykel / mekân olarak heykel (Görsel 16). Andre'nin çalışmalarında biçimin heykel olduğu ve malzemenin kendine has yapısının heykelin biçimini oluşturduğu söylenebilmektedir. Heykelin biçimi ise mekânda bütün – biçim halindedir. Andre'nin anlayışına göre, bütün bakış ve görüş, biçimin ilişkisel durumuna işaret etmektedir. Nicolas Bourriaud, sanatsal pratiğin ilişkisel tavrıyla ilgili olarak şöyle yazmıştır;

Bu durumda, sanatsal pratiğin özü, birtakım özneler arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer alır; her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler daha başkalarını doğurur ve bu böylece sonsuza dek devam eder (2005 s. 34).

Minimalizm'de de açıkça görülebilen bütüncül ilişkide bedensel karşılaşma halinde göz, anlık bir görünümün sürekliliğini sürdürür. Birey (İnsan) – Nesne Bilgisi başlığında bahsedildiği gibi nesnenin, salt dokunuşun ötesinde bir özdeşleyimi barındırması söz konusu olsa da algılanan nesnedeki ilişkisel boyut özdeşleyimden farklı olarak karşılaşmanın bir sonucudur. Bu karşılaşma, rastlantısallığın da bir şekilde içinde olduğu, seçilmişin dışında bir dokunuştur. Bourriaud'a göre "*form* kalıcı bir karşılaşma olarak tanımlanabilir." (2005 s. 30). Örneğin, bir eşik ya da merdiven basamakları (Görsel 17-18) sürekli basılmaktan aşınmıştır. Ancak eşikin ya da basamakların sık basılmayan kenar kısımları dokunuştan saklanmaya devam eder. Juhani Pallasmaa böyle bir 'dokunmanın şekli'ni şöyle anlatır;

Bizden önce oradan geçmiş binlerce insanın eliyle parlamış bir kapı tokmağına dokunmak haz vericidir; zaman içinde aşınmanın berrak parıltısı bir hoş karşılama ve konukseverlik imgesine dönüşür. Kapı kolu binanın tokalaşmasıdır. Dokunma duygusu bizi zaman ve gelenekle bağlantıya geçirir, dokunma izlenimleri aracılığıyla sayısız kuşağın elini sıkırız. Dalgaların parlattığı bir çakıl taşı, yalnızca teskin edici şekli dolayısıyla değil, yavaş oluşum sürecini ifade ettiği için de ele haz verir; avuç içindeki mükemmel bir çakıl taşı zamanın geçişinin maddeye dönüşmüş halidir, şekle dönüşmüş zamandır (2014, s. 70).



Görsel 17. Zeynep Üçöz, 2018,
Selimiye Camii'nden ayrıntı /
Selimiye Mosque detail



Görsel 18. Zeynep Üçöz, 2019,
Efes Antik Kenti'nden ayrıntı /
Ancient City of Ephesus detail

Zamanın izini taşıyan bu biçimler, özdeşleşen bir temastan çok ilişkisel estetiğin sonucu olarak değerlendirilebilir. Çünkü gelip geçici dokunuşlar, her ne kadar dokunmanın aşındırdığı biçimler olarak günümüze ulaşsa da bugün görünen biçim, geçen zamanı karşısındakine biriktirilmiş olarak yansıtmaktadır. Bu yansıma ise karşılaşmanın doğurduğu bir temastır. Dolayısıyla bu temas, bir duyu verisi ile algılanmayacağı gibi bir an'a da ait değildir. Bourriaud, formların o zamana dek paralel olan iki ögenin 'sapmasından' ve rastlantısal olarak karşılaşmasından doğduğunu söyler (2005 s. 29). Bourriaud'un bahsettiği bu karşılaşma, iki ögenin birbirine yaklaşımının oluşturduğu bir form olarak okunduğunda eşik ya da basamaklardaki karşılaşma durumundan bahsedilebilir. Eşik ya da basamaklarda, dokunuşların oluşturduğu boşluklar tinsel bir karşılaşmayı doğurmaktadır. Yani, Minimalizm'deki bütüncüllük meselesinde olduğu gibi tüm bakış ya da görüş, biçime dâhildir. Ancak, daha önce de belirtildiği gibi Minimalizm'in kendine özgü içsel biçimleri, her ne kadar minimalist anlayışın temelindeki "belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönelik" olsa da ilişkisel bir devamlılığı içermediği söylenebilir (Foster, 2017, s. 69). Bu durum Minimalizm'in formal diline bir eleştiri olarak ortaya çıkan Post-Minimalizm eğiliminde incelenebilir.

Minimalist sanatta nesnenin en yalın halinin ve izleyiciye yansıttığı algısal sonuçların, Post-Minimalizm'deki duruşuna bakıldığında bir değişime uğradığı görülmektedir. Minimalizm'in keskin geometrik taraflarını yumuşatan Post-Minimalizm eğiliminde, nesne bütüncül halini korumaktadır. Ancak, malzemenin gelip geçici doğasına vurgu yapılması ve sürecin bir iş olarak ele alınması bir tür devamlılığa / sürekliliğe karşılık gelir. Dünya verileri, gelip geçicilik etkileri ya da dengesiz, dayanıksız malzeme kullanımları, bütündeki formal dili bozar ve nesne süreç içerisinde kendine ait bir biçime kavuşur. Örneğin, Amerikalı sanatçı Gary Kuehn, saf biçimin gücüne müdahalesi ve 'mutlaklığın bozumu' üzerine çalışmalar üretmiştir. *Kama Parçası* (Görsel 19) isimli çalışmasında formlar arasındaki tekrar, bütün biçimin deformesidir ve bu deformelerde yer çekimi gibi faktörleri kullanmıştır. Öte yandan Kuehn'in çalışmasındaki tekrarları, Minimalizm'in geometrik biçim anlayışının dışında değerlendirmek mümkündür.



Görsel 19. Gary Kuehn, 1969, Kama Parçası / Wedge Piece.
(Artsy). Erişim: 30.03.2019 <https://bit.ly/2wvSKTo>

Post-Minimalizm'de dünya verileri ile nesnelerin bir ilişkiselliği söz konusudur. Bu ilişkisellik ise dünya verisi ve nesne arasındaki teması sağlayan bir *yer*'de (mekânda) gerçekleşir. Böyle bir zeminde temas, insan ve nesne arasında bir dokunuş an'ı değil, sürecin kendisine bir temastır. Pallasmaa, böyle bir temasın beden ile gerçekleştiğini söyler ve Merleau-Ponty'nin düşüncesinden hareketle şöyle der;

Merleau-Ponty'nin görme duyusu, dışardaki izleyicinin Kartezyen gözü değil, "dünyanın eti"nin ete bürünmüş bir parçası olan bedenli (*embodied*) görmedir: "Bedenimiz hem nesnelere arasında bir nesnedir, hem de onları gören ve onlara dokunan şeydir" (2014, s.26-27).

Beden ile kavramada temas, duyu verilerinin dışında gerçekleşen bir algılama sürecine dâhildir. Dolayısıyla teması sağlayanın; algı süreçlerinde duyu verilerinin dışında olan ilişkisel boyut ve ortamın kendi içindeki sürekliliği olduğu söylemek mümkündür.



Görsel 20. Zeynep Üçöz, 2017,
İsimless. Ahşap, metal. 185x10x10 cm



Görsel 21. Zeynep Üçöz, 2019,
İsimless. Ahşap. 263x8x8 cm

Görsel 20 ve 21’de yer alan çalışmalarda standart ölçülerde üretilen ve çoğunlukla yapı inşasında kullanılan kaba kalasların ya da kerestelerin sıradanlığı ve rastgeleliği karşısında izleyicinin ve ortamın sürekliliği ele alınmıştır. Boşlukların bir tür yansıması, iki yüzeyin birbirine yaklaşma hali ile kurulmuştur. Buradaki temas, bakışın oluşturduğu bir biçimsellik olarak görülebileceği gibi, uzam faktörünün de tamamladığı bir karşılaşma olarak okunabilir. İki yüzeyin birbirine yaklaşması, bakışın nesne üzerindeki yoğunluğu, bedenün yontusunun arada bıraktığı sınır hattıdır ve aslında *tenin kalınlığıdır* (Gökyaran, 2017, s.99).

Öte yandan 1960’ların sonlarında Post-Minimalizm dışında da değişen nesnel tercihler, daha sonrasında kullanılan gelip geçici malzemeler, konstrüktif düşüncenin hâkim olduğu ‘gerçek mekân’ söyleminin ve işlevsel tutumun dışında ilerlemiş ve mekânsal kavrayışlar ilişkisel boyutunda farklı biçim anlayışları ile devam etmiştir. 60’ların sonlarında Arte Povera (Yoksul Sanat) gibi süreçlerde malzeme karakterizasyonu, gelip geçicilik ve bir tür işlevsizlik mekânsal bağlamlar üzerinden ele alınmış ve mekân, eleştirel bir şekilde yaklaşılarak kavramanın aracı olarak görülmüştür. Bu durum, izleyicinin biçimsel anlamda yeni görüş alanları ile

karşılaşmasını da sağlamıştır. Bu görüş alanları salt göz ile kavranan değil, bedensel bir kavramanın yarattığı alanlardır. Beden ile kavranan bir mekân ise tenseldir. Bu alanlardaki karşılaşmalar, biçimsel yaklaşımların mekândaki *çokduyulu deneyimi* olarak okunabilir. Çokduyulu deneyimde göz, bedenle ve diğer duyarlarla işbirliği içindedir (Pallasmaa, 2014, s.52). Pallasmaa, çokduyulu deneyim söylemi ile ilişkili olarak, mekânı iki farklı şekilde ele alır; “Çevrel görme bizi mekânla bütünleştirirken, odaklanmış görme bizi mekânın dışına iter, salt bir izleyici kılar.” (2014, s. 16). Pallasmaa’nın bahsetmiş olduğu bu çevrel görme, tensel mekân olgusu ile bağlantılıdır. Bu tensel mekânda izleyici, çevrel bir görmeyle bir tür çokduyulu deneyim yaşar. Buna göre “Sanat deneyiminde kendine özgü bir alışveriş gerçekleşir; ben duygularımı ve çağrışımlarımı mekâna ödünç veririm, mekân da bana, algılarımı ve düşüncelerimi ayartan ve özgürleştiren aurasını ödünç verir.” (Pallasmaa, 2014, s. 14).



Görsel 22. Zeynep Üçöz, 2017, Sütun. Ahşap, 282x10x10 cm

Sütun isimli çalışma, (Görsel 22) iki düzlem arasında bir dikeylik içeren kolon⁸dan ve mekânsal anlamda işlevini yerine getirmeyen taşıyıcıdan farklı olarak ilişkisel bir bağlantı içermektedir. Mekânda sabit duran *Sütun*, kendi boşluğu, taşıdığı kat ve bastığı zemin ile çevrelenmiştir. Sütun’daki boşluklar, bir tür çevrel görmenin temasıdır. Bu çevrelemenin tinsel bir teması

⁸ “Katlardaki döşemeleri birbirlerine bağlayan düşey boru” (Türk Dil Kurumu Sözlüğü. Erişim: 26.04.2019, <https://bit.ly/2wqCbrO>).

olarak okunabilen oyukları, *Sütun*'un kendi uzamını yaratması durumudur. Öte yandan *Sütun*'da nesnenin bir tür işlevsizliği söz konusudur. Bu işlevsizlik, konstrüktif tavrın öncelikli olarak ele aldığı 'yapı' fikri ve işlevsellik olgusundan ayrı olarak bütün bir görüş üzerinden incelenebilir.

Nesnenin kendi uzamını yaratması ile ilgili olarak Merleau-Ponty şöyle demiştir; “Bir nesnenin içinde bulunduğu fiziksel koşullar değişkenlik göstermeseydi, nesnenin geometrik özellikleri yer değişiminden sonra da aynı kalırdı.” (2014, s. 20). Merleau-Ponty'nin bahsetmiş olduğu fiziksel koşullar, nesnel sürekliliği destekler niteliktedir. Nesne, fiziksel koşullarda yani akıp giden görüşlerin oluşturduğu bir çevrel görmede, bir uzamda etkindir. O halde denilebilir ki uzamı, nesnenin kendisinin yanında bir bakış yaratmaktadır. Bu bakışta merkez, nesnenin uzamıyla değişmektedir. Ancak böyle bir durumda izleyicinin konumu da etkindir. “Nesne sabit, dingindir, çünkü merkezdır. İzleyici hareket etmekte serbesttir, çünkü nesneye yönelerek kendi merkezîliğinden kurtulmuştur ve nesnede onu araması gerekir.” (Tucker-Scott, 1967, s. 845).



Görsel 23. Zeynep Üçöz, 2019, Yük Paleti. Ahşap, 129x80x14 cm

Nesnede görünenin, uzamın değişkenliği ile ilgili olduğu söylenebileceği gibi temasın oluşumu da izleyicinin çevrel görüşü ile bağlantılıdır. İzleyicinin deneyimlediği duyular serüveni, kalıcı bir halde formunu göstermeye başlar. *Yük Paleti* (Görsel 23) isimli çalışmada tercih edilen nesne *Sütun* 'dan farklı olarak yine bir taşıyıcıyı nesne olarak vardır. Üzerine ağır yükler konulan ve bir yerden bir yere taşımada altlık görevi gören bu taşıyıcıyı palet, izleyicinin bakışı ve fiziksel koşulları ile somut biçimini oluşturur. Öte yandan endüstrinin (kullan-at) insandan

uzaklaştırdığı nesnelere dünyasında *Yük Paleti*, saf kullanımı ile ilişkilendirilerek bir tür duyuşal deneyim üzerinden insana yaklaşmaktadır.



Görsel 24. Alicja Kwade, 2015, *Kullanılmış ve Yorgun / Used and Tired*.

(Curiator. Erişim: 19.05.2019 <https://bit.ly/2JT93Cv>)

İnsanın nesnelere dünyasında bir duyuşal deneyim yaşaması, nesnenin taşıdığı referanslar ile bağlantılı olabilir. Her hangi bir nesnenin üzerindeki çatlaklar ya da bir nesnenin paslanmış kısımları, dışarının müdahalesi olarak görünürken aynı zamanda bu izler, nesnenin geçmişine dair bir referansı da taşımaktadır. Nesne, bir sürekliliği taşıırken, karşısındakine bir şimdi'yi yaşatır. Örneğin Alicja Kwade, *Kullanılmış ve Yorgun* isimli çalışmasında (Görsel 24) bir tür *çok odaklı alan* fikrini ele alır. Kwade, çalışmasında paletin saf kullanımını geçmişin imgesinde toplar. Çok odaklı alan ise, geçmişin ve şimdinin bir aradalığı olarak okunabilir.



Görsel 25. Zeynep Üçöz, 2019,
Zeminin Biyografisi. Mermer,
150x30x30 cm



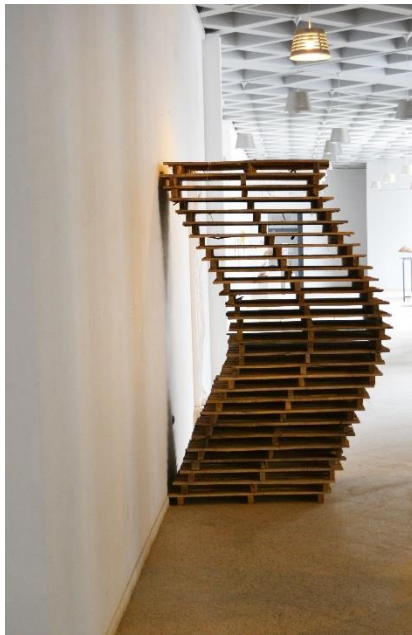
Görsel 26. Zeynep Üçöz, 2019,
Zeminin Biyografisi.
Mermer, 150x30x30 cm

Çoklu deneyim süreçleri, insan ve nesne ilişkisinin mekâna yansımaları olarak ele alındığında çok odaklı alandan bahsedilebilir. Çok odaklı alan, insanın çok duyulu deneyimi ile bağlantılı olurken birçok teması da bir arada taşımaktadır. Örneğin zeminin bir imgesi olan eşik, bir tür çok odaklı alan olarak görünebilir. Bu durumda eşik⁹, Merleau-Ponty'nin masanın algılanışı örneğinde bahsettiği gibi tinsel bir alandır. Bu alan (eşik) iki yüzeyin yaklaşımında olduğu gibi iki mekânın, yaklaşımının sınırındır. İnsanın bedeniyle geçtiği eşik, bir kapı önünde tam da tenin kalınlığı olur. Durduğu aralıkta iki mekânın da bilgisine sahiptir dolayısıyla iki mekânı ayırdığı gibi birleştiren de bir alandır. Görsel 17 ve 18'de oluşan biçimsel boşluklar, zamanın biriktirilmiş olarak bir yansımasını göstermektedir ve bir mekana aittir, bir mekânın geçmişini biçimsel olarak gösterir. *Zeminin Biyografisi* isimli çalışma ise (Görsel 25-26) bir eşik imgesi üzerinden ele alınmıştır. Bir mekâna, bir kapıya ait olmayan ancak, doğrudan zemine ait olan bir eşiktir. Çalışmadaki biçimsel boşluk, zamanın bir formu, zamanın bir yansımasıdır ve teması anlatmaktadır.

İnsan, yaşamı boyunca kullandığı her nesneyle ve geçip gittiği her mekânla bir temasa geçer ve bu temas, nesneye ve mekâna bir biçim kazandırır. Nesnenin ve mekânın bir biçim kazanması, dış dünyanın etkileri ile beraber rastlantısallığın, karşılaşmaların ve özdeşleşimin etkileri olarak görülebilir. Bu etkilerin sonucunda ise nesnenin ve mekânın kendi biçimini oluşturma hali, yeni

⁹“Kapı boşluğunun alt yanında bulunan alçak basamak” (Türk Dil Kurumu Sözlüğü. Erişim: 19.05.2019, <https://bit.ly/2Xhtc81>).

bir biçimselliğe karşılık gelir. Bu biçimsellik salt bir form oluşumu değil, nesnenin ve mekânın kendi içinde yeniden bir biçim üretmesidir. Mekâna temas eden her veri, ilişkisellik ağında bir biçime dâhildir. Bu durumda yeni biçimini kazanmış her nesne, mekânın da kendi biçimini oluşturmasına olanak tanır. Görsel 27’de yer alan çalışma, kullanılmış bir dizi paletin, mekânda bir biçime kavuşması ile bağlantılıdır. Aynı zamanda *Yük Paleti* isimli çalışmada (Görsel 23) olduğu gibi palet nesnesi, biçimsel boşluğuyla bir nesne olarak tek başına yer alırken, nesnelerin bir aradalığı da farklı mekânsal temaslar için bir göstergeye dönüşür. Bu gösterge, nesnelere bir arada kullanarak mekânda temasa dayalı bir biçim üretme halidir. Kendi kendisini taşıyan paletler, mekânla temasa geçer ve mekânın biçimselliği içinde şekillenir.



Görsel 27. Zeynep Üçöz, 2019, İsimli. Ahşap, 251x150x100 cm

Biçim, bir nesnede ya da bir mekânda, temas ile kendi kendini sürekli bir halde yeniden yaratırken teknoloji, endüstri ya da yaşamsal anlamda inşa edilmiş yeni mekânlar, yani bugünün dünya verileri temasın oluşmasını kısıtlayan etkiler olarak gözükebilir. Bugün yaşamsal anlamda bir temasın sağlanamaması ve dolayısıyla bir özün var olmaması her ne kadar insanı bilinmezliğe götürse de dokunulan her nesne, her mekân sürüp giden bir ilişkinin somut verileri olarak yeniden anlam kazanır. Temasa geçilen her şey, aslında yaşanan coğrafyanın biyografisini oluşturur.

SONUÇ

İnsanın nesnelere olan ilişkisinde sürekli bir iletişim söz konusudur. Bu nesnel iletişim hali, insana yaşamsal anlamda bir kullanım kolaylığı sağlayabileceği gibi, özdeşleşim aracılığıyla insanın duyularına yönelen bir etkileşim de olabilir. Bu özdeşleşim, insanın nesneye atfettiği anlam ile oluşmaktadır. Bir nesnenin algılanışı ya da bir nesnenin nasıl tanımlandığı insanın yaşam pratiklerindeki deneyimi ile bağlantılı olarak görülebilir. İnsanın deneyiminde nesne, duyular ile tanımlanırken algılanış biçimleri farklılık gösterir. Duyular, bu algılanış şekillerinde bir araç görevi görürken aynı zamanda nesnenin algılanması için bir zemindir. *Sanatta Biçim – Temas İlişkisi* başlıklı raporda, özdeşleşimin bir biçim oluşturduğu ve bu oluşumun ise bir tür ilişkisellik açısından geçtiği ifade edilmek istenmiştir.

Bugün nesnelere, bir tür ilişkisellik ağının merkezinde olduğu söylenebilir. Bu ilişkiyel ağ, *Nesne ve Birey* başlığı altında bahsedildiği gibi bir dizi değişimi gözler önüne sermiştir. Nesnenin sanat yapıtına dâhil edilişi ile birlikte bu ilişkisellik ağları nesnelere anlamını da değişime uğratmıştır. Sanat yapıtının, ilişkiselliğin bir göstergesi olduğunu söylemek mümkündür ve bu durum izleyicinin kavrayış biçimleriyle ilgilidir. Bu kavrayış biçimleri, bir nesnenin beden ile kavranması ya da bir mekânda bedenine nesnelleşmesi gibi anlamları doğurmuştur. Dolayısıyla izleyici, bir iletişim ağının tam ortasında, yani bir imge zemininde, bütünlüğün parçası olur, bir biçime dâhil olur. Bu biçimsellik, izleyicinin sanat yapıtını algılayışı ile gerçekleşir. Mekânın geçmişi ve şimdisi ile temas eden nesne yeni bir rol, yeni bir biçim kazanır.

Sonuç olarak bugün biçim kendi yerini, insanla ve mekânla olan temasında sürüp giden bir ilişkiyel dünyaya bırakmıştır. Öte yandan insan ve nesne ilişkisindeki özdeşleşim içtepisi de, yerini mekânın özüne, mekânın insan ile özdeşleşmesine bırakır. Bir özdeşleşim alanı olan mekân, ilişkiyel olanı göstermeye başlar. Her temasın bir izini taşıyan zamanın devinimi, nesnenin ve mekânın kendi biçimini oluşturmasını sağlar.

KAYNAKLAR

- Akarsu, Bedia. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arnheim, Rudolf. (2015). *Görsel Düşünme* (R. Ögdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Antmen, Ahu. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bachelard, Gaston. (1971). *The Poetics of Reverie*. Boston: Beacon Press.
- Baudrillard, Jean. (2010). *Nesneler Sistemi*, (O. Adanır, A. Karamollaoğlu, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Berger, John. (2014). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourriaud, Nicolas. (2005). *İlişkisel Estetik* (S. Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Cassirer, Ernst. (1980). *İnsan Üstüne Bir Deneme* (N. Arat, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Dezeen. Erişim: 27.04.2019. <https://bit.ly/2JN4s4r>
- Direk, Z., Tapınc, M. R., Gökyaran, E., Granade, G. Ş., Savaşın, Z., Aygün, Ö., Şan, E. (2017). *Dünyanın Teni Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Fried, Micheal. (2016). Sanat ve Nesnelik. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 881-892. İstanbul: Küre Yayınları.
- Fischer, Ernst. (2013). *Sanatın Gerekliliği*, (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Foster, Hal. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü - Yüzyılın Sonunda Avangard*, (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Francalanci, L. Ernesto. (2012). *Nesnelerin Estetiği*, (D. Kundakçı, Çev.). İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- Google Sözlük. Erişim: 27.06.2019, https://www.google.com/search?rlz=1C1SQJL_trTR774TR774&q=S%C3%B6zlük#dobs=a%C4%9Fmak
- Krauss, Rosalind. (2002). Mekâna Yayılan Heykel. *Sanat Dünyamız*, s. 103-110. Erişim: 05.05.2019. <https://bit.ly/2HK2DmO>
- Merleau-Ponty, Maurice. (2005). *Algılanan Dünya* (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2017). *Algının Önceliği* (Y. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayın.
- Morris, Robert. (2016). Heykel Üzerine Notlar 1-3. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 844-847. İstanbul: Küre Yayınları.
- Morris, Robert. (2016). Heykel Üzerine Notlar 4: Nesnelerin Ötesinde. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 928-932. İstanbul: Küre Yayınları.

- O'Doherty, Brian. (2016). *Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mek ninin İdeolojisi*, (ev. Ahu Antmen), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Pallasmaa, Juhani. (2005). *Tenin Gözleri* (A. U. Kılıç, ev.). İstanbul: YEM Yayın.
- Şklovski, Victor. (2016). Teknik Olarak Sanat'tan. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, s.844-847. İstanbul: Küre Yayınları.
- Timuçin, AfŐar. (2004). *Felsefe S zluę *. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tucker, William - Scott, Tim. (2016). Heykel  zerine Düşünceler. Charles Harrison, Paul Wood (Ed.). *1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*, s.844-847. İstanbul: Küre Yayınları.
- Tarihibilgi. Erişim: 11.12.2018. <https://tarihibilgi.org/fordizm-nedir/>
- Tunalı, İsmail. (2002). *Tasarım Felsefesine Giriş*. İstanbul: YEM Yayın.
- Türk Dil Kurumu S zluę . Erişim: 27.01.2019, <https://bit.ly/2MfcULU>
- Türk Dil Kurumu S zluę . Erişim: 26.04.2019, <https://bit.ly/2wqCbrO>
- Worringer, Wilhelm. (2017). *Soyutlama ve  zdeŐleyim*, (İ. Tunalı, ev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yılmaz, Burhan. (2018). Çağdaş Sanatta Nesnesiz Sanat DüŐüncesi. *Thkhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, s. 258-270. Erişim: 05.05.2019.
- http://tykhedergi.duzce.edu.tr/Dokumanlar/tykhedergi/Dosyalar/S_4%20Burhan%20yilmaz.pdf

Etik Beyanı

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

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

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


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

atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,

kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,

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

beyan ederim.

 25/06/2019
(İmza) Zeynep ÜÇÖZ

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Sanatta Biçim – Temas İlişkisi

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adli 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
03.07.2019	37	59.535	25.06.2019	%12	1148907419

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (25.06.2019)

 İmza

Zeynep ÜÇÖZ

Öğrenci No.: N17131998

Anasanat Dalı: Heykel

Program:

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
*			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Prof. Mümtaz DEMİRKALP, İmza)



Master's Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Form and Contact Relationship in Art

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

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
03.07.2019	37	59.535	25.06.2019	%12	1148907419

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. (25.06.2019)


Signature
Zeynep ÜÇÖZ

Student No.: N17131998

Department: Sculpture

Program:

Master's	Proficiencyin Art	PhD	Joint Phd
*			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

(Prof. Mümtaz DEMİRKALP, Signature)




YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında 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 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

 25/06/2019
(İmza)
Zeynep ÜÇÖZ

- (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.