



Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı

SANATSAL İFADEDE BAŞKALAŞIM

ADİL ÖKSÜZ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

SANATSAL İFADEDE BAŞKALAŞIM

ADIL ÖKSÜZ

Hacettepe Üniversitesi

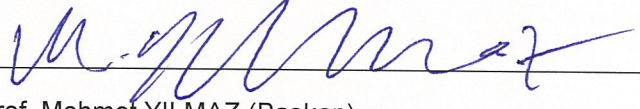
Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı


Yüksek Lisans Tezi


Ankara, 2019

KABUL VE ONAY


Adil Öksüz tarafından hazırlanan "Sanatsal İfade de Başkalaşım" başlıklı bu çalışma, 25.01.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.


Prof. Mehmet YILMAZ (Başkan)


Prof. Cebra il ÖTGÜN (Danışman)


Doç. Zuh al BOERESCU


Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU


Dr. Öğr. Üyesi Ozan BİLGİNER

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Pelin YILDIZ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

25/01/2019


Adil ÖKSÜZ

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Prof. Cebrail ÖTGÜN danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığımı beyan ederim.



Adil ÖKSÜZ

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

Tezimin/Raporumun 04/06/2020 tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum, ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.



Adil ÖKSÜZ

25/01/2019

ÖZET

ÖKSÜZ, Adil. *Sanatsal İfadede Başkalaşım*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019

Sanatsal İfadede Başkalaşım başlığı altında yürütülen bu tezde başkalaşım kavramının, tarihsel bağlamda birey, toplum ve sanat ile ilişkileri hedef alınmıştır. Buna ilişkin, tarih öncesi dönemlerden günümüz modern sanat anlayışına kadar geçen süre içerisinde, yazınsal ve görsel sanat disiplinleri arasında birçok sanat yapıtına konu olan başkalaşım kavramının, sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanıldığında, yaratıcı düşünce üzerinde ne tür katkılarının olduğu gözlemlenerek, kavramın farklı dillerde nasıl kullanıldığı incelenmiştir. Araştırmanın temel konusunu belirleyen kavram, sanatın farklı disiplinlerinde kullanım yerlerinin yanı sıra, uygulamalar üzerinden kullanılan malzeme ve teknik bakımından nesnenin hem biçim hem de kavramsal açıdan dönüşümü üzerinden örneklendirilerek açıklanmıştır. Yanı sıra, bu çalışmanın kilit noktasını oluşturan başkalaşım konusuna ilişkin bir dizi uygulama yapılarak konu, çeşitli materyal ve çalışmalar üzerinden farklı biçimlerde deneyimlenmiştir.

Öte yandan, başkalaşım veya dönüşüm olgusu, efsanelerde geçen tanrıların sınırsız başkalaşma hikâyeleri ile de mitolojide sıkça başvurulan bir kavramdır. Mitolojik öykülerde adı geçen efsanevi figürlerin ne tür bir dönüşüme uğradıkları ve bu dönüşümlerin sanatçı birey tarafından ne şekilde değerlendirildikleri, sanat yapıtlarının kıyaslanması ile ele alınmıştır. Sanat yapıtlarındaki kıyaslama esnasında, buldukları dönemin sanat anlayışına uygun biçimde şekillenen biçimsel farklılıklar göz önünde bulundurularak yapıt, başkalaşım olgusunun sanat tarihindeki konumu üzerinden değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Başkalaşım, Modern sanat, Resim, Yaratıcılık, Nesne, Mitoloji

ABSTRACT

ÖKSÜZ, Adil. *Methamorphosis in Artistic Expression*. Thesis of Master's Degree, Ankara, 2019

In this thesis, which is carried out under the title of methamorphosis in artistic expression, the concept of integration is aimed at the relations between individual, society and art in historical context. In this context, from prehistoric periods to modern art understanding, the concept of transformation, which is the subject of many art works among the disciplines of literary and visual art, is used as an artistic expression, and what kind of contributions are made on creative thought, and examined how the concept is used in different languages. The concept that determines the basic subject of the research is explained by sampling the usage of the art in different disciplines as well as the material and technique used in the applications through both form and conceptual transformation of the object. In addition, a number of applications were made on the subject of methamorphose, which constitutes the key point of this study, and the subject have experienced in a variety of ways through various materials and studies.

On the other hand, the phenomenon of convergence or transformation is a concept frequently referred to in mythology by the endless stories of the gods in Legends. What kind of transformation the mythical figures mentioned in mythological stories have undergone and how these transformations are evaluated by the artist is discussed in comparison with the works of art. During the comparison of the works of art, taking into consideration the formal differences shaped in accordance with the art understanding of the period, the work have evaluated on the position of the phenomenon of methamorphose in the history of art.

Keywords: Methamorphosis, Modern art, Painting, Creativity, Object, Mythology

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanma amacı, sanatsal bir ifade dili olarak kullanıldığında, kişide yaratıcı dürtülerin ortaya çıkmasında önemli bir yere sahip, başkalaşım olgusunu sanatsal açıdan irdelemektir. Kavramı incelerken, konuya farklı bakış açıları ile bakmamı sağlayan ve bu farklı bakış açıları sayesinde araőtırmalarımın daha keyifli boyutlara ulaşmasında fazlasıyla emeği bulunan, sanat eğitimi aldığım süre boyunca sadece sanatsal olarak değil, hayata dair farklı düşünce biçimleri ve tecrübelerinden aynı zamanda yol gösterici eğitimci samimiyetinden kendi çabalarım ile öğrenebileceğimden fazlasını öğrendiğim, değerli tez danışmanım Prof. Cebrail ÖTGÜN hocama, sonsuz saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

Yanı sıra bilgi, tecrübe, öngörü ve titizliğinden aldığım özgüven sayesinde bana yol gösteren ve hiçbir zaman desteklerini esirgemeyen değerli hocam Prof. İsmail ATEŐ'e, bu süreci birlikte paylaőtığım, zaman zaman bilgi alışverişinde bulunduğum, değerli dostlarım vehap ERBOĞA ve servet PİŐKEN'e, dahası bu tezin oluşum sürecinde çok değerli katkıları bulunan, ancak burada isimlerini belirtmediğim değerli jüri üyeleri hocalarıma ve arkadaşlarıma saygılarımı sunarım.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	iii
BİLDİRİM.....	iv
ETİK BEYAN.....	v
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	vi
ÖZET	vii
ABSTRACT.....	viii
TEŞEKKÜR	ix
İÇİNDEKİLER.....	x
GÖRSEL DİZİNİ	xi
GİRİŞ	1
BÖLÜM I.....	4
BAŞKALAŞIM ÜZERİNE.....	4
1.1.Tanımlar	4
1.2. Başkalaşım Kavramı ve Eğretileme (Metafor)	4
1.4. Doğal Etmenler Sonucu Başkalaşım	5
1.3 Başkalaşım Kavramının Edebiyat Alanında Kullanımı.....	6
1.5. Mitolojide Başkalaşım	9
BÖLÜM II	12
2.1. SANATSAL İFADE BİÇİMİ OLARAK BAŞKALAŞIM.....	12
2.1.1. Mitolojik Başkalaşım ve Sanat Yapıtları ilişkisi	12
2.1.2. Sanat Yapıtında Çürüme Olgusunun Kavramsal Olarak Kullanımı	28
2.2. NESNENİN SANAT YAPITI OLARAK KAVRAMSAL DÖNÜŞÜMÜ	30
2.2.1. Kavramsallık Bağlamında Bedenin Dramatik Dönüşümü.....	38
2.3. NESNEL GERÇEKLİK – BİÇİMSEL OLARAK BAŞKALAŞIM	44
2.3.1. Bilinçaltının Başkalaşım Kavramı Bağlamında Nesnel Üzerinde Etkisi	45
2.3.2. Nesnel Gerçeklik Bağlamında Dolaysız Başkalaşım.....	52
2.3.3. Dolaysız Başkalaşım Kavramı Bağlamında Diğer Sanatçı ve Yapıt Örnekleri.....	56
SONUÇ	73
KAYNAKÇA	75
ÖZGEÇMİŞ.....	79

GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1. Doğal süreçlerden kaynaklanan çürüme
- Görsel 2. John Heartfield, 'Alman Doğa Tarihi, Başkalaşım' 1934
- Görsel 3. Pierro del Pollaiuolo, 'Apollon ve Daphne' 1470-80
- Görsel 4. Gian Lorenzo Bernini, 'Apollon ve Daphne' 1622-25
- Görsel 5. Sabine kuehnle, 'Kadının Metamorfozu' 2011
- Görsel 6. Michelangelo Merisi da Caravaggio, 'Narkissos' 1597-1599
- Görsel 7. Salvador Dali, 'Narkissos'un Dönüşümü' 1937
- Görsel 8. Jacques Louis David, 'Niobe'nin çocuklarının öldürülüşü' 1772
- Görsel 9. Peter Paul Rubens, 'Pan ve Syrinks' 1617
- Görsel 10. Jacob Joardeans, 'Pan ve Syrinks' 1620
- Görsel 11. Rembrandt Van Rijn, 'Jüpiter (Zeus) ve Antiope' 1659
- Görsel 12. Anthony Van Dyck, 'Jüpiter (Zeus) ve Antiope' 1618
- Görsel 13. Pablo Picasso, 'Faun Uyuyan Kadını Açığa Çıkıyor' 1936
- Görsel 14. Pablo Picasso, 'Sentor Pikador' 1948
- Görsel 15. Peter Paul Rubens, 'Nessos ve Deianeira' 1615
- Görsel 16. Arnold Böclin, 'Nessos ve Deianeira' 1898
- Görsel 17. Ingmar Bergman, 'Sessizlik' 1963
- Görsel 18. Hieronymus Bosch, 'Dünyevi Zevkler Bahçesi' 1490-1510
- Görsel 19. Rebecca Horn, 'Unicorn' 1970
- Görsel 20. Damien Hirst, 'Kırılan Hayaller' 2008
- Görsel 21. Sam Taylor Wood, 'Küçük Ölüm' 2002
- Görsel 22. Adil Öksüz, 'Çürük Diş Kokusu' 2018
- Görsel 23. Marcel Duchamp, 'Çeşme' 1917
- Görsel 24. Andy Warhol, 'Brillo Sabun Kutuları' 1964
- Görsel 25. Joseph Kosuth, 'Bir ve Üç çekiç' 1966

- Görsel 26. Joseph Kosuth, 'Hiçbir şey' 1966
- Görsel 27. Ad Reinhardt, 'Siyah Kare' 1963
- Görsel 28. On Kawara, '21 Ekim 68' 1968
- Görsel 29. Réne Magritte, 'Sözcüklerin Kullanılışı' 1929
- Görsel 30. Réne Magritte, 'Düşlerin Anahtarı' 1930
- Görsel 31. Barbara Kruger, 'İsimsiz' 1989
- Görsel 32. Rembrandt Van Rijn, 'Kesilmiş Öküz' 1655
- Görsel 33. Hermann Nitsch, 'Sekseninci eylem' 1984
- Görsel 34. Anish Kapoor, 'Üç Bölümde İçsel Nesne' 2013
- Görsel 35. Jana Sterbak, 'Vanitas: Bir Albino Anorektik İçin Et Elbise' 1987
- Görsel 36. Adil Öksüz, 'Kutsal Ölüm' 2016
- Görsel 37. Salvador Dali, 'Çekmeceli Milo Venüsü' 1936
- Görsel 38. Meret Oppenheim, 'Nesne (Tüylü Kahvaltı)' 1936
- Görsel 39. Man Ray, 'Hediye' 1921
- Görsel 40. Man Ray, 'Ingres'in Kemanı' 1924
- Görsel 41. Sarah Lucas, 'Doğa Vakumdan Nefret Ediyor' 1924
- Görsel 42. Adil Öksüz, 'Vesikalık' 2018
- Görsel 43. M.C. Escher, 'Metamorfoz II' 1939-40
- Görsel 44. (sol) Pablo Picasso, 'Boğa Başı' 1942
- Görsel 45. (sağ) Alexander Calder, 'Yalnızca, Yalnızca Kuş' 1951
- Görsel 46. Alexander Calder, 'Havada Sarı ve Siyah Noktalar' 1961
- Görsel 47. Piet Mondrian, 'Doğanın kronolojik soyutlanması' 1908-1921
- Görsel 48. Réne Magritte, 'Kırmızı Model' 1934
- Görsel 49. Adil öksüz, 'Ayakkabı I' 2014
- Görsel 50. Adil Öksüz, 'Ayakkabı II' 2014
- Görsel 51. Yüksel Arslan, 'Arture 156 Kapital VI' 1971
- Görsel 52. Aziz + Cucher, 'Chris' 1994

- Görsel 53. Aziz + Cucher, 'İç Mekân' 1999
- Görsel 54. Adil Öksüz, 'Bellek Kartı' 2018
- Görsel 55. Suboth Gupta, 'Kontrol Hattı' 2008
- Görsel 56. Rona Pondick, 'Valabi' 2007
- Görsel 57. Rona Pondick, 'Küçük Yüzücüler' 1990
- Görsel 58. Eduardo Kac, 'Alba' 2000
- Görsel 59. Magdalena Abakanowicz, 'Bir Arada Yaşamak' 2002
- Görsel 60. Ann Hamilton, 'Kürdan Sandalye Takımı' 1984
- Görsel 61. Adil Öksüz, 'Siper' 2017
- Görsel 62. Michelangelo Pistoletto, 'Kilim Duvar' 1967
- Görsel 63. Patricia Piccinini, 'Genç Aile' 2002
- Görsel 64. Robert Gober, 'İsimsiz' 1990
- Görsel 65. Sarah Lucas, 'Pauline Bunny' 1997
- Görsel 66. Adil Öksüz, 'İsimsiz I' 2018
- Görsel 67. Adil Öksüz, 'İsimsiz II' 2018
- Görsel 68. Adil Öksüz, 'İsimsiz' 2019

GİRİŞ

Çalışmanın ana kilit noktası olan başkalaşım kavramı adından da anlaşılacağı gibi; başkalaşım, dönüşüm ya da değişim kavramları üzerine anlam kazanmıştır. Başkalaşım kavramı sanat disiplinleri arasında zamana ve mekâna göre farklılık gösterir. Öte yandan başkalaşım kavramı, gerek mitolojide tanrıların başka nesnelere dönüşümleri, gerek doğa veya hayvan biliminde bazı canlıların şekil değiştirerek başka bir varlığa dönüşümleri olarak çok geniş bir literatür alanına sahiptir. ‘‘Başkalaşım, sözlük anlamı itibariyle mitolojide insanların ağaç, hayvan, taş ve bunun gibi başka bir nesneye dönüşmesi, zoolojide ise hayvanların bazılarının larvadan, krizalitten, kurtçuk ve kelebeğe ya da güveye olan evrimlerini anlatmak için kullanılan bir terimdir’’ (Bostancı, 2012, s.77).

Sanat bağlamında bakıldığında ise nesnenin başkalaşımını, geleneksel sanattan günümüz modern sanat anlayışına kadar birçok farklı açıdan değerlendirmek mümkündür. Başkalaşım esnasında sanatçının, sosyal konulara yönelik bakış açısı ile ürettiği yapıtların yanı sıra sanatçı, Antik Yunan mitolojisi başta olmak üzere birçok toplum mitlerinde görülen dönüşüm efsanelerinden referans alarak kavramı, bir sanat yapıtındaki ifade biçimi olarak kullanabilir. Buna ilişkin, antik dönemde sıkça karşılaştığımız yarı insansı mitolojik kahramanlar veya çoğu toplumda görülen sosyal statü sınırlarının değişmesi ile meydana gelen köklü değişimler sanatsal ifadede başkalaşım, farklılaşma gibi kavramların oluşmasına zemin hazırlayan faktörlerdir.

Batı sanatı din, aristokrasi ve yöneticilerden sonra 1789’da gerçekleşen Fransız İhtilali ile birlikte burjuva, kapitalizm ve endüstrinin egemenliğine girer. 19. yüzyılın başlarında fotoğraf makinesinin icadı ile gerçeklik ve tasvir, resmin alanından çıkıp fotoğraf mecrasına girmeye başlayınca, herkes kendi nesnesini elinde taşıyacağı gibi, herkesin sanatçısı da makinesi olacaktı. Dahası alıcı, tüm bunları hem daha kısa sürede, hem de istediği anda elde edilebilecekti. Artık kişi istediği nesneyi kadrajına alabilecek, bunu oluşturmak ve tasarlamak için de çok da zihnini yormayacaktı (Bayav, Ayteş, 2011, s. 36).

Öte yandan, nesnelerin dönüşümü kendi içerisinde bulunduğu çağ veya durum ile şekil almaktadır. Sanat yapıtı olarak kullanıldığında nesnenin, gerek salt kendisinin form olarak kullanımında, gerekse de iki boyutlu bir zemin üzerinde betimlenmesinde geçirdiği bir takım kavramsal dönüşümler, herhangi sıradan bir nesnenin dışsal bir müdahale sonucu düşünsel

dönüşümü olarak betimlenebilir. Nesnenin kavramsal olarak geçirdiği bu dönüşüm, günlük yaşamda kullanılan sıradan nesnelere, sanatçının müdahalesi ile galeride sanat yapıtlarına dönüşümleri şeklinde ifade edilebilir.

“Nesnenin modern çağda fetişleştirilmesi, onun işlevsellik yönünü ortadan kaldırmış, biçimsel özelliklerini imgelere dönüştürmüştür. Nesne, zamanla başkalaşım sürecinde, estetik ve tinsel oluşumların da değişmesine öncülük etmiştir. Böylelikle nesnenin, resmin yanında diğer sanat dallarında değerlendirilmesi de, her çağın estetik ve tinsel değişimlerine göre farklılaşması sıradandır. Braque ve Picasso'nun parçalanmış nesnelere, Kosuth'un yazı-mevcut nesne-resim buluşmaları, Duchamp'ın hazır nesnelere, Rene Magritte'in bilinen nesnelere yeni isimler kazandırması gibi birçok sanatçının, farklı önermeleri ve sorgulamaları sanat nesnesinin değişimini, başkalaşımını, metamorfozunu ortaya koyar” (Köksal, 2012, 124).

Bu bağlamda, bu tez çalışmasında başkalaşım olgusu, birinci bölümde çalışmanın ana hattını oluşturan kavramın etimolojik yapısı ve edebiyat alanında yazarlar tarafından kavramın ne şekilde ele alındığı üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde ise kavramın bir sanatsal ifade biçimi olarak sanatçılar tarafından ele alınma biçimi üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanatçı ve sanat yapıtlarının incelenmesi, dönemsel kronolojik düzene göre ayrıştırılmış olup, kavramın dönemsel olarak ne şekilde ele alındığı üzerinde araştırma yapılmıştır. Buna ilişkin, sanat tarihinde dönem olarak incelendiğinde kavramın mitolojik dönüşümü bağlamında, Rönesans dönemi başlangıç noktası olarak referans alınmıştır. Klasik Rönesans dönemi yapıtlarının, günümüz modern yapıtları ile kıyaslandığında başkalaşım olgusunda hem biçimsel üslup, hem de kullanılan teknik bakımından farklılıklar gözlemlenmiştir. Bu farklılıklar, daha çok mitolojik kaynaklarda geçen dönüşüm hikâyelerinin klasik dönemde aslına uygun bir biçimde betimlenmesi iken, günümüze doğru gelindiğinde ise dönüşümlerin, sanatçının bakış açısına göre şekillenip, biçim olarak aslına uygun olmayan bir biçimde betimlenmesi olarak nitelenebilir.

Öte yandan Rönesans döneminden modern sanata doğru gelindiğinde sanat yapıtlarındaki biçimsel veya içerik bakımından ne tür değişikliklerin olduğu incelenmiştir. Bu neticede sanat yapıtlarındaki başkalaşım olgusunun, kullanılan malzeme, teknoloji ve endüstrinin gelişimi sayesinde teknik olarak farklılıkların yanı sıra, 20. yy'ın başlarında kavramsal olarak nesnenin başkalaşımı gibi farklı bir biçime evrildiği gözlemlenmiştir. Özellikle 1960'lardan sonra, ortaya çıkan sanatın çoğulcu yapısının sanatsal başka fikirlerin gelişmesinde katkı sağladığı gibi, başkalaşım olgusunun da daha geniş alanlarda ve çeşitli tekniklerde kullanılmasına zemin hazırlamıştır. Sanat yapıtı üzerinde nesne, anlam ve görüntünün birbirinden ayrıştırılması, sanatçıların kılık değiştirerek düzenledikleri performans gösterileri veya video çalışmaları,

politik ve cinsiyet üzerine çıkan tartışmaların yoğunluk kazanması, başkalaşım olgusunun daha geniş alanlarda kullanılmasına ve farklı bakış açıları ile ifade edilmesine katkıda bulunmuştur.

Bu tez kapsamında yürütülen uygulama çalışmalarımda ise hem malzeme, hem de teknik kullanımı bakımından farklı disiplinlerden faydalanılmıştır. Böylece, biçimsel olarak başkalaşımın yanı sıra, kavramsal başkalaşımı da destekleyecek bir dizi uygulama yapılarak konu çeşitli Őekillerde değerlendirilmiştir.

BÖLÜM I

BAŞKALAŞIM ÜZERİNE

1.1.Tanımlar

Başkalaşım; Sözlük anlamı olarak; bir kültede meydana gelen fiziki ve kimyevi değişiklik, istihale, metamorfoz’ olan ‘Başkalaşım’ sözcüğü aynı zamanda bir şeklin başka bir şekle dönüşmesi olarak da çevrilebilir. Anlam olarak ‘metamorfoz’, ‘dönüşüm-dönüşmek’ sözcükleriyle aynı anlama sahiptir (Doğan, 1982, s. 82).

Eğretileme; Türk Dil Kurumu sözlüğünde belirtildiği üzere Osmanlıca Divan Edebiyatı terimlerinden olan istiare sözcüğü are’ye, ariyet’e ödünç almaya karşılık gelmektedir; geçici, sallantılı yani eğreti bir durumu ifade eder. Sözcük anlamlarına bakıldığında metafor, anlamın bir yerden bir yere taşınmasını anlatırken eğretileme ise ödünç almak diye tanımlanmıştır. Eğreti; geçici, sallantılı bir durumu ifade eder.

1.2. Başkalaşım Kavramı ve Eğretileme (Metafor)

Başkalaşım kavramını irdelerken, günlük kullanımı göz önünde bulundurulduğunda eğretileme kavramına da değinmek yerinde olacaktır; nitekim bu iki kavram birbiri ile karıştırılmamalıdır. Daha önce de değinildiği gibi başkalaşım bir kültede meydana gelen fiziki değişiklik iken, bu anlam eğretileme sözcüğünde bambaşka bir anlam taşır.

Yunanca metaphora’dan gelen metafor kelimesi, meta: öte ve phrein: taşımak kelimelerinden türetilmiştir ve ‘bir yerden başka bir yere götürmek’ anlamına gelir. Geoge Lakoff, ve Mark Johnson’a göre eğretileme; bizi insan yapan şey bilinçdışı bir metafor sürecidir, bu imgelemin kaynağını oluşturur. “Filozof Johnson ile dilbilimci Lakoff, metaforu yazınsal yöntemlerin aksine bir düşünce biçimi olarak irdelerler ve metaforik bağlantıların insan bilişinin biçimleri olduğunu ortaya koyarlar” (Anker, 2011. s.31). Jorge Luis Borges, bu tanıma bakarak metaforun da bir metafor olduğunu söyler. Metafor, bir biçime en az iki içeriğin sığdırılmasıdır. Bu, sözün yapısına ait anlam ile figüratif anlam arasında çözümü zor bir bulmaca yaratır.

Bu durumda başkalaşım kavramı, nesnenin biçimsel olarak tamamen kendinden farklı bir şeye dönüşme durumunda, özniteliklerini kaybetmesi sonucu oluşuyor iken metaforlar; birbirinden

farklı nesnelere, dış şekillerini koruyarak aynı amaca hizmet etmek için bir araya getirilmelerinden kaynaklanan uyum ya da uyumsuzluk içinde var olurlar. Buna göre Metafor; metaforik bir ifadedeki bu iki anlam arasındaki gerilimin sonucudur. Metaforik ifadede gerilim diye adlandırılan şey, gerçekte ifadedeki iki anlam arasında değil, daha ziyade ifadenin iki zıt yorumu arasında oluşan bir şeydir.

Metaforlar yaratıcıdır; çünkü zihnimizi mevcut ve aşikâr benzerliklerin, ilişkilerin ve görüşlerin ötesine, kendi yarattıkları yeni benzerliklere, ilişkilere ve görüşlere yönlendirir. Metafor keşiftir; çünkü kelimenin tek başına daha önce taşıyamayacağı bir anlam boyutu keşfedilir ve böylece hem kelimenin hem de düşüncenin anlam ufku genişler. Metafordan bağımsız anlama yoktur. İl Postino (Postacı) filminde postacı Mario, Pablo Neruda'ya "dünya tümüyle başka bir şeyin metaforu" der. Gerçekten de dünyaya metaforik olmayan bir açıdan bakmak mümkün değildir (Lakoff, G.- Johnson, M. 2015, s.12).

Metaforu meydana getiren, bu iki yorum arasındaki çatışmadır. İfadedeki gerilime verilen cevap yeni bir anlam genişlemesidir. Kısacası bir metafor, bize daima gerçeklik hakkında yeni bir şeyler söyler.

1.4. Doğal Etmenler Sonucu Başkalaşım

Nesnenin doğal etmenler karşısında şekil değiştirme süreci olan basit çürüme süreci, organik hücrelerin daha basit bileşenlerine ayrışma süreci olarak tanımlanır. Bu süreçte, ekosistemde yer alan maddeler, maddenin geri dönüşümü için gerekli bir ayrışma geçirirler ve doğada yer alan her canlı organizma, ölümünden kısa bir süre sonra çürüme dediğimiz ayrışma haline geçer. Maddenin geçirdiği çürüme süreci, öncesinde bulunduğu sağlıklı duruma göre, bozulma, kötüye gitme ve giderek erime olarak nitelenebilir. Yanı sıra maddede gerçekleşen çürüme, iç veya dışsal müdahale ve durumlara bağlı da gerçekleşebilir. Buna ilişkin maddede meydana gelen çürüme, bir organizmanın içerisine yerleşen çok sayıda bakteri ve mantar çeşidinin yol açtığı hastalıklar olarak görülebilir. Kavramsal olarak ele alındığında ise çürüme eylemi, bir nesne veya herhangi bir sistem yapısının sağlıklı durumuna göre bozulan ve özelliklerini kaybeden durumu ile ilişkilendirilebilir.

... artık pek kullanılmayan, arapça "tefessüh" sözcüğü, çürüyüp dökülme, kokuşma anlamına gelirdi ve daha çok, özelliklerini yitirerek bozulan, tanınmaz hale gelen kişiler ve toplumlar için kullanılırdı. İkincisi ise Fransızca "dekadans" sözcüğü. Öteki dillere de geçmiş bu sözcük de bir gerileyişi ve çöküşü anlatıyor; ilk yaygınlaşması sırasında, özellikle, ahlak, sanat edebiyat alanlarıyla ilgili olarak kullanılıyor. Sıfat olduğunda "dekadan" diye söyleniyor ve örneğin, "dekadan şiir"

denildiğinde özelliklerini yitiren, çöküş halindeki şiir anlatılmış oluyor. Kapitalizmin dekadansından da söz edilebiliyor; bununla, emperyalizm aşamasında bulunan, hiçbir ilerici niteliği kalmamış, çöküş içindeki kapitalizmi kast etmiş oluyoruz (Odman, 2006).



Görsel 1. Doğal süreçlerden kaynaklanan çürüme görüntüsü

Independent. Erişim: 28.10.2018 <https://bit.ly/2ABd5tb>

Nesnenin biçim olarak dönüşümünün yanı sıra kavramsal olarak ele alındığında çürüme süreci, toplumlarda yozlaşma, çöküş ve insan yaşamında tekdüze devam eden düşkün olma durumlarına değinmek için mecaz olarak kullanılabilir.

1.3 Başkalaşım Kavramının Edebiyat Alanında Kullanımı

Edebiyat alanında başkalaşım kavramını hem fiziksel dönüşüm hem de ruhsal-düşünce dönüşümü olarak ele alan birçok yazar vardır. *'Türk romanında yazar ve başkalaşım'* adlı kitabında başkalaşım kavramını Türk edebiyatında bir tür değişim veya silkelene olarak ele alan Jale Parla, başkalaşım ile ilgili görüşlerini şu şekilde anlatır; "Başkalaşım elbette hem gözü karalık hem de korku demektir. Başkalaşım, bir başka anlamda çok hızlı değişim süreçlerinin yarattığı şok dalgalarının bilinçteki izdüşümleri olabilir. Denetlenmemiş değişimde korku, heyecan, kargaşa, bitiş, başlangıç, umut, yaratı vardır" (Parla, 2011, s.15).

Eski çağlara ait, Romalı yazar Pablius Ovidius tarafından M.S. 8 yılında tamamlanan ve toplamda on beş kitaptan oluşan, *Dönüşümler* adlı yapıt, başkalaşım kavramını konu edinen en eski yapıtlardan biridir. Yazar tarafından Yunan ve Roma mitolojisinde geçen tanrıların başka bir varlığa dönüşümlerini konu edinen yapıtta, mitolojik başkalaşım öyküleri şiirsel bir dil ile anlatılmaktadır. "Ovid'in şiiri, Yunan ve Roma kaynaklarının eşsiz bir eseridir ve eserde bahsedilen dönüşüm; sevgi, tanrılar, kahramanlar ve ölümlülerin harika masallarını bir araya

getirir’’(Wilkins, e. 21.10.2018. <https://bit.ly/2DQMpqm>). Ovidius yorumlarını başlıklara indirgemek gerekirse, bunları şöyle sıralayabiliriz; bu dünyada her şeyin geçiciliğini, insan bedeninin çürümeye yazgılı olduğu, ruh ve beden arasındaki ilişkinin irdelenmesiyle ortaya çıkan metafizik kuşku.

Başkalaşım geçirilerek alınan yeni biçimin sağladığı olanaklarla gerek insani gerekse toplumsal ahlaksızlıkların eleştirisi, rejenerasyon umudu, güçlünün güçsüzün bedeni ve kaderi üzerindeki sonsuz ve haksız egemenliğine direniş, eşya-hayvan-insan arasındaki sınırların muğlaklığı, cinsiyet farkının yok olması, 'ben'in 'öteki'ni tanımlamak için kullandığı eğretileme ya da başvurduğu fantezidir. Bunun yanı sıra, bilinçdışındaki sapkın arzu ve korkuların bilinçte biçimlenmesi, kendini tamamlama ya da bütünleşme arzusudur (Parla, 2011, s.16).

Ovidius'un başkalaşım öykülerinde her şey değişim ve dönüşüme, doğma, büyüme, çürüme, yok olma ve yeniden doğmaya yazgılıdır. Sanat, gerek doğanın, gerek toplumun, gerekse rastlantının dayattığı değişimle rekabet etmek istercesine kendi dönüşüm öykülerini ve başkalaşım dünyasını yaratır. Başkalaşım kavramını, her türlü nesne ve imgeye indirgenebilecek bir kavram olarak ele alan Ovidius, aynı zamanda bu kavramın yok olma ve yeniden var olma anlamına da gelebileceğini düşündürmektedir. Varoluşun ve hemen ardından gelen zorunlu yok oluş da bir başkalaşım, çünkü her nesne ve imge yeniden var olmak için bir dönüşüme ihtiyaç duyar. Başkalaşarak yeniden var olma düşüncesiyle ele alınan bir diğer yapıtta antik çağlardan günümüze uzanan, Latin edebiyatı ünlü isimlerinden Lucius Apuleius'un *Başkalaşım*lar adlı yapıtıdır.

Lucius Apuleius'un ünlü Yapıtı *Başkalaşım*lar'da, öykünün başkahramanı ve oldukça meraklı kişiliğe sahip olan Lucius adında bir gezginin başından geçen tuhaf olaylar anlatılmaktadır. Doğadaki her şeyin tuhaf bir özünün olduğunu savunan, dolayısıyla hem nesnelere hem de etrafındaki diğer insanların gizemli bir büyüünün olduğunu düşünen Lucius, bir gezintisinde âşık olduğu kadından ona büyü yaparak bir kuşa dönüştürmesini ister. Ama işler istediği gibi gitmez; yanlış bir uygulama sonucunda Lucius tamamen başkalaşır ve kuş olacağı yerde, bir eşeğe dönüşür. ‘‘Ellerimin bitiminde parmaklarım sayıca azalmaya başladı ve her biri tek bir toynak halinde sıkıştı. Kuyruk sokumumun ucundan koskoca bir kuyruk çıktı, yüzüm şekilsiz bir hal aldı; ağızım yayıldı, burun deliklerim açıldı, dudaklarım aşağı sarktı ve kulaklarım aşırı derecede uzamaya başladı ve kıllanmaya başladı. Çaresizce bütün bedenimi incelerken, bir kuş değil, eşek olduğumun farkına vardım’’ (Apuleius, 2006, s.171).

Lucius'un bu başkalaşımı, *Başkalaşım*lar'ın içeriğindeki başkalaşımın da başlangıcıdır. Lucius artık bir eşek olarak yaşamını sürdürmek zorunda kalacak, ancak bu tür bir büyüü bozacak

özelliğe sahip taze güller yediği takdirde yeniden insan olma şansını elde edecektir. Yaşamı için bir dönüm noktası olan bu olaydan sonra, gövdesi bir eşek biçiminde, ama akli ve duyguları eskisi gibi bir insan olan Lucius, meraklı mizacından hiçbir şey yitirmeden yaşantısını sürdürmeye çalışır. Bundan böyle bütün çabası yeniden insan olabileceği büyü malzemesini aramak, başka bir deyişle taze güller bulup çiğneyebilmek üzerinde yoğunlaşır. Eşek biçimindeki yaşantısı sırasında başına gelen olaylar, karşılaştığı insanlar, bu insanları değerlendirişi, kitabın mitolojik başkalaşım içeriğine yeni bir öz katar. Bu bağlamda Lucius bir eşek olarak, insanın yaşamını, ahlakını, zayıflıklarını ve erdemlerini değerlendirir.

Franz Kafka'nın 1915'te kaleme aldığı *Dönüşüm* adlı öyküsünde ise başkalaşım kavramı, yazar tarafından dolaysız bir gerçeklik ile işlenmektedir, ancak öyküden birçok anlam çıkarılması muhtemeldir. İnsandan böceğe dönüşümün bir serüveni olarak algılanabilecek yapıtta; toplumsal yozlaşmanın oluşturduğu korkunun yanı sıra kişinin başta kendine yabancılaşması ve zamanla da topluluk içerisinde terk edilmiş hissini, sosyal süreklilik ve düzen adı altında toparlanabilecek iktidar sıfatı veya kapitalist düzenin birey üzerinde ne gibi değişimler yarattığı gibi düşünceler savunulmaktadır. Öyle ki, öyküde okuyucu ile iletişim içerisinde olan kahraman figür, kişideki 'ben' olgusu elinden alınmış ve yerine dayanılmaz bir tiksinti uyandıran böceğe dönüşmüştür.

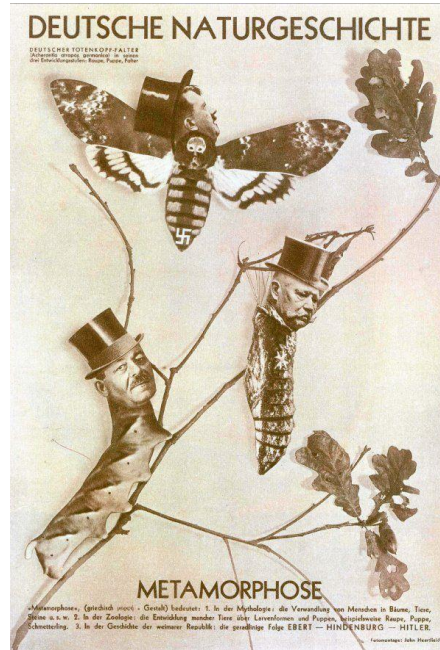
Gregor Samsa bir sabah huzursuz düşlerinden uyandığında kendini yatağında kocaman bir böceğe dönüşmüş buldu. Panzer gibi sert sırtının üzerinde yatıyordu ve başını biraz kaldırdığında tepesinde, yorganın neredeyse kaymak üzere olduğu kubbe gibi yuvarlak, kahverengi, yay biçiminde sert çizgilerle boğum boğum olmuş karnını gördü. Geniş gövdesine oranla pek cılız görünen bir sürü bacağı gözlerinin önünde çaresizce çırpınıyordu (Kafka, 2016, s.1).

Kafka'nın yapıtında ana temaları oluşturan yabancılaşma ve suçluluk duyguları, öyküdeki kahramanın böceğe dönüşümü ile birlikte maddiyata bürünmek ve genel anlamda insanlığın kaybı olarak belirir. Aynı temaları görsel olarak sunan, Alman Dada hareketinin öncülerinden olan sanatçı John Heartfield'in politik liderleri kullandığı fotomontaj çalışmasında Kafka'nın dönüşümüne benzer imgeler kullanmıştır. 'Heartfield'in kendi söylemi ile vermeye çalıştığı da Alman Doğa Tarihinde dönüşüme uğrayan, maddiyata bürünmüş ve insanlığını kaybetmiş kişiler üzerinedir. Bu araştırmaya göre Heartfield söz konusu dönüşümü Kafka'nın hikâyesinde geçen böcek metaforuna gönderme yaparak maddiyata bürünmek ve insanlığın kaybı teması ile metaforik bir benzetme çağrıştırmak istemiştir'' (Cuevas-Wolf, 2009, s.342). Sanatçının dada estetiğini sürrealist bir üslup ile birleştirip dönemin ünlü politikacılarının

imgelerini yansıttığı çalışmasında (Görsel 2), içerisinde iktidar eleştirisi barındıran bir yergi söz konusudur.

Heartfield'ın Başkalaşım ya da Dönüşüm olarak tanımlanabilecek fotomontajı, politik imgelemeyle dikkat çekici bir çalışmadır. Ortaya çıkan ürün sıra dışı görünüyor olsa da burada kullanılan dilin, tasarlanan imgeyi daha güçlü kıldığı açıktır. Bu çalışmada hedeflenen iki dünya savaşı arasında bulunduğu Almanya'da dönemin politik süreçlerinin aktif bir katılımcısı olan sanatçı Heartfield'ın siyasi bir söylem aracı olarak sanatını kullanmasına aracılık eden iktidar muhalifi imgelerine, alegori/simge/metafor/ bağlamında çıkarsamalarda bulunmak ve söz konusu çalışmanın anlam yapısı üzerine göstergebilimin sağladığı veriler doğrultusunda çözümlenmeler üzerinden içsel bir okuma yapmak olarak özetlenebilir (Bostancı, 2018, s.76).

Heartfield'ın çalışmalarında kullandığı simgeler ve eğretileme, bütün olarak bakıldığında oluşturulan düzenlemenin imgesel olarak genellikle sanatın karşıt ve kışkırtıcı alanında yer alması kaçınılmazdır.



Görsel 2. John Heartfield, Alman Doğa Tarihi, Başkalaşım, 1934, Fotomontaj, 25 x 38 cm

Blbooth3. Erişim: 02.12.2018 <https://bit.ly/2F3ak7g>

1.5. Mitolojide Başkalaşım

Başkalaşım kavramını irdelerken, tarih öncesi çağlarda yaşamış ulusların inanış ve yaşam biçimlerini şekillendirmede katkı sağlamış 'mit'lere de değinmek yerinde olacaktır. Toplum içerisinde zamanla var olan 'mit'ler, insanların duygu ve hayal güçlerinden faydalanarak ortaya

çıkardıkları efsanelerden türemişlerdir. Efsaneler ile birlikte ortaya çıkan 'yarı insansı' tamamen hayal ürünü olan 'doğüstü' varsayabileceğimiz bu varlıklar, başkalaşım kavramının mitolojideki karşılığı olarak gösterilebilir.

Kelime anlamı olarak mitoloji; bütün dünya mitlerinin kullandıkları 'mitoloji' kelimesi, Yunanca bir nevi masal, hikâye demek olan 'mythos' ile söz anlamına gelen 'logos' kelimelerinden türetilmiştir. İnsanın doğa karşısında varoluş sebebini anlamlandırmak için ürettiği öyküler bütünü olan mitoloji;

...çok eski zamanlarda gelmiş ve yaşamış olan ulusların inandıkları tanrıların, kahramanların, perilerin, devlerin hayat ve maceralarından bahseden 'mit' (mythe)'ler ve hikâyelerdir. Aynı zamanda mitoloji; gerçek hayata uymayan bu efsanevi hikâyelerin, nasıl doğduğunu, nasıl geliştiğini ve güzelleştiğini, ifade ettikleri anlamı, inancı ve bu alanda yetişen bilginlerin düşüncelerini bildiren bir bilimdir (Can, 1994, s.1).

Mitolojide hayvandan insana, insandan hayvana veya başka bir nesneye dönüşüm hikâyeleri sıkça rastlanan konulardan biridir. Bu öykülerin birçoğu; "antik dönemde, ilkel insan topluluklarının, evreni, dünyayı ve tabiat olaylarını kişileştirerek yorumlamak, henüz sırrını çözemedikleri hayatın ve evrenin çeşitli görüntülerini bir anlam kolaylığına bağlamak ihtiyacından doğmuş öykülerdir" (Necatigil, 1995, s.7). Doğa ile sürekli etkileşim içinde olan insanın, etrafındaki bütün nesnelere kişileştirerek, ya kendine dönüştürme ya da kendini nesnelere dönüştürme yolu ile doğayla kurduğu antropomorfik bağ (insan biçimcilik), insanın doğadaki herhangi bir gücün kendine mal etme içgüdüsünden kaynaklanan başkalaşım fikirleri ile mümkün kılınmıştır.

Duvar deliklerinde dolaşan kertenkele, ağaçların doruklarında tedirgin edici sesler çıkaran karga, saksığan, sevimli kuğu, barışçıl güvercin, yılan, boğa, kartal, kırlangıç birer insandı, değişik eylemleri yüzünden tanrılarca başka varlıklara dönüştürüldü. Evrende önce insanla ilgisi olmayan diriler yaratılmış, sonra da kişiler bunların dönüşmesinden yaratılmıştır diyebiliriz. Oysa önce insan vardı, sonra yaptığının karşılığına uygun bir nesneye dönüştürüldü (Ovidius, 1994, s.8).

Yukarıda Yunan antik çağlarına ait, tümüyle insanların hayal gücüne dayanan efsanelerin başkahramanlarından birkaç örnek verilmiştir. Antik çağ insanların yarı insan şeklinde tasvir etmiş oldukları ve birçok kez kendi yarattıkları efsanelere uyarlamış oldukları bu yaratıklar, mitolojide insandan başka bir canlıya (keçi, aslan, boğa, vs.) dönüşümün en açık örnekleri arasında düşünülebilir. Sadece imgesel bir başkalaşım olarak da ele alabileceğimiz bu dönüşümün izlerine hemen hemen her toplumda rastlamak mümkündür. Daha birçok örnek

gösterilebilmekle beraber, İnan-Pers ve Anadolu mitlerinde de sıkça karşılaştığımız, bellerinden aşağısı yılan yukarısı ise insan şeklindeki 'şahmaran' Anadolu Mezopotamya mitolojisinde adı geçen antropomorfik canlılara örnek verilebilir.

BÖLÜM II

2.1. SANATSAL İFADE BİÇİMİ OLARAK BAŞKALAŞIM

Başkalaşım kavramının 'sanat' ile ilişkisi söz konusu olduğunda, öncelikle irdelenmesi gereken iki ana başlık vardır. Bu bölümde, kavramsal ve nesnel gerçeklik bağlamında ele alınacak bu konular, sanatta başkalaşım kavramının çatısını oluşturmuştur. Ayrıca nesnelere, bir sanat yapıtı olarak sergilendiğinde, hem basit hem de kavramsal olarak uğradığı iki farklı dönüşüm ele alınacaktır.

Ütopik ya da tamamen gerçek imgeye dayalı yapıtlar üreten bir sanatçının, herhangi bir sanat yapıtını oluştururken kullandığı nesnelere, -kullanım biçimlerinde hiçbir sınırlama gözetmeksizin- düşünselliğin yanı sıra basit bir dönüşüme uğramaları mümkündür. Tamamen tarafından üretildiği sanatçının inisiyatifine kalmış bu dönüşüm, nesnelere uğradığı sanatsal başkalaşım ile ifade edilir.

2.1.1. Mitolojik Başkalaşım ve Sanat Yapıtları ilişkisi

Mitolojik dönüşüm hikâyelerinin sanat ile ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda, bu hikâyelerin sanat tarih boyunca birçok sanatçıya ilham kaynağı olduğunu görmekteyiz, yanı sıra, mitlere dayalı bir sanat yapıtını okumak için mitolojiye başvurmak gerekmektedir. Bu noktadan bakıldığında mitolojinin sanat tarihindeki yeri, belirleyici ve tartışmasızdır.

Eski Yunanlıların samimi olarak inandıkları Tanrılar, Tanrıçalar ve kahramanlar hakkında uydurdukları mitlerde, yüzyılın soldurmadığı bir güzellik, ifade edilmez bir letafet, derin sembolik anlamlar vardır. Bu mitler insan zekâsının birer şaheseri olarak otuz asrın ötesinden gelmekte olup, dünya durdukça yaşamaya devam edecektir. Çünkü bunların, yalnız, eski Yunan ve Latin şairleri ve trajedi yazarları üzerinde değil, Rönesans'tan bu yana, gelişen bütün Avrupa edebiyatında, sanatında, büyük tesirleri göze çarpmaktadır. Mitoloji bilinmeden ünlü ressamın tabloları anlaşılabilir, müzeleri süsleyen heykeller seyredilemez (Can, 1997, s. XI).

Nesne veya figürlerin dönüşümlerini, evreni ve hayatı anlamlandırma biçimi olarak sanatçının referans olarak kullandığı başkalaşım kavramı, sanatçı tarafından, mitolojik hikâyeleri olduğu gibi doğrudan canlandırılabilir ya da toplumsal olaylar çerçevesinde bir referans niteliğinde kullanılabilir. Örneğin, mitolojide geçen peri Daphne'nin dönüşüm hikâyesi, klasik dönem

sanatçıları tarafından doğrudan aktarılırken, aynı hikâyenin daha güncel bir anlatımına sahip Sabine Kuehnle tarafından üretilen *Kadının Metamorfozu* adlı çalışmada (Görsel 5), biçimsel farklılıkların yanı sıra, kadın cinsiyetçiliği üzerinden toplumsal bir mesaj verilmektedir. Bu bağlamda zaman, mekân ve içerisinde bulunduğu duruma göre değişiklik gösteren mitolojik başkalaşım örnekleri, gelişen yeni sanat kavramları ve akımlar ile (asıl temalarına sadık kalınarak) biçimsel olarak farklılık gösterebilmektedir. Mitoloji ile ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde modern öncesi ve güncel sanat yapıtları arasındaki bu biçimsel farklılıklar, izleyiciye bir sanat yapıtını okuma veya anlamlandırma esnasında, içerik olarak daha geniş bakış açıları sunabilir. Ancak, sanat tarihinin mitolojiyi ilişkilendirirken ağırlıklı olarak modern öncesi dönemlere odaklanması, bu tür anlamlandırmaları kısıtlamak gibi sonuçlar doğurabilir.

Mitoloji söz konusu olduğunda sanat tarihi yoğunlukla Modernizm öncesine, belirli dönemlere odaklanmıştır. Çağdaş Sanatın mitoloji ışığında değerlendirilmesine daha nadir rastlanmaktadır. Oysa pek çok çağdaş akımın köklerinin de mitolojiye dayandığı iddia edilebilir. Burada söz konusu olan, şüphesiz ki klasik sanattaki belirgin hikâye aktarımından farklı bir etkidir. Günümüzde mitolojinin izini aramak, hem Çağdaş Sanata yeni bir bakış açısı getirecek, hem de mitolojiyi yaşatacaktır (Bazyar, 2016, s.114).

Mitolojik başkalaşım örnekleri arasında sık kullanılan temalardan biri olan Daphne'nin dönüşüm hikâyesi, modern öncesi ve sonrası sanatçıları tarafından kullanılan ve bu sayede hem biçimsel hem de anlam bakımından kıyaslanabilecek örnekler arasındadır. Hikâyenin anlatıldığı ilk kaynaklardan olan, Romalı şair Publius Ovidius'un *Dönüşümler* adlı yapıtında şiirsel bir dil ile anlatılan Daphne'nin dönüşüm öyküsü şöyle anlatılmaktadır;

Göster kendini, yetiş, ey baba, kurtar beni,
Ey yeryüzü, varsa senin gibi tanrılık gücü ırmaklarının da...
Dönüştür beni, kaldır güzelliğimi, kurtar beni.
Bir gevşeme başlamış elinde kolunda yavaştan,
Yakarınca, incecik kabuklar örtmüş yumuşacık göğsünü,
Saçları yaprağa dönüşmüş, kolları dallara.
Birer kök olmuş çevik ayakları toprakta,
Sımsıkı, başı ağaç doruğu...(Ovidius, 1994, s.37).

Efsaneye göre, ırmak tanrısı Peneios'un kızı olan Daphne, dişi bir avcı olarak belirtilir. Zamanının çoğunu ormanda geçiren Daphne, kendisine âşık olan tanrı Apollon ile karşılaşmasından sonra, tanrıdan kurtulmak için babasından kendisini ağaca dönüştürmesini istemiştir.

Tanrı Apollon, özel silahı yay olan şaşmaz bir okçuydu ve bir defasında aşk tanrısı Eros'un okçuluk becerisini çok akılsızca küçümsemişti. Aşk tanrısı, Apollon'a karşılıksız bir aşkın ıstıraplarını yaşatarak intikamını aldı. Parnassos dağının

zirvesine uçtu ve biri Apollon'a, diğeri Daphne'ye isabet edecek en güçlü oklarından iki tanesini fırlattı. Altından yapılmış sivri ve aşkı ateşleyici türden olan birinci ok, Apollon'un iliklerine kadar işledi ve onu ırmak tanrısı Peneios'un kızı, peri Daphne'ye fena halde âşık etti. Aşkını geri çeviren türdeki diğeri ok ise Daphne'yi delip geçti. Apollon onu kovalamaya başlayınca, rüzgârın nefesinden daha hızlı koşarak kaçtı. Tanrı, aşkın verdiği ilhamla daha hızlı koştu ve Peneios'un ırmağının kıyılarına yaklaştıklarında onu yakalamak üzereydi. Tam ırmağa atlayacağı sırada, Daphne'in ayaklarında bir ağırlık oluştu ve toprağa kök saldı (March, 2014, s.505).

17. Yüzyıl Roma'nın entelektüel iklimine bakıldığında, çağdaş felsefi, politik, teolojik ve sanatsal terimler bağlamında eski edebiyat ve sanatın yaratıcı yorumlarını teşvik eden bir atmosfer ile karşılaşmak mümkündür. Bu bağlamda ele alınabilecek Ovidius'un *Dönüşümler* adlı yapıtı, antik çağ efsanelerini büyüleyici bir anlatım tarzıyla, yıllar boyunca özellikle Rönesans ve Barok dönemi, sanat finansörlerine, ressamalara ve heykeltıraşlara çözümlenmesi zor temalar sunmakla birlikte antik çağ efsanelerini çözümlenmek adına bir rehber görevi üstlenmiştir. "Ortaçağlar ve Rönesans döneminde Ovidius en iyi bilinen ve en yaygın okunan klasik yazarlar arasındaydı ve özellikle *Dönüşümler* adlı eseri şairler, ressamlar, heykeltıraşlar için tükenmez bir ilham kaynağı olagelmıştır" (March, 2014, s.493). Ovidius'un yapıtında yer alan ve hem klasik hem de modern dönem sanatçıları tarafından sıkça kullanılan Daphne'nin ağaca dönüşme hikâyesi, bu temalardan biridir.

Rönesans döneminde klasik edebiyat çemberinin, hem eski hem de çağdaş literatürde son derece iyi okunduğunu gösteren örneklerden biri, Rönesans sanatçısı Antonio Pollaiuolo tarafından resmedilen Daphne'nin başkalaşım tasviridir. Bununla birlikte İtalyan Barok heykeltıraş Gian Lorenzo Bernini, Roma'daki antik sanatın hayranlık uyandıran örnekleriyle çevrelenmiştir. Sanatçının, Ovidius'un şiirinden esinlenerek ürettiği *Apollon ve Daphne* heykeli, şiir ve görsel sanatlar arasındaki önemli bir farkı göstermektedir. Bu fark, şairin belirli bir süre boyunca bir hikâye geliştirebilirken, ressam veya heykeltıraş genellikle tek bir anı tasvir etmekle sınırlı olmasından kaynaklanır, ancak bu bağlamda Bernini'nin heykeli, hikâyenin sıralı gelişimini ve bir anlamda temsil ettiği şekilde şiire rakip olduğunu iddia edebiliriz (Wilkins, 2000, e. 28.11.2018 <https://bit.ly/2DQMpqm>).



Görsel 3. (sol) Piero del Pollaiuolo, Apollon ve Daphne, 1470-80, Panel üzerine yağlı boya, 20 x 30 cm
Wikipedia. Erişim: 21.11.2018. <https://bit.ly/2DQMz0S>

Görsel 4. (sağ) Gian Lorenzo Bernini, Apollon ve Daphne, 1622-25, Heykel, 243 cm
Wikipedia. Erişim: 21.11.2018. <https://bit.ly/2AwhwEf>

Daphne'nin dönüşüm hikâyesinin daha güncel bir bakış açısı ile çözümlendiği bir diğer çalışma ise sanatçı Sabine Kuehnle'ye ait, bir enstalasyon çalışmasıdır. Özellikle, ünlü Fin destanı *Kalevala'daki* Aino'nun Väinämöinen'den kaçarken bir balığa dönüşme hikâyesini konu alan sanatçı, bu hikâyeyi Yunan mitolojisinde geçen Daphne'nin ağaca dönüşme hikâyesiyle birleştirmiştir.

Temel dönüşüm, özellikle toplumsal beklentilerin baskısı altında değişen kadınlık, Sabine Kuehnle tarafından *Kadının Metamorfozu* yapıtında yoğun bir şekilde sorgulanmaktadır. Kuehnle'in kullandığı temalar arasında, en çok göze çarpan temalardan biri ünlü Fin mitolojisinde geçen kadın dönüşüm hikâyesidir; efsaneye göre, Joukahainen bir şarkı yarışmasında kaybettikten sonra, genç kız kardeşi Aino'yu Väinämöinen ile evlenmeye zorlar. Aino ise evlenmek istemediğinden, deniz tanrıçası Vellamo'nun yardımıyla bir balık haline dönüşme yoluyla kardeşten kaçır, ayrıca Yunan-Roma mitolojisinde, kaçan nimf Daphne'nin, bir ağaca dönüşüm hikâyesi ile benzer nitelikler taşıyan bu dönüşüm, sanatçının oldukça ilgisini çekmiştir (Becker, 2011).

Kadının Metamorfozu adlı çalışma, klasik sanattan farklı olarak güncel sanat akımlarının yararlandığı her türlü estetik ve oldukça dönüştürücü içeriklere sahiptir. Bu içerikler, daha çok

kullanılan materyallerin sunuş şekli, zamana karşı dayanıklılığı -Örneğin, Kuehnle'nin enstalasyon çalışmasında kullandığı ağaç formları, belli bir süre içerisinde renk ve şekil değiştireceğinden, estetik açıdan uzun süre boyunca kendini muhafaza edemeyecektir- ve benzer temanın farklı dönem sanatçıları tarafından buldukları çağa göre olduğu gibi ya da kavramsal olarak işlenmesi gibi dönemsel farklılıklar barındırır. Yanı sıra Kuehnle'nin seçtiği ana temanın, diğer klasik sanatçılar ile benzer olması göz önünde bulundurulduğunda, *Kadının Metamorfozu*; geleneksel ve günümüz modern sanatı arasında oluşan estetik çatışmadan kaynaklı, görsel dönüşümü açık bir şekilde ifade etmektedir.



Görsel 5. Sabine Kuehnle, Kadının Metamorfozu, 2011, Yerleşirme görüntüsü, değişken boyutlarda

Sabinekuehnle. Erişim: 22.11.2018. <https://bit.ly/2ABRIMF>

Bir başka dönüşüm hikâyesi olan, Narkissos'un nergis çiçeğine dönüşüm efsanesi, mitolojik başkalaşım içeren bir öyküdür. ‘İrmak tanrısı Kephissos’un güzel oğlu Narkissos, kendine âşık olan dağ nimflerinden Ekho (yankı)’yu hor gördüğü, aşkına karşılık vermediği için cezalandırıldı. Bir pınara eğilmişti, suda kendi yüzünü gördü, kendi hayaline vuruldu, dindirilemez bir özlem içinde oracıkta eridi, yerinde bir nergis açtı’’ (Necatigil, 1995, s.92). Efsaneye göre nimf Ekho aşkına karşılık alamayınca, Narkissos’u cezalandırarak suda yansıyan kendi görüntüsüne âşık ettirmiştir. Çaresizlik içinde kendi yansımasına âşık olan Narkissos, nehir kıyısında eriyerek nergis çiçeğine dönüşmüştür. Bu dönüşüm hikâyesini, *Dönüşümler* adlı yapıtında şiirsel bir dil ile anlatan Ovidius, öyküyü bu şekilde sonlandırmaktadır;

Düşmüş yorgun başı yeşil otların üstüne,
Kapamış güzelliğine vurgun gözlerine gecenin
Karanlığı göçünce yeraltı ülkesine, aramış görüntüsünü
Stygia’nın sularında bile. Ağlamış kardeşlerine
Naiad’lar, kesmişler saçlarını yattığı yere
Koymak için, Dryad’lar ağlamış böyle, onların
Çıgıllıklarını da yankıtmış Ekho. Odun toplamış
Bir yığın düzenlemiş. Ölüm ışıldakları, salaca,
Hepsi var, Narkissos’un ölüsü yok ortada.
Yalnız sarı, ak tüycüklü bir çiçek öldüğü yerde (Ovidius, 1994, s.85).

Başkalaşım geçirerek nergis çiçeğine dönüşen Narkissos’un hikâyesi, modern öncesi ve sonrası sanatçılara esin kaynağı olmuş ve klasik dönem çalışmalarında mitolojik başkalaşım içeren temalardan biri olmuştur. Her sanatçının kendi çağına ait biçimsel farklılıklar ile ele aldığı bu dönüşüm teması, klasik ve modern sanat anlayışı arasında biçimsel farklılıklar ortaya koymaktadır. Örneğin, İtalyan Barok sanatçı Carravaggio’nun yapıtında Narkissos; hikâyede belirtildiği gibi suda kendi yansımasını izlerkenki anı resmedilmiş olup, klasik resim anlayışı ve dolaysız bir anlatım şekli ile çözümlenmiştir. Daha yakın tarihlerde çözümlenmiş, aynı temanın başka bir örneği olan Salvador Dali’nin *Narkissos’un Dönüşümü* (Görsel 7) yapıtında ise, Narkissos figürü, yumurtanın kabuğunu kırarak açan bir çiçek olarak betimlenmiştir.

Dali'nin havuzdaki yansıma etkisiyle desteklenen ikili görüntünün yaratıcı uygulaması, figür, el ve kaya formu algıları arasında geçiş yaparak, orijinal şiirde olduğu gibi dönüşüm fikrine akıllıca cevap verir ve maddenin dönüşümü, gerçeküstücülüğün, yaşamın rasyonel ve büyümlü yorumundan kaynaklanmaktadır (Radford, 2004, s.183).

Böylece sanatçı tarafından, hem hikâyenin aslına uygun, hem de gerçeküstücü bir yaklaşımla, ele alınan Narkissos figürü modernist bir resim anlayışı ile tekrar yorumlanmıştır. Dali’nin

yapıtında kullandığı formlar, biçimsel olarak gerçeküstücü bir şekilde deforme edilmiştir. Ancak, kullanılan tema biçimsel bozulmanın ötesine geçerek sanatçının ruhsal problemleri (tıpkı narkissos'un suda kendi görüntüsüne âşık olduğu gibi Dali'de, kişisel duygular beslediği kadına tamamen âşık olmadan önce, âşık olmak için kendi bedenine ve duygularına öncelik vermesi gibi) ile tekrar yorumlanmıştır.

...belki de Caravaggio'nun *Narkissos* (Görsel 6) yapıtındaki temadan esinlenen Dalí, resim içeriğine geleneksel ve modernist yaklaşımları yansıtacak resimsel bir format bulmak konusunda iddialı bir görev üstlenmiştir. Bir anlamda, geleneksel bir alegori biçiminde, klasik bir özneyi ele alıp, orta düzeydeki figürler ve ana figürlerin yoğun modellemesi gibi çeşitli Rönesans tarzlarına işaret eden unsurları kullanarak, geleneksel resim anlayışından referans alıyor. Ancak, Narkissos hakkında yazdığı şiirde Gala'ya atıfta bulunarak kendi kişisel duygularını da referans olarak kullanır, böylece daha güncel bir şekilde ele aldığı bu temayı, Freud'un psikanalitik yorumuyla ilişkilendirmiştir' (Radford, 2004, s.183).



Görsel 6. (sol) Michelangelo Merisi da Caravaggio, Narkissos 1597-1599, tuval üzerine yağlı boya, 92 x 110 cm Medium. Erişim: 06.12.2018 <https://bit.ly/2B2xSVE>

Görsel 7. (sağ) Salvador Dalí, Narkissos'un Dönüşümü, 1937, tuval üzerine yağlı boya, 52 x 78 cm Tate. Erişim: 07.12.2018 <https://bit.ly/2NYGZPG>

Mitolojide bir diğer dönüşüm efsanesi olan Niobe'nin kaya parçasına dönüşüm hikâyesi, çoğu dönüşüm hikâyeleri arasında en bilindik hikâyelerdendir. Efsaneye göre yedi erkek yedi de kız çocuğu bulunan Niobe, mal varlığının ihtişamı da eklenince tanrıça Letona karşısında

böbürlenmiştir. Niobe'nin böbürlendiğini gören tanrıça onu bütün çocuklarını öldürmekle cezalandırmış ve duyduğu acı karşısında taş kesilen Niobe, bir kaya parçasına dönüşmüştür.

Yapayalnız kalan Niobe, oğullarının, kızlarının ve kocasının cesetleri arasında, acısından uyuşmuşçasına kalakaldı. Rüzgâr saçının bir telini bile kıpırdatmıyordu, yüzündeki renk uçup gitmişti, bakışları bir noktaya takılıp kalmıştı. Hiçbir yaşam belirtisi göstermiyordu, bu felakete yol açmış dili damağına yapışmış, kanı damarlarında dolaşmaz olmuştu, içi dışı taş kesilmişti (Bulfinch, 2014, s.105).

Niobe'nin bir kayaya dönüşme hikâyesini ele alan Ovidius;

Acı uyuşturmuş, kıpırdatmıyor artık saçlarını
'Esen yeller, kansız yüzü renksiz, gözleri de
Oynamaz olmuş üzüntüden. Candan iz kalmamış.
Kaskatı kesilmiş dili damağında, kan dolaşmaz
Artık damarlarında. Ne boynu bükülüyor, ne
Kolları deviniyor, ne ayağı yürüyebiliyor,
Taşa dönüşmüş bağırsakları bile. Korkunç
Bir kasırğa kavrayıp götürmüş onu yurduna.
Orada, bir dağın doruğunda durur ıslak, bugün
Bile gözyaşı döker bu mermer' (Ovidius, 1994, s.145).

18. yüzyılda Fransız ressam Jacques Louis David tarafından, klasik üslup ile ele alınmış, Niobe'nin tasviri,



Görsel 8. Jacques Louis David, Niobe'nin çocuklarının öldürülüşü, 1772, tuval üzerine yağlı boya, 120 x 153 cm
Aclassicaday. Erişim: 09.12.2018. <https://bit.ly/2BEGF1Y>

Mitolojide Tanrı Pan, bedeninin belden aşağısı keçi, yukarısı ise insan şeklinde betimlenmiş, başının üzerinde keçi boynuzlara ve kuyruğa sahip, yarı insansı mitolojik bir yaratık olarak tasvir edilmektedir. ‘‘Yarı insan yarı keçi, çobanların ve sürülerin tanrısı Pan, kırsal bir tanrıdır ve Romalılar onu kendi kır tanrıları Faunus ve Silvanus ile bir tutmuşlardır. Antik çağ sanatında önceleri tamamıyla keçi olarak tasvir edilen Pan, daha sonra büyük ölçüde insanlaşır ama keçi boynuzları, kulakları ve bacakları kalır. Tanrı Hermes’in oğludur’’ (March, 2014 s.124). Kendisi de antropomorfik biçime sahip Tanrı Pan’ın efsaneleri arasında, dağ perisi Pitsy’nin, Pan’dan kaçmaya çalışırken, tıpkı Apollon’dan kaçarken ağaca dönüşen Daphne gibi bir ağaca dönüşmesi ve nimf Syrinks’in kavala dönüşme hikâyesi gibi, mitolojik başkalaşımın içeren hikâyeler yer almaktadır. ‘‘Syrinks; yan yana bağlanmış, çeşitli uzunlukta kamış sapı parçalarından yapılmış çoban kavalı. Efsaneye göre Syrinks, bir nymphe idi. Pan bu periye âşık oldu, peşine düştü, tam yakalayacağı sırada nymphe bir kamış oldu. Pan, bu kamıştan bir kaval yaptı ve aşk şarkılarını bu kavalla çaldı’’ (Necatigil, 1995, s.92). Ovidius’un *Başkalaşım* yapıtında geçen, bir öyküsünde Pan’ın, nimf Srink’s’in kavala dönüşmesinden sonra onu alıp çaldığı şöyle ifade edilir; ‘‘Dolardı soluğu inerken kamışa bir yakınma gibi, Tanrının bu çalgıyı sevişi, sesine bayılışı. Budur sağlayacak, uzun konuşmalarımı seninle, demiş Tanrı. Bunları da söyleyecekti, mumla tutturulmuş boy boy kamışların kızın adını aldığını da’’ (Ovidius, 1994, s.41).

Nimf Syrinks’in kavala dönüşme hikâyesi barok dönem sanatçıları tarafından sık kullanılan temalardan biridir. Özellikle, Flaman ressam Peter Paul Rubens’in mitoloji ile ilgili kullandığı temalar arasında yer alan ve perinin dönüşümünden hemen önceki bir anın resmedildiği temada, Syrinks’in tanrıdan kaçma çabası konu alınmıştır. Ancak, hikâyede bilindiğinin aksine, resme ironi ekleyen bir kaçış söz konusudur, bu da sanatçının, herkesçe bilinen bir konuya, belirsizlik unsuru ile yaklaştığını gösteriyor.

Syrinks öne doğru eğilirken, Venüs’ün birçok varyasyonunda olduğu gibi göğüslerini gizlemek için sağ elini kullanmaz, ama Pan’ı uzak tutmaya çalışır. Bununla birlikte figürün kendine özgü pozu, yüz ifadesiyle çelişir ve korku veya çaresizlik gibi ifadelerin olmaması, resme belirsizlik unsurunu eklemektedir (Barringer, 2014, s.136).

Aynı temanın başka bir versiyonunu da, Rubens’in çağdaşı olan Joan Jaerdeans’ın resminde görürüz. Sanatçı, biçimsel olarak Rubens’in resmine benzer bir yaklaşım tarzı ile yaklaşmışsa da, bu kez aşk tanrısı Eros ve ırmak tanrısının eklenmesiyle, resmin kompozisyonunda kullanılan figürler çoğalmıştır.



Görsel 9. (sol) Peter Paul Rubens, Pan ve Syrinks, 1617, Tuval üzerine yağlı boya, 40 x 161 cm

Wikimedia. Erişim: 03.12.2018 <https://bit.ly/2QHmUPc>



Görsel 10. (sağ) Jacob Joardeans, Pan ve Syrinks, 1620, Tuval üzerine yağlı boya, 174 x 177 cm

Wikimedia. Erişim: 03.12.2018 <https://bit.ly/2EckVvk>

Mitolojik başkalaşım efsaneleri denildiğinde, akla ilk gelebilecek dönüşümler arasında, İnsandan başka bir nesneye, hayvana ya da herhangi bir nesne ve hayvandan insana dönüşüm hikâyeleri gelmektedir. Bunun yanı sıra, tıpkı tanrı Pan gibi herhangi bir dönüşüm geçirmemiş, doğal olarak antropomorfik yapıya sahip yaratıklar da, mitolojide sık kullanılan temalar arasındadır. Daha çok yarı insan yarı hayvan biçimli tasvir edilen antropomorfik yapıdaki Sentor (Kentaur) ve Satir (Satyr)'ler, bu yaratıklara örnek olarak verilebilir. Bedenlerinin belden yukarısı insan, aşağısı ise at şeklinde tasvir edilen Sentor'lar, daha çok vahşi yaratıklar olarak betimlenirler.

Kentaurlar, yani at adamlar yarı insan, yarı hayvan bedenli yaratıklardır. Önden bakınca başları, göğüsleri ve kolları, kimi zamanda ön bacakları insan gibidir, karınlarından arkası at biçimindedir. Yeleleri, kuyrukları vardır. Dağlarda, ormanlarda yaşayan bu at adamlar çığ et yer, çoklukla yabanıl ve azgındır. Efsaneye göre, Kentaur'ların hepsi iksion'dan doğmadır (Erhat, 2015, s.170).

Efsanelere konu olan ancak daha çok plastik sanatlarda karşılaşılan, diğer antropomorfik yaratıklar ise Satir'lerdir. Biçim olarak Sentor görünümünde olan bu yaratıklar, çoğunlukla ellerinde bir müzik aleti ve nimflerin ardından koşarken tasvir edilirler.

“Satyrler ve Silenler doğayı simgeleyen cinlerdir. Dionysos alayında yer alırlar. Gövdelerinin belden üstü insan, belden aşağısı ise at ya da teke biçimindedir. Uzun

ve dolgun bir kuyrukları vardır, ayakları at tırnağı biçimindedir. Kirlarda dolaşır ve Mainadların, nimflerin peşine takılırlar. Hayvanca duygularının yankısı yüzlerinde de görülür. Satyrler daha çok plastik sanatlarda canlandırılmıştır efsanelerde pek bir rol oynamazlar. Marsyas bir Satyr'di'' (Erhat, 2015, s.298).

Günümüz bilim kurgu veya fantastik filmlerde de, hala sıkça rastlanan ve klasik sanattan modern sanata kadar, sanatın birçok alanında (Plastik sanatlar, sinema gibi) kullanılan dönüşüm geçirmiş mitolojik yaratıklar, sanat tarihi içerisinde uzun yıllar boyunca işlenmiş ve zaman zaman sanatçı bireylerin yeni yaratılar oluşturmak için başvurdukları ilham kaynağı olmuştur. Örneğin tanrı Zeus'un kılık değiştirerek bir Sentor'a dönüşmesi, hem klasik çağ hem de modern dönem sanatçıların ilgisini çeken dönüşüm temalarındandır. Efsanelerinde kadınlara olan ilgisinden dolayı kendini farklı biçimlere dönüştüren tanrı Zeus, Antiope ile öyküsünde sentor kılığında tasvir edilmektedir. Zeus'un bu tür dönüşümleri birçok kılık değiştirme ile çeşitlenmektedir; "Yaşı değişmeyen şehvetli Zeus, kız, nymphe veya tanrıça yakalamak için, boğa koç, kuğu, altın yağmuru olur; kurnazca bin bir kılığa girer, uzun boylu kahramanlar üretir. Yazıcı ve heykeltcinin kaydettiği, uzanmış yatan birçok şaşkın göğüs ve kalçayla, onun ateşli sarılmalarının meyvesidir sadece" (March, 2014, s.67). Klasik üslup ile betimlenmiş, tanrı Zeus'un bir sentor kılığına girerek, Antiope'ye uyurken yaklaştığı ve üzerindeki örtüyü kaldırıp kadının vücudunu izlerken ki anın tasviri, Barok dönem sanatçıları, Rembrandt ve çağdaşı olan Anthony Van Dyck tarafından yapılan betimlemeler gibi, daha birçok yapıt örneğinde mevcuttur.

Aynı öykünün daha modern bir betimlemesi ise, *Rembrandt'tan sonra* (Görsel 13) başlığı altında sanatçı Picasso tarafından da ele alınmıştır. Kullanılan temanın da benzer olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Picasso'nun çalışması, her iki resim arasında teknik bakımdan pek bir fark gözetilememesi bakımından, Rembrandt'ın çalışması ile biraz daha benzer özelliklere sahiptir. Ancak, daha çok üslup olarak yakın bir tarihe dayanan Picasso'nun yaptığı gravür, figürlerde kullanılan kübik formlar ile daha kübist bir üsluba sahiptir. Picasso'nun, bu tarz temaları sıklıkla kullandığı ve daha çok sentor- faun gibi mitolojik karakterleri biçimlendirdiği *Suit Vollard* adlı serisi, geleneksel ve modern sanatın konu veya üslup bakımından iç içe geçtiği çalışmalardan oluşmaktadır. "1930'lu yıllarda ihtiraslı kentaurlar (insan başlı atlar), 1940'larda pikadorlara, içki âlemlerine, flüt çalan faunlara (keçi tanrılar) dönüşen figürler enerjik çizgilerle betimleniyor. Sanatçının, kentaurlar ve faunlar gibi klasik mitoloji kahramanlarının insan ve hayvan öğelerini aynı figürde buluşturabilmesi, muhakeme yetisini ve saf içgüdüleri birbirinin içine geçirerek, ortaya, kişisel yaşamına dair itirafların sınırına varılabilecek psikoloji ve psikanaliz yorumu çıkarıyor" (e. 12.12.2018 <https://bit.ly/2GiddTm>).

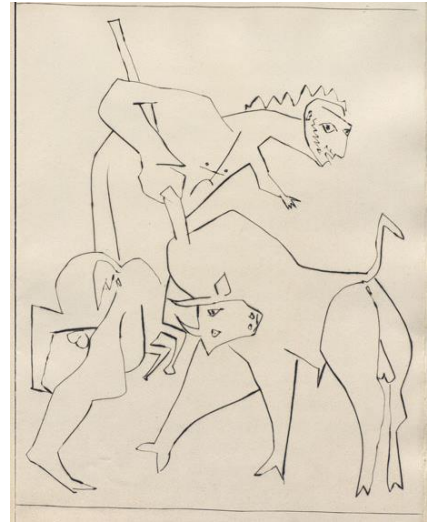


Görsel 11. (sol) Rembrandt Van Rijn, Jüpiter (Zeus) ve Antiope, 1659, Gravür, 12.7 x 20.3 cm

Artsandculture. Erişim: 08.12.2018 <https://bit.ly/2LgmYjx>

Görsel 12. (sağ) Anthony Van Dyck, Jüpiter (Zeus) ve Antiope, Tuval üzerine yağlı boya 1618, 150 x 206 cm

Mskgent. Erişim: 06.12.2018 <https://bit.ly/2CdC4Ue>



Görsel 13. (sol) Pablo Picasso, Faun Uyuyan Kadını Açığa Çıkartıyor (Rembrandt'tan sonra Jüpiter ve Antiope), 1936, Gravür, 31.6 x 41.7 cm

Tate. Erişim: 08.12.2018 <https://bit.ly/2QUe5Se>

Görsel 14. (sağ) Pablo Picasso, Sentor Pikador (Suit Vollard), 1948, Gravür

Peramüzesi. Erişim: 09.12.2018 <https://bit.ly/2GiddTm>

Ovidius'un *Dönüşümler* adlı yapıtı, dokuzuncu kitapta yer alan Nessos ve Deianeira'nın öyküsünde ise bir Sentor (Kentaur) olan Nessos'un Herakles tarafından öldürülüşü konu alınmıştır. Bu mitolojik öyküye göre Nessos, Herakles'in karısı Deianeira'ya saldırısı sonucu Herakles tarafından bir okla vurulmaktadır, kaynak olarak Ovidius'un öykülerinden referans alınan Nessos'un vurulma anı, sanat tarihinde birçok sanatçı tarafından da betimlenmiştir.

Saplandı sırtına kaçarken atılan ok,
Göğsünden çıkmış çengelli temren.
Vurulur vurulmaz, kan fişkirdi iki yarasından,
Karışmış lenra ağusunun iriniyle; Nessos
Birden tuttu kanı, oç almadan ölmem, dedi
Kendi kendine. Sonra sıcak kanla ıslanan
Giysisini, uzattı bir andacı diye sevgisinin (Ovidius, 1994, s.212).

Modern öncesi ve sonrası sanatçıları tarafından farklı üsluplar ile ele alınmış öyküde, kullanılan figür ve kompozisyon her dönemin kendine ait karakteristik özellikleri ile tekrar yorumlanmaktadır. Klasik resim anlayışı ile ele alınmış bir varyasyonu olan Peter Paul Rubens'in adlı *Nessos ve Deianeira* yapıtında (Görsel 15), geleneksel resmin tüm özelliklerini barındırmakla birlikte, kompozisyonda bilinen öykü ile resmin atmosferi arasında biraz ironi hâkimdir.

Başka sanatçılar tarafından defalarca konu edinilen Nessos ve Deianeira öyküsü, Rubens'in resminde, büyük bir belirsizlik içindedir. Öyle ki, Deianeira ve onun kaçırılan arasındaki ilişki ironi derecesinde yanıltıcı gibi görünür. Nessos'un elinden uzakta Sentor'un sırtına tırmanıyor gibi görünen Deianeira, içerisinde bulunduğu durumu yargılamak için ne dehşete kapılmış ne de yardım arıyor (Barringer, 2014, s.122).

Öte yandan yapıt, daha modern bir varyasyonu ile karşılaştırıldığında, Rubens'in yapıtı, gerek ışığın kullanımı gerekse figürlerin duruş şekilleri ile geleneksel sanatın tüm özelliklerini taşıırken, daha yakın dönemde çözümlenmiş Arnold Böcklin'in yapıtı, kullanılan renkler ve kompozisyonun çözümlenişi bakımından daha güncel bir anlatım üslubuna sahiptir. Bununla birlikte Rubens'in yapıtındaki erotik imgeler bugün bile sanatçılara ilham verebilecek seviyededir. Örneğin, Ingmar Bergman'ın *Sessizlik* adlı filminde kamera defalarca Rubens'in *Nessos ve Deianeira*'sına geri dönmektedir.



Görsel 15. (sol) Peter Paul Rubens, Nessos ve Deianeira, 1615, Ahşap panel üzerine yağlı boya, 63.5 x 80 cm Hermitage. Erişim: 10.12.2018 <https://bit.ly/2rETrr1>

Görsel 16. (sağ) Arnold Böcklin, Nessos ve Deianeira, 1898, Ahşap panel üzerine yağlı boya, 104 x 150 cm Vikipedi. Erişim: 09.12.2018 <https://bit.ly/2QR1nDz>



Görsel 17. Ingmar Bergman, , Sessizlik, 1963

(Sessizlik filminden bir kare) Erişim: 09.12.2018 <https://bit.ly/2TheonH>

Mitoloji hikâyelerinde, yarı insan yarı hayvan şeklinde tasvir edilen satir ve sentor gibi yaratıklar ile birlikte birde, iki farklı hayvanın birleşmesinden ortaya çıkan melez hayvanlarda vardır. Fiziksel özelliklerini farklı hayvanlardan alan bu hayvanlar, doğüstü güçlere sahip

yaratıklar olarak betimlenirler. Kanatlı veya boynuzlu atlar, antik Mısır’da sıkça karşılaşılan ve Yunan mitolojisinde de kullanılan, yerde uzanmış aslan vücuduna sahip, başı kartal, koç veya insan şeklinde tasvir edilen sfenksler, mitolojik kaynaklarda ve sanat tarihinde kullanılan bilindik melez figürlerdir. Latince kelime anlamı olarak tek boynuz anlamına gelen ve mitolojik kaynaklarda boynuzlu at olarak tasvir edilen Unicorn, bu melez yaratıklara örnek olarak verilebilir.

Modern çağlarda Unicorn, çoğunlukla Romalı doğabilimci Plinius’un yaptığı Unicorn anlatısına göre tasvir edilir. Plinius onu geyik kafalı, fil ayaklı, domuz kuyruklu, alnının orta yerinden uzanan ve neredeyse bir metreyi bulan tek bir siyah boynuzlu, bunlar dışında bedeni ata benzeyen, son derece vahşi bir hayvan olarak tanımlar (Bulfinch, 2014, s.267).

Sanat tarihinde, klasik yapıt örneklerinde de karşılaştığımız Unicorn, günümüzde de sanatçılar tarafından kullanılan mitolojik bir referanstır. Hieronymus Bosch’un Sürrealist bir atmosfere sahip, birçok nesne veya figürün iç içe geçtiği ve deforme edildiği *Dünyevi Zevkler Bahçesi* adlı yapıtında (Görsel 18) Unicorn, mitolojik kaynaklarda geçen aslına uygun bir şekilde betimlenmiş ve gölde su içerken görülmektedir.

Bulanık havuzun içinde ve çevresinde gezinen, sürünen ve yüzerek dolaşan, tüylü pençeli yaratıklar, Bosch’un bereketli hayal gücüyle ortaya çıkmış figürlerinden daha fazlasıdır. Yaratıklar, kurbağalar, ayrıca yeryüzünde hiç görülmeyen fakat *Dünyevi Zevkler Bahçesi*’nde tasvir edilmiş canlılar, Bosch’un müthiş imgelemi ile resmedilmişlerdir. Bunlar arasında havuzun başında su içerken görülen tek boynuzlu bir at (Unicorn) bulunur (Linfert, 2010, s.244).

Yanı sıra günümüz modern sanatında da sıkça kullanılan Unicorn, 1960’lar sonrası sanatta oluşan çoğulcu yapı ile ortaya çıkmış farklı disiplinler aracılığıyla tekrar yorumlanmaktadır. Bunlardan biri Rebecca Horn’un, başına huni şeklinde geçirdiği boynuz biçimli başlık ile kırsalda geçen 12 saatlik bir performans gösterisidir, ancak bu kez bilindik figür bir hayvan değil, sanatçı tarafından sadece boynuzunun kullanıldığı kadın figürüne dönüşen farklı bir melezdır. ‘Rebecca Horn’un 1970 tarihli performansı *Unicorn* (Görsel 19), başına ince uzun huni gibi bir başlık geçirmiş, tarlada yürüyen çıplak bir genç kadını temsil eder. Sanatçının daha yakın dönem çalışmalarında fiziksel insan vücudu tamamen ortadan kaldırılıyordu, fakat kötücül ruhlar gibi ısirmaya çalışan, sertçe sallayan ve aralıksız vuran tarzda, bazen duvara boya fırlatan ya da yere küller saçan kinetik heykellerdeki psikolojik varlığı da hala hissedilmekteydi (Heartney, 2008, s.184). Unicorn varyasyonlarının en güncel anlatım diline sahip başka bir örneği ise, çalışmalarında yaşam ve ölüm temasını sıkça kullanan günümüz sanatçısı Damien Hirst’e aittir. ‘‘Hirst’ün işinde tek boynuzlu at [Görsel 20], diğer Unicorn betimlemelerinden

farklı olarak, acı ve ölüm temasının bulunduğu mistik bir rüya gibi görünmektedir”
(Postcardwall, e.08.12.2018 <https://bit.ly/2UXbLsA>).



Görsel 18. (sol) Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi (Detay), 1490-1510, Ahşap panel üzerine yağlı boya, 220 x 389 cm
Wikimedia. Erişim: 03.12.2018 <https://bit.ly/2GsPno2>

Görsel 19. (sağ) Rebecca Horn, Unicorn, 1970, Performans görüntüsü
Artmag. Erişim: 26.11.2018 <https://bit.ly/2AJ9kRj>



Görsel 20. Damien Hirst, Kırılan Hayaller, 2008, Yerleştirme görüntüsü
Artnet. Erişim: 06.12.2018 <https://bit.ly/2rK3YB5>

2.1.2. Sanat Yapıtında Çürüme Olgusunun Kavramsal Olarak Kullanımı

İngiliz sanatçı Sam Taylor Wood tarafından 2002 yılında üretilen *Küçük Ölüm* adlı videoda, ölü bir tavşan ve düzenlemeye dâhil masada yanında duran şeftalinin çürüyerek birbirinden ayrışması konu edinilir. Geleneksel natürmort çalışmalarının bir tür güncel versiyonu olan çalışmada, tavşan figürünün çürümeye başlayan vücudu, hızlı bir şekilde giderek birbirinden ayrışmaya başlar. Klasik dönem natürmort resimlerinde karşılaştığımız, izleyicide ölüm hissiyatını arttırmak için kullanılan vanitas (Kuru kafa iskeleti) nesnesinin tavşan figürüne dönüşümü olarak da düşünülebilecek çalışmada, insanın biyolojik yaşamının kareler halinde geçişini simgelemektedir.



Görsel 21. Sam Taylor Wood, Küçük Ölüm, 2002, Video

Philippocock. Erişim: 29.10.2018 <https://bit.ly/2CS8SD5>

Video: Youtube. <https://bit.ly/2ERvu9h>

Çürüme eylemi, doğadaki herhangi bir organizmanın hastalık veya ölüm neticesinde fiziksel ayrışması olarak yukarıda açıklanmıştır. Yanı sıra kavramsal olarak düşünüldüğünde, anlamını zamanla yitiren bir sistemin etkisini kaybedip artık bozulmaya doğru everildiğiyle ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda çürüme eylemini hem fiziksel hem de kavramsal bozulma olarak ele alınan *Çürük Diş Kokusu* adlı çalışmada (Görsel 22), nesne ve yarattığı metaforik

algı üzerinden bir takım değişiklikler yapılmıştır. Yaratılan bu metaforik algı, çürük diş minesi görüntüsü verilmiş nesne ve farklı bir kaynaktan yayılan kokuyu kapsamaktadır.

Herhangi bir yiyeceğin sindirilebilmesi için sürekli yapılan öğütme eyleminin diş minelerine zarar vermesi ve alışılmışlık ile hem dişlerde meydana gelen fiziksel değişiklikler hem de zamanla aşınıp çıkardığı tuhaf kokunun öğüten tarafından artık anlamsız bir hal alma durumudur. İnsan yaşamında otoriter güce sahip herhangi bir sistemin öğütücü dişlerinden kaynaklanan koku, o kadar alışıl gelmiştir ki artık kaynağının bile yabancılaştığı farklı bir kokuya dönuşmüştür. Buna ilişkin ele aldığım *ürük Diş Kokusu*, ironik bir şekilde diş çürüğü kokusundan farklı, kişide rahatlama hissi uyandıran bir koku yaymaktadır. Böylece yeme ve öğütme eylemi ile doğrudan alakalı bir nesne görselinin, çıkardığı kokunun alışılmışlık hissi ile kendinden farklı bir şeye dönuşümüne değinilmiştir.



Görsel 22. Adil Öksüz, ürük Diş Kokusu, 2018

Renklendirilmiş seramik kili, yerleştirme görüntüsü, değişken boyutlarda

2.2. NESNENİN SANAT YAPITI OLARAK KAVRAMSAL DÖNÜŞÜMÜ

Nesnel gerçeklik bağlamında üretilen yapıtların ifade biçimlerinde, dolaysız ve mümkün olduğu kadar açık bir temas şekli hâkimdir, izleyicisine çok fazla düşünme olanağı sunmamakla birlikte, izleyici-sanat yapıtı arasında net bir iletişim söz konusudur. Ancak felsefik içerik olarak daha baskın bir rol oynayan, içeriği mümkün olduğunca gizlenen, fakat ironik bir biçimde 'açık yapıt' olarak da adlandırılabileceğimiz sanat yapıtları, izleyici ile daha kapalı bir tutum içerisinde. Sanatsal dönüşümün daha çok kavramsal açıdan ele alındığı bu alanda, başkalaşım kavramının sanat ile ilişkiliği göz önünde bulundurularak yukarıda anlatılan iki ifade biçimi üzerinden referans gösterilerek açıklanmıştır.

Günlük yaşantının sıradan birer parçaları olan, sanatın düşünsel dokunuşları ile mucizevi birer sanat eserine dönüşen nesnelere, kavramsal olarak bir başkalaşıma uğrarlar. Bu tür bir başkalaşım serüveninin ilk yapıtlarına 20. yy'ın başlarında, Avrupa'da bir grup sanatçının bir araya gelerek kurdukları sanat akımlarında rastlıyoruz. I. Dünya Savaşı'nın yarattığı boğuntu ve dengesizlikten kaynaklanan buhranı yansıtmak amacıyla ortaya çıkan anti-sanat akımları, sanatta kavramsal dönüşümün ortaya çıkmasında büyük rol oynarlar;

Ardı ardına gelen iki dünya savaşı toplumu yalnızlığa ve ümitsizliğe itmiştir. Tüm eski değerlere olan inancını yitiren sanatçı, geleneği tümünden reddederek, Kübizm, Konstrüktivizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Soyut ekspresyonizmle, plastik sanatları yeni tanımlamalara götürmüştür. Bunun yanı sıra asamblaj tekniği Kübizmin kolajla başlatmış olduğu yolu ilerletmiştir. Asamblajla birlikte, tuvale yapışık olan iki boyutlu nesne üç boyuta dönüştürülerek resmin mekansallaşması yolunda yeni bir adım atılmıştır. Ayrıca Duchamp'ın Endüstri devriminin getirmiş olduğu seri üretim tekniklerine bir tepki olarak galeri mekânına konumlandığı fabrikasyon nesnesi olan pisuvarı yepyeni bir çıkıştır (Bayev, Ayteş, 2011, s.38).

Söz konusu bu başkalaşımın izlerine, edebiyattan plastik sanatlara kadar, sanatın hemen her alanında rastlamak mümkündür. Dada akımının kurucularından olan, Romen asıllı Fransız şair, yazar Tristan Tzara, geleneksel yazın kuralları dışında ve tamamen rastlantılara dayalı bir edebiyat anlayışı ile ürettiği şiirlerini, gazetelerden seçtiği sözcükleri kestikten sonra bir şapkada karıştırıp rastgele çekerek oluşturmuştur. Tzara'nın mevcut düzene karşı bir çeşit başkaldırı niteliği taşıyan bu yeni üslubu edebiyatta şiir alanında, başkalaşım kavramını desteklemektedir (Tzara, 2018, s.54). Aynı tarihlerde benzer kaygılar güdülerek üretilen birçok yapıt vardır, bu kaygılara Fransız sanatçı Marcel Duchamp'ın hazır nesne olarak adlandırılan ve düşünsel bir sıradışılık sergileyen yapıtlarında da rastlarız. Sanatçı, bisiklet tekerleği, şişe

rafi, pisuar gibi estetik zevk vermesi olanaksız nesnelere kullanarak, o nesnelere işlevsizleştirilmenin yanı sıra kavramsal olarak dönüşümlerine de katkıda bulunmuştur.

1917 yılında sergilendiği ilk günden bu yana, sanat olup olmadığı üzerinde sayısız tartışmalar yaratan 'çeşme' isimli çalışma, Duchamp'ın kavram düşüncesi ile dönüşen nesnelere biridir.



Görsel 23. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Porselen, 36 x 48 x 61 cm

Artsy. Erişim: 03.08.2018. <https://bit.ly/2KL4jfl>

Sanat kuramcısı, filozof Arthur C. Danto'nun kaleme aldığı, Sıradan olanın başkalaşımı kitabında, varoluşları sıradan olan nesnelere, mucizevi birer sanat eserine dönüşmelerinin kavramsal boyutlarını irdelerken, sanatçı Andy Warhol'dan örnek verir. Warhol'un, marketlerde hemen her yerde ve herkes tarafından kolayca erişilebilen nesnelere oluşan, *Brillo Kutusu* (Görsel 24) çalışması sanat galerisine girdikten sonra, bir sanat yapıtı olarak nasıl değerlendirildiği sorusu önem kazanmıştı. Danto'ya göre iki nesne arasında bazı net farklılıklar açıldı;

Warhol'unkiler kontrolden yapılmıştı, diğerleri mukavvaydı. Bununla birlikte nesnelere yer değiştirse bile, mesele felsefi olarak değişmiyordu; bu da aslında sanat yapıtının gerçek nesneden farklı olmasının nedeninin herhangi bir maddi farklılık olmaması seçeneğini yaratıyordu. Sanatçı, bu seçeneği ünlü Campbell çorbası teneke kutularında da kullandı, burada bile emek harcayarak, elle, bir tenekecinin sanatıymış gibi onları biçimlendirdi (Danto, 2012, s.15).

Sanat kuramcısının burada ele almak istediği şey, yapıtın sanat olarak görüldüğü noktada felsefik açıdan iki nesnenin oluşturduğu tanımlanamazlıktır. Warhol kutuları, bu sözde

tanımlanamazlığı bir soruna dönüştürür; çünkü sanat çalışması olmadığı ortak bir şekilde kabul edilen bir şeye çok benzer ve ironik bir biçimde tanımlama sorununu acil hale getirir. Aynı şekilde izleyiciye sunulan tanımlanamaz algısı bir tartışma ortamı yaratır ve işin sanatsal boyutu bu tartışmaların hemen içinde yer alır.



Görsel 24. Andy Warhol, Brillo Sabun Kutuları, 1964, Kontrplak üzerine serigrafî baskı, 50.8 x 50.8 x 43.2 cm
Warhol. Erişim: 06.08.2018. <https://bit.ly/2Rkj0cm>

Nesnenin sanat olarak dönüşümü esnasında, uğradığı kavramsallık boyutunu daha fazla deneyimleme şansını elde ettiğimiz günümüz sanatında, Sıradan bir nesnenin sanat olup olmadığı fikri her ne kadar ortaya çıktığı ilk zamanlardaki gibi ateşli olmasa da tartışmaya değer konuların başında geldiği aşikârdır. Öncesinde alışlagelmemiş bir biçimde ortaya koyulan nesne, elbette ki bir tartışma yaratmış, sonrasında ortaya çıkan bu tartışmanın işin kavramsal boyutunu tetiklediğine değinmişim. Ancak nesnenin taşıdığı anlam ve görüntüsü arasında ne tür bir kavramsallık olduğunu saptamak için öncelikle 'anlam ve görüntünün' nesne üzerindeki etkisini irdelemek gerekir.

Anlam, herhangi bir nesnenin fiziksel özellik olarak zihnimize oluşturduğu reaksiyon ve bu reaksiyon sonucunda oluşan nesnel gerçekliğin bilincimize yansması olarak tanımlanabilir, görüntü ise, anlamın oluşabilmesi için zihnimize oluşan hayali biçim olarak açıklanabilir. *Sanatta Anlamın Görüntüsü* kitabında Leppert; görüntü kavramını, biyolojik ve fiziksel olgularının yanı sıra düşünsel bir süreç olarak da tanımlar;

Görüntü, zaman ve mekânda manevra yapmayı öğrendikçe kullandığımız temel araçtır. Görüntü, bir teşhis, tahmin ve tasdik "düzenegi"dir: Şu şahıs bir yabancı

değil, annedir. (Kadının kimliği, daha adı onaylanmadan önce ve adı telaffuz edilmeden çok önce "görülme"dir.) Ayrıca şunu da biliyoruz ki, görme sadece biyolojik ve fiziksel bir mesele, ışık dalgalarının retinadaki hareketiyle ilgili bir mesele değildir. Daha çok zihin ve düşünce süreçleriyle ilgili bir meseledir görme. Düşünmeye başladığım anda görmenin karmaşıklığı geometrik olarak artar, çünkü bu durumda denklemin içine dili de dâhil etmiş oluyorum. Çünkü bu durumda mesele artık -konuşmaya başlamadan önce bebeklerle ebeveynleri arasındaki temel özdeşlik bağında olduğu gibi- sadece tanımayla sınırlı olmaktan çıkıyor (Leppert, 2017, s.18.).

Bir sanat yapıtı olarak nesnenin, anlam ve görüntü bağlamında kavramsallaştırılarak parçalara ayrışabilmesi için, öncelikle içinin gereğinden fazla anlamsızlık taşıdığı düşüncesinin oluşması gerekir. Nesnelerin hem biçimsel hem de kavram olarak içlerinin boşaltılması gerektiği düşüncesi, özellikle 1960'ların sonuna doğru Batı Avrupa ve Amerika'da savaş karşıtı (Vietnam savaşı) gösterilerin giderek artması ve kültürel anlamsızlığın doğurduğu iç sancıları, sanatın zaten temelleri çok önceden atılmış olan politik ve eleştirel bir yöne doğru evrilmesine sebep olmuştur.

Altmışların başlarında tüketim kültürü sarsılarak kontrolden çıkmıştı ve pek çok sanatçı buna da tepki gösteriyordu. Gerçekçi bir şekilde *05-31 Ocak 1969* olarak isimlendirilen bir serginin kataloğunda, kavramsal sanatçı Douglas Huebler şunları kaydetti: 'Dünya az ya da çok ilgi çekici olan objelerle doludur: bunlara daha fazlasını eklemek istemiyorum'. New York'ta Seth Sieglaub tarafından organize edilen serginin bir kataloğu vardı, ama objeleri yoktu (Fineberg, 2014, s.323).

Toplum düşüncesi ve yaşamı ile ilgili radikal değişimlere aracılık eden bu dönem, bir sanat yapıtının izleyicisi ile arasındaki bağın, izleyicinin gözü ve duygularından çok zihinlerini harekete geçirmeyi hedefleyen bir sanat hareketi olarak ortaya çıkan kavramsal sanat düşüncesini doğurmuştur.

Nesnelerin bu denli yok olması veya dış etmenlerden olabildiğince soyutlanarak basit formlara dönüştürülmesi, Wassily Kandinsky'nin 'Her sanat eseri kendi çağının çocuğudur' cümlesini doğrular niteliktedir ve bu doğrultular çerçevesinde şekillenen sanat birçok yeni fikir ve akımın ortaya çıkmasında aracılık üstlenmiştir. Kendisinden sonraki birçok sanat akımına öncülük eden ve materyallerin asıl yaradılış biçimlerine öz farkındalık getiren minimalist sanat akımı bu akımların önünde gelir. Minimalist sanatçılar, nesnenin tamamen sade ve salt kendi temsillerini kullanarak ürettikleri çalışmalar yapmışlardır.

Diğer yandan kavramsal sanatın ilk öncüleri arasında sayılan, Amerikan kökenli kavramsal sanatçı Joseph Kosuth'un çalışmaları da, sanat yapıtının hem biçimsel hem de anlam ve görüntünün kavramsal olarak dönüşmesine örnek gösterilebilir. Yapıtlarında yer alan

nesnelerin yalnızca birer model olduğunu savunan sanatçı, asıl amacının aslında nesnelere aracılığıyla düşünsel bir tartışma yaratmak olduğunu belirtmiştir. 1965’te henüz genç bir sanatçı iken New York’a giden Kosuth, söz konusu sıradan nesnelerin birer sanat yapıtı olarak sergilendiği galeride, dil ve kavram niteliklerinin her ikisini de birlikte taşıyan çalışmalar yapmıştır. Sanatın, Marcel Duchamp’dan önce ve sonra olarak iki kategoride incelenmesi gerektiğini savunan Kosuth, kavramsal sanatın Duchamp’dan sonra başladığını belirtmiştir ve kavramsal sanatı, sanat ve dil’in aralarında oluşturdukları bir ifade biçimi olarak ele alır. Öyle ki bu ikili (sanat ve dil) arasında bir inceleme niteliği taşıyan, 1966 tarihli ‘*Art As Idea As Idea*’ serisi, nesnelerin anlam ve görüntü bağlamında ne şekilde ayrıştıklarını düşündürür.

...Kosuth, sözel varsayımları ve tanımları beklenmedik bir gerçeklikle araştırdı. *Bir ve Üç Çekiç (One and three Hammers)* örneğinin, bir çekiç fotoğrafının ve çekicinin büyütülmüş sözlük tanımının yanında duvara asılmış bir çekiçle, üç farklı ama üst üste binen gerçekliği bitirdi. ‘Benim kavramsal dediğim sanat(ın),’ diye yazdı Kosuth, ‘temeli... tüm sanat girişimlerinin dilbilimsel doğasının anlaşılmasıdır (Fineberg, 2014, s.325).

Aynı anda nesnelerin kendilerini, tuval üzerine basılmış temsillerini ve yine tuval üzerine basılmış sözlükteki tanımlarını kullanan sanatçı, sıradan nesnelerin sanat yapıtı olarak sergilendikten sonra uğradığı dönüşümün yanı sıra görüntü ve anlam bakımından kavramsal dönüşümlerine olanak sağlamıştır. Kullanılan sandalye ya da herhangi başka bir nesne, biçim olarak her ne kadar tek parça ve kendi özelliklerini yansıtsa da içten içe parçalara ayrıştırılmıştır. Öyle ki tuval üzerine basılmış sözlük tanımı bile nesneyi ifade eden bir tanım olmakla beraber aynı zamanda bir resme de dönüşmüştür.

Ancak sanatçının, “**Art After Philosophy**” adlı denemesinde ele aldığı resim ile ilgili bir takım görüşlerini paylaştığı yazıda; sanat tarihinde resmin geleneksel geçersizliğini sorgulamak istemiştir. ‘Bugün bir sanatçı olmak, sanatın doğasını sorgulamak anlamına gelir. Resmin doğasını sorgulayan biri, sanatın doğasını sorgulayamaz. Çünkü sanat kelimesi tümel, resim kelimesi ise tikeldir. Resim bir sanat dalıdır. Resim yapıyorsanız, sanatın doğasını (sorgulamıyor) hâlihazırda kabul ediyorsunuz demektir’ (Harrison, Wood, 1993, s.840-848). Aslında bir nokta da tuval üzerine basılmış nesne tanımlarının geleneksel ‘resim’ tarifinden farklı olduğunu savunan sanatçı, o zamanlar daha yeni olan kavramsal sanatın koruyucu özelliğinden güç alıp, resmin ne olup olmadığı hakkında ortaya yeni fikirler atmıştır. Günümüz sanatçı akademisyen kimliği ile ön plana çıkmış, aynı zamanda sanat yazarlığı sıfatı da bulunan Prof. Mehmet Yılmaz, *Resim, Güncel Sanat ve Joseph Kosuth* başlığı altında ele aldığı makalesinde bunun ‘Kosuth’un çelişkisi’ olduğunu savunmuştur. Öyle ki Yılmaz’a göre;

“Kosuth’un **Water, Art, Abstract, Nothing** gibi kavram tanımlarının (*yazıların*) basılı olduğu siyah panolar, resim değil de nedir? Hem siyah yüzey üzerinde *beyaz biçimlerden, işaretlerden, simgelerden* oluşmuş resimlerdir; hem de ‘**sözcüklerle meydana getirilmiş betimlemeler**’dir onlar. Yanı sıra, o yazıların tarif ettiği şeyin görüntüsü, onu okuyanın zihninde oluşmaktadır “**zihindeki resim**” (e. 29.09.2018. <https://bit.ly/2PE6bs5>).



Görsel 25. (sol) Joseph Kosuth, Bir ve Üç çekiç, 1966, Fotopanel: 40.6 x 65.4 cm, Gerçek boyutta çekiç, Yazı paneli: 62.5 x 65.4 cm

Phillips. Erişim: 28.09.2018. <https://bit.ly/2R2msaT>

Görsel 26. (sağ) Joseph Kosuth, Hiçbir şey, 1966, Fotoğraf, 121.9 x 121.9 cm

Acca. Erişim: 29.09.2018 <https://bit.ly/2QWxhuK>

Joseph Kosuth’un dil ve kuram üzerinden ele aldığı nesnelere, düşünsel bir süreç olduğunu belirttiği kendi sanat algısı ile birleştirmiştir, ayrıca sanatçının kavramsal sanat ile birlikte resme yeni bir bakış açısı kazandırdığı gerçeği yadsınamaz bir gerçektir.

[...]yeni post-resimsel çalışmalarının erken bir örneği, Kosuth'un 1966 Kasım'da Lannis Galerisi olarak bilinen normal Sanat Müzesi'nin açılış şovunda sergilediği "su" kelimesi için bir sözlük girişinin siyah-beyaz fotoğrafik patlamasıdır. Sanatçının bu çalışmaları, fotostat, Sade, siyah zemin ve beyaz yazı ile birkaç resimsel paradigma ve diyalogdan oluşan bir seridir aslında. Kosuth’un büyük fotostatları, bir yandan Ad Reinhardt'ın siyah kareler'inin (black Square) sistematik transfigürasyonlarıydı ve onun yerine geç modernist resim geleneğine yabancı bir şey getiriyordu, yani aynı zamanda dilin spesifik çalışması olarak da görülebilir. Sanatçının, beyaz harflerle sözlükten bir tanımı antitetik (karşıt) olarak kullanması, Kawara'nın tarih resimlerinin beyaz-siyah rengini tamamlar. Kawara'nın

resimlerinin koşullarını korumak –çok yönlülük, renk şeması, yazı yazma alanına dahil edilmesi- Kosuth’u, şablonlar tarihinin resmi dilsel bilgileri resmileştirmeye yol açtığı bir başka uç noktaya götürür (Alberro, 2003, s.30).



Görsel 27. (sol) Ad Reinhardt, Siyah Kare, 1963, Tuval üzerine yağlı boya, 152.4 x 152.4 cm

Moma. Erişim: 30.09.2018 <https://mo.ma/2RXPZUg>

Görsel 28. (sağ) On Kawara, 21 Ekim 68, 1968, Tuval üzerine karışık teknik, 20.5 x 25.5 cm

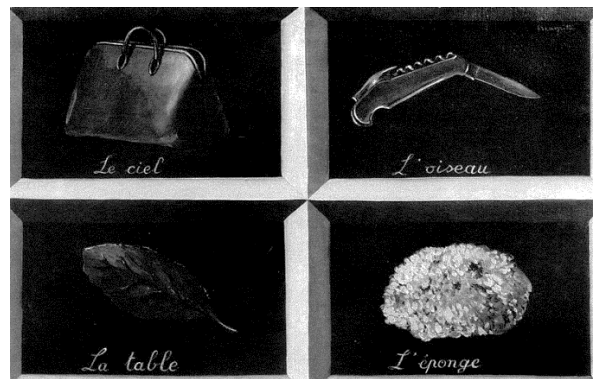
Artandtoday. Erişim: 30.09.2018 <https://bit.ly/2PHlhxg>

Nesnenin anlam ve görüntü bakımından kavramsal dönüşümünü bu şekilde ele alan Kosuth’un, nesnelere bu denli kavramsal yaklaşma biçimini Sanatçı René Magritte’in ‘Sözcüklerin Kullanılışı’ yapıtında da görmekteyiz, ancak magritte’in tutunduğu tavır Kosuth’unki kadar kesin ve açık değildir. Öyle ki Kosuth’un kullandığı nesnelere, nesnelere betimleyen fotoğraf ve tanımlamaların ayrıştırılması ile keskin bir biçimde birbirlerinden ayrılmışlardır. Söz konusu bu ayrışma, Magritte’in çalışmalarında nesnelere uğradığı, anlam ve görüntünün birbirlerinden koparılmalardan ziyade, sanatçının nesneyi betimleme konusunda bir takım kelime oyunları oynayarak görüntü ve anlamın zihinlerde tekrar irdelenmesi gerektiği konusunda izleyiciyi uyarır. Başta karmaşık gibi görünen bu uyarılma, zihnimizin nesnelere imgelerken akla gelen ilk betimlemelerin, dil ve nesnelere üzerinde bilinmeyen temel özelliklerin belirebileceğini gösterir. Dahası zihnin nesnelere kavrama sürecinde, anlam ve görüntü arasında yeni bağlantılar oluşturulabilir. Nesnelere anlamlarının yer değiştirmesini (birbirlerinin yerine koyulmaları), maddesel olarak benzeşimleri ve dönüşümlerini sanatçı bu şekilde ifade eder;

Kimi zaman, bir nesnenin adı, bir imgenin yerine geçer. Bir sözcük, gerçekte, bir nesnenin yerini alabilir. Bir imge, bir önermedeki sözcüğün yerini de alabilir.

Sanatçının 1929 yılında yaptığı *Sözcüklerin Kullanılışı (Bu Bir Pipo Değildir)* çalışmasında (Görsel 29), tual üzerine gerçekçi bir biçimde çözümlenmiş bir pipo resminin hemen altında 'Bu Bir Pipo Değildir' yazısını görürüz. Aynı anda hem şaşırtan hem de izleyicisini daha önce pipo olarak bildiğimiz nesnenin varlığı konusunda büyük bir çelişkiye düşüren çalışmada, betimleme ve sözcüklerin bir arada kullanıldığı güçlü bir sözcük oyunu bulunmaktadır. İzleyicinin resimle ilk karşılaştığı andan itibaren zihinlerinde müthiş bir çözme isteği uyandıran bu oyun, nesnelere ait anlam ve görüntünün farklı bir boyutta sorgulanması gerektiği konusunda düşündürür bizi. Öyle ki bildiğimiz bir at resminin altında sözcüklerle yazılan 'kapı' kelimesi zihnimizde yer edinmiş at figürünü bir kez daha ele almamız gerektiğini düşündürmektedir.

Figürün kendisinden hemen çıkıp uzaklaşması, kendisini mekânından yalıtması ve kendi yakınında ya da uzağında kendine benzer ya da benzemez olarak en sonunda 'yüzüp durmaya başlaması için, en ağırbaşlı desene "Bu bir pipo değildir" gibi bir altyazı yazmak yeterlidir. Bu bir pipo değildir' in karşıtı *L'Art de la Conversation*'dur (Konuşma Sanatı). *Bu Bir Pipo Değildir*, şeylerin formunda söylemin açtığı bir yarıktı; söylemin, olumsuzlamayı ve ikiye bölmeyi gerçekleştiren belirsiz gücüydü. *L'Art de la Conversation (Konuşma Sanatı)* ise, insanların kayıtsızlığında kendilerine özgü sözcükleri oluşturan ve günlük gevezeliklerinde onlar farkında olmadan kabul ettiren şeylerin özerk çekim gücüdür" (Foucault, 2010, s.37).



Görsel 29. (sol) René Magritte, *Sözcüklerin Kullanılışı*, 1929, Tuval üzerine yağlı boya, 63.5 x 93 cm
Collections. Erişim: 07.10.2018 <https://bit.ly/2AjNwwK>

Görsel 30. (sağ) René Magritte, *Düşlerin Anahtarı*, 1930, Tuval üzerine yağlı boya, 37.9 x 54.9 cm
All-art. Erişim: 07.10.2018 <https://bit.ly/2PIGO8I>

Réne Magritte'in bir diğeri çalışması olan *Düşlerin Anahtarı* (Görsel 30) yapıtında ise nesnelere yüklendikleri anlam ve betimlenme şekilleri, izleyicisini hipnoz ettikten sonra uyanması için girişilen bir el çırpma hareketine benzer. Magritte'in izleyiciyi uyandırmak ya da farklı bir bakış açısı sunmak için giriştiği bu yöntem, hem resmin düşünsel boyutlarda hem de bir nesneyi anlamlandırma boyutunda bir dönüşüme uğratar. Bu dönüşüm, daha çok sözcüklerden faydalanılan kavramsal bir dönüşümdür.

Magritte *Düşlerin Anahtarı* adlı resminde, dört ayrı nesneyi betimleyip, bunların altlarına isimler yazmıştır: bir çantanın altında 'gökyüzü', çakının altında 'kuş', yaprağın altında 'masa', süngerin altında ise 'sünger' sözcüklerini okuruz. Bu sonuncusu bizi öbürlerinden daha çok şaşırtır ve adlarla başlıklar konusunda düşünmeye yöneltir. Çıplak bir kadın resmine 'Çıplak' başlığı konabilir. Ama neden? Magritte'in bu dört parçalı tabloya verdiği, bizdeki şaşkınlığın, düşlerin ve merakın bir nesneyi adlandırmaktan ve adlara duyduğumuz güvenden kaynaklandığını gösteriyor. Belki de o saplı deri eşyanın adı, gerçekten 'gökyüzü' olmalı. Sözcükler kesinlikten uzak, güvenilir şeylerdir; ama biz yine de görüntülerden çok güvenimiz sözcüklere. Bu arada görüntülerin de görsel gerçeklere yaklaşılabileceğini kabul ederiz (Lynton, 2004, s.181).

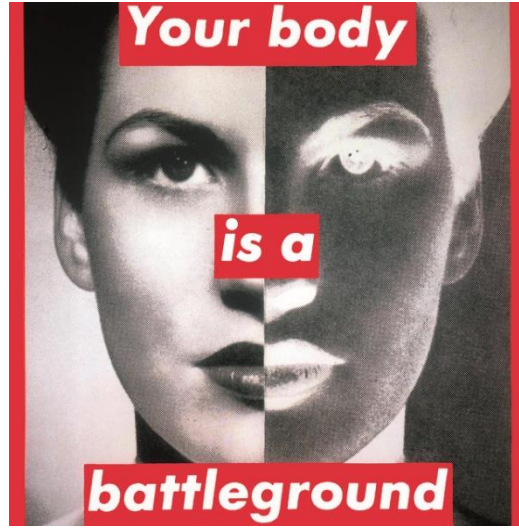
Sanatçının kelime oyunlarından yararlanıp oluşturduğu bu tür betimlemeler, nesnelere üzerinde, kendi imgelerine özgü betimlemelerinden uzaklaşıp, zihinlerde oluşan anlam kargaşasından faydalanan, çatışmalı bir dönüşüme de olanak sağlar.

2.2.1. Kavramsallık Bağlamında Bedenin Dramatik Dönüşümü

Bedenin dramatik dönüşümü, sanat tarihinde eski çağlardan günümüze kadar inanç, siyaset ve sosyal alanlarda kullanılan ve bedenin ruhsal ya da fiziksel acı ile ilişkilendirilmesi bakımından dramatize edilmiş bir başkalaşım biçimidir. Günümüz sanatının beden ile ilişkisi söz konusu olduğunda ise, bedenin kavram olarak hem sanatsal hem de fiziksel dönüşümleri, bedenin salt kendisinin sanat olarak sunulduğu performans sanatı ve happening sanatçılarının, acıya dayanıklılık sınırlarını keşfetmek ve beden nesnesi üzerinden insanın her çeşit duygularına hitap edebilmek için giriştikleri zorlayıcı performanslara kadar uzanmaktadır. Ayrıca bedenin sadece kendisinin sanat eseri olarak dönüştürülmesi bağlamında, özellikle performans ve doğaçlama sanat (happening) gibi disiplinlerin sadece gelip geçici kendiliğinden oluşumlar üzerine kurulması, geleneksel sanat nesnesi ve sanatçılara yüklenen kesin tanım ayırımlarının daha yumuşak bir zemin üzerinde şekillenmelerine katkıda bulunmuşlardır. Böylece beden nesnesi üzerinden yeni bir algı oluşturan bu disiplinler, geleneksel bir biçimde ele alınan sanat eserini sanatçıya, sanatçıyı ise kimi zaman anlık oluşan bir fikir olarak, kimi zamanda önceden

planlanmış sosyal konular üzerinden bir performans oluşturacak şekilde, sürekli anlam kargaşası içindeki bir nesneye dönüştürmüştür.

Bedenin sosyal ve toplumsal süreçler dahilinde metafor olarak şekil değiştirmesi, birçok sanatçının gerek kendi cinsel kimliği ve ruhsal konumu, gerekse de bulunduğu ortamın politik atmosferi çerçevesinde konu edinmiştir. Çalışmalarında grafik ağırlıklı kavramsal ifadeler kullanan Amerikalı sanatçı Barbara Kruger, 1989'da *Bedeniniz Savaş Alanıdır* adlı bir çalışmada (Görsel 31), kadın bedeni üzerinden toplumsal cinsiyetçi bakış açılarına bir göndermede bulunmuştur.



Görsel 31. Barbara Kruger, İsimli (Bedeniniz Bir Savaş Alanıdır), 1989, Plak üzerine ipek baskı
284.48 x 284.48 cm
Thebroad. Erişim: 03.11.2018 <https://bit.ly/2Kmj33b>

Sanatçının kadın bedenini bir savaş alanına dönüştürmesi, tamamen kadın bedenine olan cinsiyetçi bakış açılarına karşı feminist bir duruş ve kışkırtma olarak görülebilir. Ancak, güncel sanat disiplinlerinin (resim, heykel, beden sanatı, performanslar vs.) yakın tarihleri, Kruger'in yapıtının verdiği bu açıklamanın daha geniş yansımalarının olduğunu akıllara getirmektedir.

Uzun zamandır sanatın konularından olan beden, 1950'lerden itibaren batı sanatının sık sık başvurulan ve bilinçli bir aracı haline gelmişti. O zamandan beri, sosyal görenekler, toplumsal cinsiyet tanımları ve topluluk standartları ekseninde var olan anlaşmazlıkları ateşlemek suretiyle siyaset, din ve hukuk alanlarına sıçrayan çatışma ve tartışmalara beden de dâhil edilmiştir (Heartney, 2008, s.218).

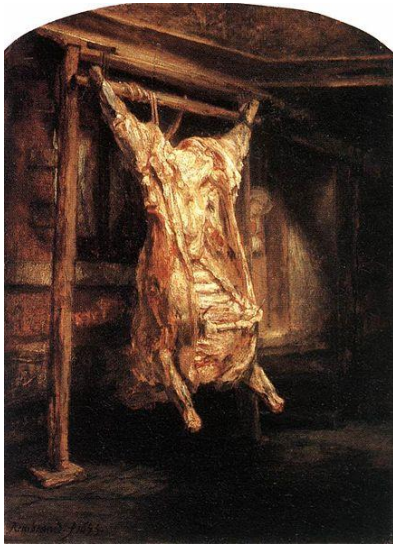
1960'lardan sonra ortaya çıkan Chris Burden, Vito Acconci, Gina Pane vs. gibi performans ve beden sanatçıları, bedenin uç noktalarda dayanıklılık sınırlarını ölçen pek çok performans

düzenlemişlerdir. Ancak Avusturya kökenli sanatçı Hermann Nitsch'in *Orgies-Gizemli Tiyatro'sunda Sekseninci Eylem* adını verdiği oyunda, beden ve acı temalarının bir arada sergilendiği en uç örnekler arasındadır. Yaşam, ölüm ve yeniden doğuş gibi kavramlar içeren oyunda, Hristiyanlıkta önemli bir yere sahip İsa'nın çarmıha gerilişindeki kurban ritüeli teması işlenmektedir. Sanatçı tarafından yeniden düzenlenen bu ritüel, sanatçı ve katılımcıların üstlendikleri acı çekme rolü ile daha içsel bir anlam taşır. Yanı sıra kurban temasının işlenmesi, konunun resimsel kaynaklarını genişlettiği gibi sanat olgusunun dramatik boyutlarda genişlemesi ve dönüşümü bakımından zenginlik katmaktadır.

Hermann Nitsch'in hayvan bedenlerini sembol olarak kullanması, sanat tarihinde referansları 16. yy'a kadar dayanan ve dönem sanatçıları tarafından sıkça kullanılan eski bir konudur. Avrupa da, 16. yy başlarında kurban ayini ile ilişkilendirilmiş ve tinsel acıyı sembolize etmek

amacıyla sarkıtılmış bir şekilde tasvir edilen ölü hayvan resimleri, bu dünyaya ait ruhani acının canlılara ait bedenlerde yer edinmesi olarak görülebilir. Yaşam ve ölüm temalarının, tinsel acı ile birlikte kullanıldığı bu konular dönemin birçok sanatçısı tarafından kullanılmıştır. Ancak bu konuda bilindik en eski tasvirlerden biri Rembrandt'ın Kesilmiş Öküz adlı çalışmasıdır (Görsel 32). Barok tarzın ruhani atmosfer özelliklerinin yani sıra kompozisyon olarak İsa'nın çarmıha gerilişindeki gibi benzer özellikler taşıyan resim, beden ve tinselliğin bir arada kullanıldığı dolaysız bir şiddet içermektedir.

Rembrandt'ın imgesinde gözümüze ilk çarpan şey, yenice kesilmiş hayvanın bir çarmıh kurbanıyla olan rahatsız edici benzerliğidir: Kutsal Kitaptaki simge ya da tiplere düşülen Patristik şerhlerde, dananın öldürülmesi genellikle İsa'nın kendisini kurban vermesiyle ilişkilendiriliyordu. Nitekim bu imge sadece doğa-kültür ve hayat-ölüm ikiliklerinin değil, aynı zamanda fiziksel-ruhsal ikiliğinin de içinden geçiyor. Bu resim, yiyecek, besin ya da bolluktan -çünkü tüm bunlar insan hayatını ve bunun idamesini anlatabilir- ziyade, idamla gerilimli bir ilişki içinde sunulan ölüme dair dekoratif işlevden son derece uzak bir resimdir (Leppert, 2017, s.132).



Görsel 32. (sol) Rembrandt Van Rijn, Kesilmiş Öküz, 1655, Panel üzerine yağlı boya, 68.8 x 95.5 cm
Wikipedia. Erişim: 21.10.2018 <https://bit.ly/2Fb3nC4>

Görsel 33. (sağ) Hermann Nitsch, Sekseninci eylem, 1984, Performans görüntüsü
Torun. Erişim: 04.11.2018 <https://bit.ly/2zIo6Y8>

Rembrandt'ın kendi yapıtında kullandığı tinsel acının sembolik yansımalarını, Hint kökenli İngiliz sanatçı Anish Kapoor'un *Üç Bölümde İçsel Nesne* adlı yapıtında da görürüz.

Üç Bölümde İçsel Nesne, adlı ve üç parçadan oluşan yapıt, Amsterdam'daki Rijks Müzesi'nde Rembrandt van Rijn'in başyapıtlarından biri olan *Kesilmiş Öküz* yapıtı ile aynı salonda sergilendi. Kapoor, bu vesileyle, Rembrandt'ın *Kesilmiş Öküz* yapıtındaki gibi resimdeki ete dair tarihsel anlatımlara ilişkilendirilmiş olur. Her ne kadar rahatsız edici olsa da Kapoor'un büyük beğeni toplayan bu çalışmaları güçlü bir çekime sahip, travma ya da işkenceyi kışkırtırken Barok resminin uçsuz bucaksızlığını uç noktalara taşır (Artasiapacific, e. 05.11.2018 <https://bit.ly/2pq29q1>).

Üç Bölümde İçsel Nesne yapıtında (Görsel 34), düz zemin üzerine temsilen yerleştirilmiş organ nesnelere kullanan sanatçı bu kez, söz konusu olan beden, bir araç olarak siyasi ve politik çıkarlar neticesinde metaforik kurban edilme eylemini konu almaktadır. Yapıtta kullanılan kırmızı renkli ve beyaz silisyumdan oluşan kabartma şekiller, yüzeyleri muazzam bir canlılıkla kaplanmış, gerçek et ve kemik dokusu gibi görünürler. Kullanılan malzemenin biçimsel özelliklerinden yararlanılarak nesnelere üzerinde oluşan derin oyuklar sayesinde açığa çıkan kas, tendon ve organlar, aşırı şiddet ve travmaya bağlı toplumsal ve politik huzursuzluğu simgelemektedir. Bu referans doğrultusunda sanatçı, tarih boyunca dolaylı ya da dolaysız her türlü işkence ve acı ile ilişkilendirilmiş bedeni kullanarak, bedenin intihar saldırıları veya iç savaşlar dâhilinde politik bir araç olarak kullanılmasına bir göndermede bulunur.



Görsel 34. (sol) Anish Kapoor, *Üç Bölümde İçsel Nesne*, 2013, Silikon ve pigment boya, 40 x 218 x 293 cm Theartstack. Erişim: 23.10.2018 <https://bit.ly/2JTc96r>

Görsel 35. (sağ) Jana Sterbak, *Vanitas: Bir Albino Anorektik İçin Et Elbise*, 1987, Performans görüntüsü Artgalleryofnovascotia. Erişim: 24.10.2018 <https://bit.ly/2DwEMWy>

Cinsiyet, inanç, politika ekseninde şekillenen beden, bu kez Jana Sterbak'ın toplumsal farkındalık amacıyla ürettiği *Vanitas: Bir Albino Anorektik İçin Et Elbise* adlı yapıtı (Görsel 35) ile başka bir biçim almaktadır. Sanatçının 1987'de et parçalarını birleştirerek oluşturduğu

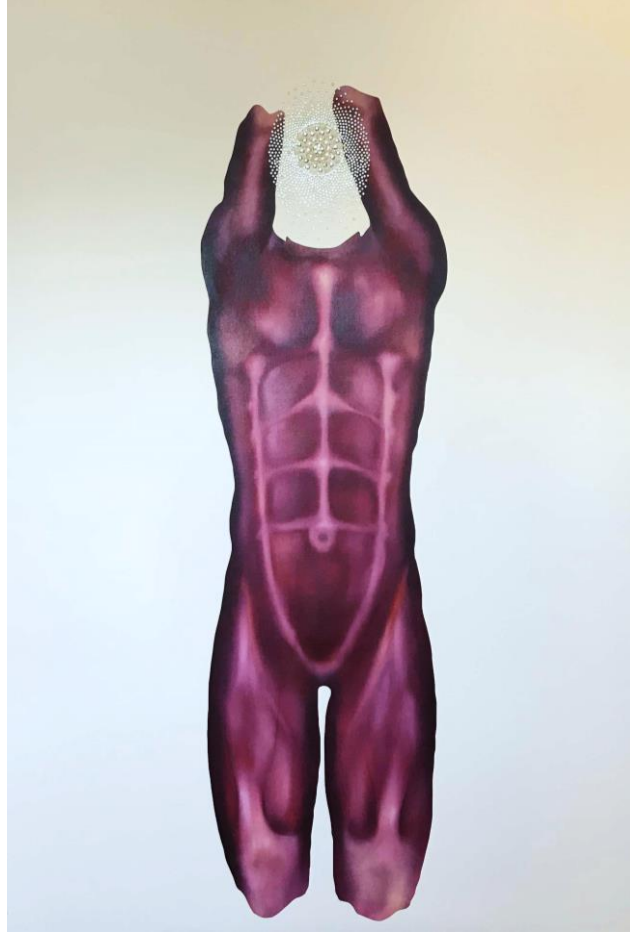
etten elbise, özellikle kadın bedenine uygun olarak tasarlandığından, kadın cinsiyeti üzerinden, tüketim ile ilişkilendirilen moda, bedensel güzellik algısının geçiciliği ve başlıkta belirtildiği üzere cilt pigmenti eksikliğinden kaynaklanan albino rahatsızlığı gibi konulara değinmektedir.

Kadın kıyafetinin bir parçası olarak *Vanitas*, elbise moda, tüketim ve kadın bedeni ile ilgili konuları da araştırıyor. Edebi olarak ele alındığında, 'bir et parçası' (yani fiziksel ya da cinsel anlamda) olarak kabul edilen kadın şikâyeti ile rezonansa girer ve özellikle de bu fotoğraftaki gibi giyildiğinde aşırılıkta eğlenir. Başlık, kullanıcının hem bir yeme bozukluğundan muzdarip hem de ekstra bir etten oluşan yapay bir tabaka ile hafifletilebilen veya maskelenebilen bir cilt pigmenti eksiklik koşulunu önermektedir. Çalışmanın etrafındaki diyalog ise, sanat için gıda israfını ve sanatta herhangi bir hayvansal ürünün kullanımını reddedenlerin itirazlarıyla da genişler (Deborah, 2015, s.276).

Kadın figürü üzerine giydirilen elbisede, Etin bozulmasını engellemek ve sertleşmesini sağlamak için tuzlama işlemi uygulanmıştır. Ancak uygulanan tuzlama işlemi sadece malzemenin korunmasını sağlar, tazeliğini koruyamaz ve malzeme giderek çürümeye, renk değiştirmeye başlar. Malzemenin geçirdiği bu dönüşüm, zamanla oluşan bedensel çürümenin kaçınılmaz olduğunu ve 16.yy vanitas resimleriyle benzer bir biçimde izleyicide ölüm hissiyatını uyandırmaktadır.

Kutsal Ölüm adlı çalışma (Görsel 36), beden başka bir nesneye değil kendi içinde dönüşümdür. İnsan bedeninin tıpkı hayvan kesim yerlerinde veya vitrinlerde teşhir amaçlı asılı

duran karkas etine benzetildiği çalışma, tamamen varoluşsal bir zemine dayanan bir dnşm yansıtmaktadır. Bedenin uğradığı bu Varoluşsal dnşm, temelinde İnsan bedeninin varoluşsal mükemmelliği ve varoluşsal problemlerden kaynaklı i daralmaların beden içinde çatışmasından kaynaklanır. Yaşam, lm ve yiyecek arsındaki bağ ile ruhun üstün g karşısında kabullendiği yenilgiden doğan bu i çatışma, beden ve ruhun dolaysız şiddet içeren dnşmn yansıtmaktadır.



Görsel 36. Adil ksz, Kutsal lm, 2016, Tuval zerine karışık teknik, 135 x 195 cm

2.3. NESNEL GERÇEKLİK – BİÇİMSEL OLARAK BAŞKALAŞIM

2.3.1. Bilinçaltının Başkalaşım Kavramı Bağlamında Nesnelere Üzerinde Etkisi

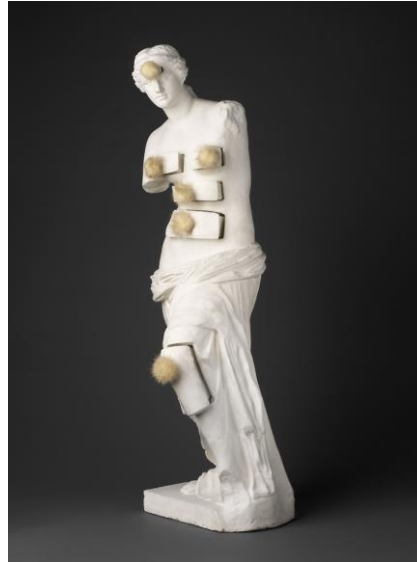
Nesnenin kendi işlevselliği dışında bir sanat eseri olarak kullanılması veya işlevselliğinin tamamen yok edilmesi bağlamında ele alınabilecek bu süreçte nesnelere, ideolojik saplantılar doğrultusunda dönüşüme uğramıştır. Dada akımının 1920'lerden sonra dağılmasıyla, ortaya çıkan gerçeküstücülük akımı, kendinden önce gelen akımın, yıkıcı ve dönüştürücü gücünü almış ve bu gücü daha dikkatli kullanmayı hedeflemiştir. Tıpkı, dadacı sanatçıların her şeye karşı takındıkları muhalif tavır gibi gerçeküstücü sanatçılar da, gerek sosyokültürel gerekse de politik bağlamda mevcut düzene karşı bir tutum içerisinde olmuşlardır. Sanatçıların takındıkları bu tavır, kullandıkları nesnelere salt kavramsal boyutlarının yanı sıra anti-işlev biçimsel olarak da dönüşümlerine zemin hazırlamıştır. Bu durumda, kendi işlev alanından uzaklaşan nesne, içinde yer yer cinsel, politik ve toplumsal çalkantılar eşliğinde biçimsel olarak şekillenir. Hazır nesnenin dadacılar tarafından galeride sergilenip bir sanat eseri olarak kullanılmaya başlamasından sonra, nesnenin salt kendisi sanat olup olmama konusunda zaten bir tartışma yaratmıştı. Ancak, giderek artan bu tartışmalar henüz bir sonuca varmamışken, gerçeküstücü sanatçıların, nesnenin yer yer işlevsiz halleriyle sergiledikleri yapıtları büyük yankı uyandırmıştır.

Herhangi sıradan bir objenin, sanat yapıtı olarak kullanıldığında, fiziksel niteliklerinin yanı sıra kavramsal dönüşümü olarak da ele alınabilecek gerçeküstücü akım, sanatçıların bir sanat yapıtı üretirken, bilinçaltının derinliklerine başvurularıyla başlamaktadır. Döneminin çoğu sanatçısı gibi Sigmund Freud'un rüya ve bilinçaltına dair yazılarına aşina olan, gerçeküstücülük akımının ilk kurucularından Andre Breton, Freud'un yazılarının alt bilim dallarını araştırırken konuyu farklı bir yaklaşım şekli ile ele aldı. Bilinçaltında gizlenen gerçeği ararken 'şans karşılaşması' diye adlandırdığı bir temel üzerinde araştırmalar yaptı. Breton'a göre şans, vizyon ve rasyonel planlamanın altında gizlenen bir akımdır. Ve bu akım aşırı istekleri ve hayalleri ortadan kaldıracığı gibi kişinin, farkında olmadan bilinçaltına attığı her şeyi ön plana çıkarabilir. Sanatçının bilinçaltını keşfinden sonra, nesnelere üzerinde ne denli değişiklikler yapılabilir denebilecek bu dönemde nesne, gerçek yaşamda karşılaşması neredeyse olanaksız bir dönüşüme uğramıştır.

Sigmund Freud, sürrealistler için bilinçaltına ulaşmanın yolunu açtı. Genellikle gizli ve bastırılmış arzuları keşfettikleri göz önüne alındığında, cinsel veya patolojik konulara yönelik bir eğilim neredeyse beklenecektir. Şehvetin şiddet, ağrı ve nefret ile bağlantılı olduğu sansürlü derinlik, Giacometti'nin devasa, delici, diken benzeri ayırtılamaz nesnelere ve yakalanmış elleriyle ön plana çıkar. Meret Oppenheim'in

ünlü kürk astarlı çay fincanı nesnesi itiraz, tiksinti, oral erotizm ve reddetme konusundaki dünyevi bilge oyunuyla, tipik olarak kararsız bir ruh hali uyandırır. Salvador Dalí, Milo venüsü heykelinin bir dökümüne, vücudunun eğrilerini takiben yerleştirilen çekmeceler yerleştirdi (Walther, 2014, s.463).

Nesnelere yeni bir gerçeklik kazandırma fikri, gerçeküstücü sanatçıların farklı bileşenleri bir araya getirme güdülerini harekete geçirir ve buna ilişkin olarak "gerçeküstücü nesne", gerçeküstü imgenin heykele özgü kabiliyeti olarak görülebilir. Bu bağlamda, gerçeküstücü İspanyol sanatçı, Salvador Dali tarafından üretilen *Çekmeceli Milo Venüsü* adlı yapıt (Görsel 37), heykel figürünün kıvrımlarına göre şekillenen ve vücudunun belirli yerlerine yerleştirilen çekmeceler ile güzellik gerçeğinin yeni bir form kazandırılmış dönüşümü olarak ele alınabilir. MÖ. 130 yıllarında yapılan 'Milo Venüsü' adlı mermer heykelin reproduksiyonu olan yapıt, aşk ve güzellik tanrıçası Venüs'ün henüz irdelenmeye başlanılan bilinçaltındaki gizlenmiş cinsel arzular ve psikolojik gizemlerin, gerçeküstücü üslup ile çarpıtılmış bir versiyonu olarak görülebilir. Biçimsel nitelik bakımından ele alınacak olursa yapıt, Klasik Yunan Dönemine ait güzellik kavramının sanatçı tarafından, kendi döneminin karakteristik özelliklerini ve dönüştürme eylemini kullanarak hem kendi sanat algısına hem de bulunduğu çağa uyarlanmıştır. Yanı sıra sanatçı, klasik dönemlere ait bir yapıtı kendine mal ederek kadın figürünün antropomorfik bir yaklaşımla günümüze ait, kullanılan bir nesne haline dönüştürmüştür.



Görsel 37. Salvador Dali, Çekmeceli Milo Venüsü, 1936, Heykel, 32.5 x 34 x 98 cm

Artic. Erişim: 13.10.2018 <https://bit.ly/2Pu5zIT>

Tüylü Kahvaltı, İsviçre doğumlu sanatçı Meret Oppenheim tarafından, kürk kaplı bir fincan ve tabağından oluşan sürrealist bir yapıttır. André Breton'un kürk fetişi diye adlandırdığı ve 1936'da Charles Ratton'un Paris galerisindeki sürrealist nesnelere sergisinde sergilenen yapıt, nesnenin kendi işlevinden arındırılıp alakasız bir biçime dönüşmesi bakımından önem taşıyor niteliktedir (e. 13.10.2018, <https://bit.ly/2GIpFMo>). İşlevinden uzaklaşan ve medeniyet olarak algılanabilecek nesnenin, vahşi bir hayvana dönüşümü olarak düşünülebilecek yapıt, artık sevimsiz bir melez haline gelmiştir. Çay ve kürk zaten bir medeniyet işaretiydi ve daha çok zengin burjuvazi tarafından tüketilen nesnelereydi, fakat anlamsız bir şekilde yan yana gelen iki nesne çay fincanı ve kürk ironik bir şekilde medeni olmaktan uzaktır.

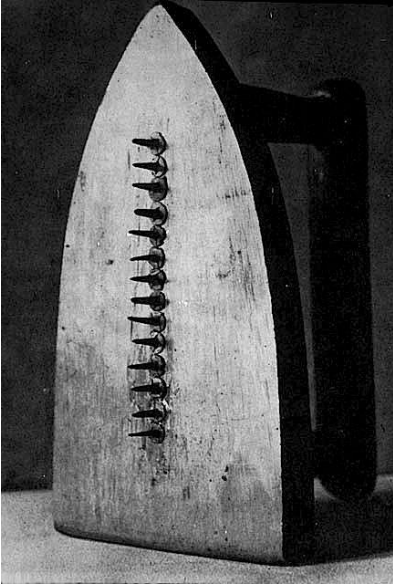


Görsel 38. Meret Oppenheim, Nesne (Tüylü Kahvaltı), 1936, Yerleştirme görüntüsü, kürk ile kaplanmış fincan, altlık ve kaşık, fincan 10.9 cm, altlık 23.7 cm, kaşık 20.2 cm

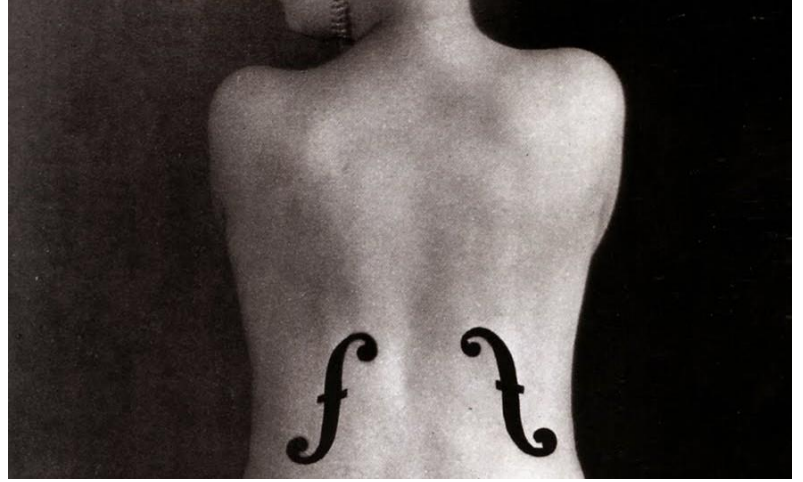
Npr. Erişim: 17.10.2018 <https://n.pr/2EB5rTH>

Nesnenin öz niteliklerini hem dada hem de gerçeküstücü bir yaklaşım ile dönüştürerek, kendi kullanım alanlarının dışında kullanan bir diğer sanatçı da Man Ray'dir. Sanatçının günlük sıradan nesnelere alıp bir sanat eseri olarak dönüştürürken nesneye, tıpkı Dada ve Gerçeküstücü sanatçıların yaklaştıkları gibi provokatif bir tavırla yaklaşmaktadır. "Man Ray'in meclisleri, fiziksel temasların şiddet ve erotik potansiyelini şeylerle dramatize eder. Cansız nesnelere vücut parçalarının birleştiği çalışmaları öngören Man Ray, sanat nesnesini provokatör olarak aktive eder" (Mileaf, 2010, s.55). 1921 yılında yaptığı *Hediye* adlı yapıtında (Görsel 39), nesneye yüklenen kışkırtıcı anlam, nesne ve izleyici arasında itaatsiz, bir o kadar da tehlikeli bir çatışma alanı yaratır. Öyle ki sanatçı, nesneye 'provokatif' bir anlam yükleyerek izleyicisine karşı aktif bir silah haline getirir. İzleyici üzerinde kontrol üstünlüğü elde eden nesne, kendi işlevselliğinin dışına çıkmanın yanı sıra hem işe basit yaramaz bir nesneye hem de bir sanat galerisinde sergilenen değerli bir sanat yapıtına dönüşmüştür

...küçük hediye tehdit edici bir hava taşır. Çerçevdeki konumlandırmasıyla demir, fiziksel bir karşılaşma anlamına gelir. Nesnenin tabanına monte edilmiş keskin çiviler ile temas kurulduğunda veya daha fazla basıldığında, sanki demirin sıcak yüzeyi ile birebir temasa geçilmiş gibi tedirginlik yaratır. Günlük kullanılan bir ev nesnesinin olması ve hem şekil hem de işlevi bakımından ütünün kadınsı bir göndermeye sahip olduğunu hemen anlarız. Demirin eğrili şekli bir kadının vücuduna benzetilir, ancak bu vücut silahlı ve tehlikelidir. Kemerli bir giriş veya bir mağaraya benzeyen ön yüzü, ağır ve çıkıntılı dişler, zararlı bir eşiğe sahip karanlık bir mağara olan vajina dentata (dişli vajina), kadın cinsiyetinin aşağılayıcı motifini daha da yankılamaktadır. Çoğu zaman kadınların işleriyle ilişkili olan bu pürüzlü alet, kadınların ev işlerinde verdikleri emeklerine zarar verir ve hayal kırıklıklarının bir aracına dönüşür (Mileaf, 2010, s. 58).



Görsel 39. (sol) Man Ray, Hediye, 1921, Heykel, 9 x 11.4 x 15.3 cm
Pinterest. Erişim: 22.10.2018 <https://bit.ly/2O03csw>



Görsel 40. (sağ) Man Ray, Ingres'in Kemani, 1924, Fotoğraf
Wikiart. Erişim: 24.10.2018 <https://bit.ly/2CIUXiG>

Sanatçının cansız nesnelere ile vücut parçalarının birleşmesiyle ortaya çıkan çalışmalarından olan bir diğer çalışması '*Le Violin d'Ingres*' (*Ingres'in Kemani*) dır (Görsel 40). Ressam Jean Auguste Dominique Ingres'in bir tablosundan esinlenerek çektiği fotoğrafta, kadın bedeninin üzerine tıpkı bir müzik enstrümanında olduğu gibi iki tane 'f' şeklinde delik boyayarak bir kemana benzeten sanatçı, canlı bir cismi nesneleştirerek dönüştürmüştür.

Gerçek hayat üzerine kurulu bir resme ekstra görüntülerin eklenmesi, *Le violon D'ingres*'i klasik bir sürrealist çalışma haline getirir. Aynı zamanda, sanatçı kendinden önce gelenlerin, geleneklerini unutmamış bir ikonoklast (tasvir kırıcı) olarak görülebilir ve bugünkü rolüyle onu körüklediğine dair farkındalığının olduğu

açıktır. Man ray, kemani kullanarak fotoğrafçılık fikirleri ve Kadın metaforu ile oynuyor, ancak nesnelerin yüklendikleri anlam ve değerleri bakımından onları buldukları yerden aşağı çekmiyor. Sanatçının yaratma içgüdüğü onu besleyen kadına sahiptir ve onu neredeyse bir nesneye dönüştürür, ancak kadın formunun klasisizmine saygı gösterir (Baldwin, 1988, s.110).

Dada ve gerçeküstücü düşüncelerin, idealler doğrultusunda nesnelere dönüştürme kabiliyetleri günümüze kadar uzanan birçok çağdaş sanat alanı ve sanatçının nesnelere dönüştürme fikirlerine ilham kaynağı olmuştur. Bu tür dönüşüm fikrine, Marcel Duchamp'ın kullandığı dokunulmamış 'pisuar' nesnesinin aksine, üzerinde açıklık kalmayacak şekilde sigaralarla kaplanmış bir klozetten oluşan, Sarah Lucas'ın *Doğa Vakumdan Nefret Ediyor* adlı çalışması (Görsel 41), örnek olarak verilebilir. İlk bakışta insan anatomisinin fizikselliği ve boşaltım sistemi ile ilişkilendirilme olasılığı olsa da, sanatçının kendi sigara içme alışkanlığındaki obsesif durumun bir tür mastürbasyonu olarak gördüğü çalışma, günlük kullanım nesnesi olan klozetin, artık işlevinden uzak, özelliğiz başka bir biçime dönüşmesidir.



Görsel 41. Sarah Lucas, *Doğa Vakumdan Nefret Ediyor*, 1998, Yerleştirme görüntüsü

Wordpress. Erişim: 01.11.2018 <https://bit.ly/2ySSgrP>

Her insanın düşünce biçimi, etrafında onu şekillendiren tüm olgularla doğrudan alakalıdır. Toplum veya salt kişinin, hareket etme kabiliyeti ve özgür düşünme potansiyeli etrafında çizilen sınırların ölçütleriyle de ilişkilidir. Bu ölçütler kimi zaman gündelik yaşamın çoğunluk tarafından kabul edildiği kurallar (buna örnek olarak; inanç sistemi, kültür ve her toplumun

kendine özgü gelenekleri verilebilir) ile kimi zaman da, kamu yönetim biçimlerinin oluşturduğu temeller üzerinden belirlenir. Belirlenen bu ölçütler doğrultusunda şekillenen düşünce biçimi, kişinin yaşam algısı üzerinde etkin bir role sahiptir, ancak düşünce biçiminin sürekli yenilenme ihtiyacı ve cesaretli farkındalık kavramları göz önünde bulundurulduğunda, kişinin bu durumdan sıyrılabilme yetisinin de olduğunu görürüz. Bu durum ile ilişkili olarak Platon'un mağara alegorisi örneği verilebilir. Ünlü klasik yunan düşünürü Platon'un mağara alegorisinde; karanlık bir mağarada tamamen kısıtlanmış bazı insanların yaşamları konu edinilir. Hayatın mağara duvarlarına yansıyan gölgelerden ibaret olduğunu düşünen bu insanların hareket kabiliyetleri zincirlenerek ellerinden alınmış üstelik sağa sola bakmalarına da izin verilmemektedir. Ve son olarak, özgür iradelerinin tamamen dışsal bir güce bağlı olduğu bu insanlar, gerçek dış dünyaya bakmak için tüm cesaretlerini toplayıp arkalarına bakmadıkları sürece hayatın sadece dış dünyanın yansımalarından ibaret olduğunu düşünerek öleceklerdir. Bu konuya ilişkin olarak ele alınan *Vesikalık* adlı fotoğraf çalışması (Görsel 42), hareket kabiliyeti kısıtlanmış bireyin görsel olarak sunumudur.

Bedenin ilerleme görevini üstlenen bacak uzuvlarının birbirine bağı olduğu çalışmada, bedenın özgür ilerleme iradesi kısıtlanarak, hem bireysel hem de kitlesel hareket çemberinin sınırları, dış etmenler tarafından belirlenmiştir. Aynı zamanda, nesnenin pasif-işlevsiz dönüşümü olarak düşünülebilecek bu sınırlar, dış etmenlerden kaynaklanan kişinin pasifleştirilerek dönüşümünü yansıtmaktadırlar. Diğer yandan pasif dönüşüm, toplum içinde her yönüyle varoluşunun işlevsiz hale geldikten sonra özelliksiz bir nesne haline dönüşme durumudur. Ancak, daha önce de belirtildiği gibi, özelliğini kaybetmiş bireyin, düşünce iradesinin anahtarı da kendisindedir ve böylece birey, gerektiği ölçüde istekli olduğu takdirde özgür düşünce yolunu kullanarak ilerlemeyi engelleyen tüm engellerden kurtulabilme yetisine sahiptir. Çalışmada kullanılan nesnenin, günlük kullanım nesnesi olmasının yanı sıra beden ile uyumluluğu dikkate alınmıştır. Fermuar nesnesi, kişinin iradesi dahilinde dış etkenlere bağı kalmaksızın işlevini yerine getiren bir mekanizma olması bakımından, metafor olarak kullanılmıştır.

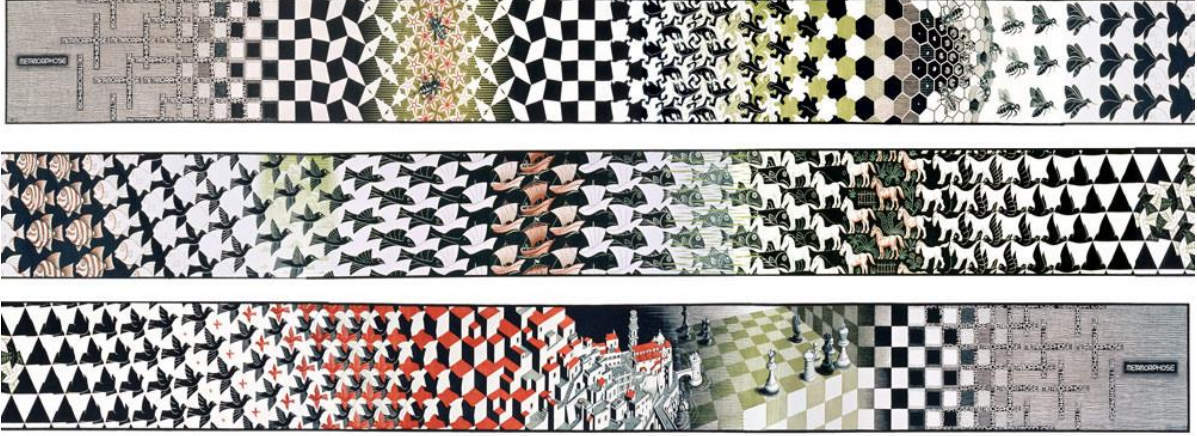


Görsel 42. Adil Öksüz, Vesikalık, 2018, Fotoğraf, 60 x 80 cm

2.3.2. Nesnel Gerçeklik Bağlamında Dolaysız Başkalaşım

Sanatta başkalaşım başlığı altında ele alınan bir diğer konu ise, kavramsal dönüşümden farklı olarak dolaysız bir dönüşüm-başkalaşım"dır. Nesnel gerçeklik bağlamında ele alınan bu başkalaşım konusunda, nesnelere kendilerinden farklı bir nesneye dönüşümleri, çok açık bir şekilde algılanabilecek niteliktedir ve nesnelere, tamamen farklı bir şeye dönüşecekleri gibi hibrit formlara da dönüşebilirler. Doğada var olan herhangi bir nesnenin, doğal işleyiş veya biçim olarak farklılaşması durumunda başkalaşım kavramının, bir durumdan diğerine keskin bir şekilde zıt olan herhangi bir aşamalı değişimi tarif eden zengin bir şekil değiştirme eylemi olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda ilk akla gelen Hollandalı sanatçı M.C. Escher, yapıtlarında aşamalı olarak nesnelere dönüşümleri üzerinde çalışmıştır. Sanatçının metamorfoz adını verdiği ve dolaysız başkalaşım örnekleri olarak adlandırılacak yapıtları, nesnelere kendilerinden farklı diğer nesnelere olan aşamalı dönüşümleri hakkında önemli bir referans niteliği taşımaktadır. Özellikle 1939-1940 yıllarında ürettiği, üç ayrı fakat bitişik panel üzerine çözümlenen *Metamorfoz III* adlı yapıtında (Görsel 43), "Metamorfoz" kelimesiyle başlayan ve sürekli bir başkalaşım döngüsü içerisinde kendini tekrar eden bir dönüşüm söz konusudur.

Metamorfoz kelimesinin kendisi bir çıkış noktası görevi görür. Düzlemde yatay ve dikey olarak yerleştirilmiş, kesişme noktaları olarak O ve M harfleriyle, kelimeler yavaş yavaş siyah-beyaz kareler mozaigine dönüşür, bu da zamanla sürüngenlere dönüşür. Altıgenler bir bal peteğinin hücrelerini andırır, her yetişkin larva olgun bir arı haline gelir ve kısa sürede bu böcekler uzaya uçar, ancak arıların ömrü kısadır, siyah silüetlerinin yakında başka bir işleve hizmet etmesi için birbirleriyle birleşirler ve kesişimler kara kuşların şeklini alır. Ardından, beyaz bir arka plana karşı olan mesafede, silüetler sürekli olarak beden kazanıyorlar gibi görünür. Üçüncü aşamada kent ve deniz geride kalır ve ilgi artık kuleye odaklanmaktadır. "Metamorfoz"un bulunduğu Hikâyeyi sonuçlandırmanın zamanı gelir ve bu fırsat satranç tahtasındadır. Başlangıçta harflerden ortaya çıkan ve şimdi aynı kelimeye geri dönen metamorfoz beyaz ve siyah kareler tarafından son buluyor (Schattsneider, 2004, s. 259).



Görsel 43. M.C. Escher, Metamorfoz III, 1939-40, Gravür, 19.2 x 680 cm

Flickr. Erişim: 29.11.2018 <https://bit.ly/2QSDmNz>

Escher, kompozisyon olarak zengin içeriğe sahip *Metamorfoz* adlı yapıtında, her bir nesnenin kendisinden farklı bir nesneye dönüşümünü aşamalı olarak aktarmaktadır. Bunun yanı sıra 1942'de İspanyol sanatçı Pablo Picasso tarafından üretilen *Boğa başı* adlı yapıt (Görsel 44), bisiklet koltuğu ve kulpları gibi buluntu nesnelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan, basit, ancak son derece eksiksiz bir dönüşümü ifade etmektedir. İzleyici ile ilk bulunduğu anda, akıllara hem bisiklet parçaları hem de boğa figürünü getiren bu tür bir dönüşüm, sanat yapıtı olarak kullanıldığında nesnenin dolaysız dönüşümünü simgelemektedir.



Görsel 44. (sol) Pablo Picasso, Boğa Başı, 1942, Bronz döküm heykel, 15 x 41 x 41 cm
Pablocassio. Erişim: 10.08.2018 <https://bit.ly/2xWS8av>

Görsel 45. (sağ) Alexander Calder, Yalnızca, Yalnızca Bir Kuş, 1951, Heykel, 27 x 45 x 99 cm
Charlesacramer. Erişim: 09.10.2018 <https://bit.ly/2Oetpbl>

Tıpkı Picasso'nun çocuk oyuncaklarından dönüştürdüğü heykeller veya buluntu nesnelere bir araya getirmesiyle oluşturduğu formlar gibi, Amerikan kökenli sanatçı Alexander Calder'in de atık tenekelerden kesip ürettiği *Yalnızca Yalnızca Bir Kuş* adlı yapıtı (Görsel 46), biçimsel olarak bir dönüşüme uğramıştır. Ayrıca, sanatçının çocukluğundan kalan bir takım metal nesnelere bir araya getirilerek yeni bir form oluşturma merakı, daha sonra üreteceği sirk çalışmalarında ilham kaynağı olmuştur.

Sanat kariyerine 1925 yılında national police gazette'nin siparişi üzerine çizdiği bir takım sirk çizimleri ile başlayan sanatçı, daha çok ürettiği mekanik mobil heykelleri ile bilinir. Biçimsel ana hatlarının net olduğu ve incelikli bir mekaniğe sahip mobiller, sanatçının daha önce eğitim gördüğü mühendislik çalışmalarını da yansıtmaktadır.

Bir janr (*çığır*) olarak Calder'in mobilleri göksel bir metafora sahiptir. Bu metafor, sabit bir referans çerçevesinin yokluğunu –uzayda objelere bir analog olarak- akla getirdiğinden beri mobillerin yapısal doğasında mevcuttur. Mobillerin parçaları, sonsuz bir biçim çeşitliliği yaratarak, kolaylıkla hareket etmektedir. Gezenler gibi, mobiller de sürekli olarak, sanatçının hünerli bir şekilde kompoze ettiği, farklı yer çekimi ve denge merkezleri çevresindeki ilişkilerini yeniden tanımlamaktadır. Mobiller boyunca sürekli değişen ilişkiler, bu yapıtlara, metafizik bir kimlik kazandırır. Söz konusu kimlik, bütüne ilişkin daha karmaşık bir kimliği kapsayan ardışık ve parçalı tanımları bir araya toplamak için, geçici bir belleğe dayalıdır. Bu her bir mobile, savaş öncesi Kübizm ve Fütürizminin statik saydamlığını büyük ölçüde arttıran bir tarzda, iç süreçleri açığa vuran bir tür fiziksel saydamlık vermektedir (Fineberg, 2014, s.53).

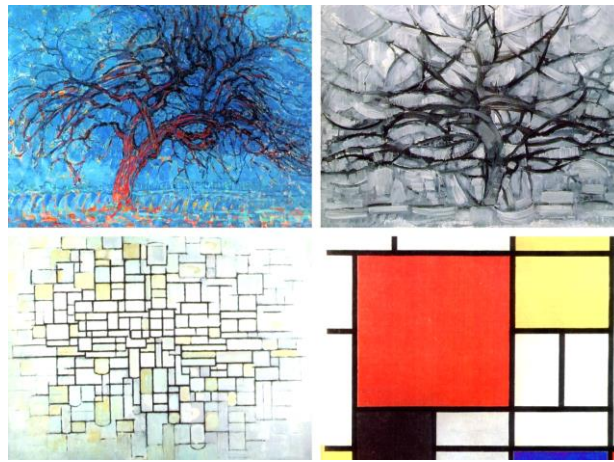


Görsel 46. Alexander Calder, *Havada Sarı ve Siyah Noktalar*, 1961, Boyanmış sac ve tel, 59 x 159 x 69 cm
Christies. Erişim: 09.10.2018 <https://bit.ly/2EbcXo3>

Kullandığı nesnelere üzerinde metafizik bir etki yaratmayı amaçlayan sanatçı, bu etkiyi soyut biçimlerle izleyiciye sunar. Öyle ki uzay boşluğunda sallanan sonsuz biçimde gezegenin bulunduğu mobil çalışmalarında, biçimin soyutlanarak dönüşümüne şahit oluruz. Söz konusu

bu soyutlamayı, Hollandalı ressam Piet Mondrian'ın doğadan esinlenerek yaptığı resimlerinde de görürüz. Kübist tarzda üretilmiş resim ve formlara ilgi duymadan önce, çalışmalarında Fovist renk anlayışı ile üretilmiş, soyutlamadan uzak doğa biçimleri kullanan sanatçı, 1910-11 yılları arasında Hollanda'da Kübizm ile ilgilenen sanatçıların yapıtlarını inceleme fırsatı bulmuştur. Yapıtlarındaki soyutlamaların ilk örneklerine rastladığımız bu dönemde, resimlerini daha çok düz çizgiler ile inşa etmiş ve giderek yalınlaşan renkler kullanmıştır. Doğada karşılaştığımız herhangi bir formun, saf ana renklerine olabildiğince sadık kalınarak, biçimsel bir dönüşüm olarak ele alınabilecek bu dönüşüm, sonraları minimalist sanatçıların da kullanacağı, nesnelere en yalın biçimsel dönüşümü olarak düşünülebilir.

Piet Mondrian, geleneksel çizgi ve form anlayışından sıyrılarak önce kübist bir soyutlamaya, sonrasında bunun da ötesine geçerek kendi geliştirdiği, daha saf ve yalın çizgilerin kullanıldığı bir soyutlama biçimi geliştirmiştir. 1915'te Theo Van Doesburg ile birlikte kurduğu ve bu yeni soyutlama biçiminin daha yalın halde kullanıldığı De Stijl akımının öncülerindedir. Kendisinin 'Yeni Plastik' olarak adlandırdığı bu yeni resim anlayışı, dikey ve yatay siyah çizgilerin, mavi, kırmızı, sarı gibi ana renlerden oluşan ve beyaz zeminin tamamen biçimsel ilişkilere dayanan birlikteliği ile saf bir armoni oluşturur. Çoğunlukla doğa manzaralarının soyutlanmalarından oluşan bu yeni üslup; sanatçının doğadaki herhangi bir formu kendi sanatsal bakış açısına göre şekillendirip yeniden yorumlaması olarak düşünülmesinin yanı sıra nesnelere uğradığı kronolojik biçimsel dönüşümünden oluşmaktadır. 1920'den sonraki süreçte ele alınabilecek ve bu dönüşümün en son aşamasından oluşan mavi, kırmızı ve sarı kompozisyonları, belli bir sürece dayanan ve sanatçının zamanla nesne veya içinde bulunduğu mevcut duruma karşı duyduğu dönüştürme kaygıları ile birebir alakalıdır.



Görsel 47. Piet Mondrian, (Doğanın kronolojik soyutlanması), 1908-1921

Ohanavenezia. Erişim: 12.10.2018 <https://bit.ly/2S6aSwB>

2.3.3. Dolaysız Başkalaşım Kavramı Bağlamında Diğer Sanatçı ve Yapıt Örnekleri

Nesnel gerçeklik bağlamında, Başkalaşım kavramını kullanarak eserler üreten sanatçılardan bir diğeri ise Belçika kökenli, sürrealist ressam René Magritte'tir. Gerçeküstücülük akımının önde gelen sanatçılarından olan Magritte, yapıtlarında yaşamın gizemi ve anlamsızlığı üzerine kurulu tamamen başkalaşmış bir atmosfer veya nesnelere kullanır. Sanatçı kullandığı nesnelere, hem biçimsel hem de kavram olarak uğradıkları dönüşümü şu ifadelerle açıklar;

Kim bilir belki sadece nesnelere konumları bile onları gizemli kılmaya yeterdi. Sürdürdüğüm araştırmanın bir sonucu olarak, varlıklara ilişkin yepyeni bir gerçek ortaya çıktı; her varlık yavaş yavaş apayrı bir varlığa dönüşüyor, nesne kendi özünden sıyrılarak başka bir nesneyle kaynaşıyor. Örneğin bazı yerlerde gökyüzü, ormanı ön plana çıkarır. Yapıtlarım, gözü alışageldiğinden daha farklı boyutlarda algılamaya zorlar. Çizdiklerim akla yakındır ama bazı bölümlerde ormandan göğe yükselen birkaç ağaç görünmeyecek kadar saydamlaşır ya da çıplak kadının bazı parçaları başkalaşım geçirerek başka tözlere dönüşür (Torczyner, 1992).

Başkalaşım kavramını başka bir töze dönüşmek olarak ele alan sanatçı, söz konusu bu tözü resimlerinde kullandığı nesnelere uğradığı başkalaşım ile izleyicinin bakış açısına sunar. Sanatçının 1934 yılında yaptığı *Kırmızı Model* çalışması (Görsel 48), nesnelere tözlerinde uğradıkları basit-nesnel dönüşümlerini göstermesi açısından, bu dönüşümü açıkça ifade eder niteliktedir.



Görsel 48. René Magritte, *Kırmızı Model*, 1934, Tuval üzerine yağlı boya, 183 x 136 cm

Renemagritte. Erişim: 10.08.2018. <https://bit.ly/2DV3jWD>

Nesnenin başkalaşım süreçlerini, içlerinde barındırdıkları töze bağlayan sürrealist sanatçının *Kırmızı Model* yapıtı ile -nesnenin fiziksel dönüşümü açısından- benzer bir şekilde ele alınan, ayakkabı I ve II çalışmalarda, nesnelerin organik formlardan inorganik formlara doğru dönüşümü ele alınmıştır. Bu tür dönüşümün bellekte oluşmasına olanak sağlayan birçok çevresel etmen olmak ile birlikte, dönüşümü tetikleyen ana unsur; bireyin sosyokültürel çerçevede maruz kaldığı 'kimliksizleşme' politikasıdır. Kimliksizleşme politikasında birey, kendi ayırt edici özelliklerini yitirip anonimleşmeye doğru bir başkalaşım geçirir. Toplum içerisinde var olmaya çalışan bireyin dönüşümü olarak algılanabilecek bu başkalaşım sürecinde birey, kendi tözünden uzaklaşıp herhangi basit sıradan bir nesneye dönüşebilir. Ayrıca gerek sosyokültürel bağlamda, gerek somut tüketim biçiminde olsun, nesnelerin bu tür dönüşümü, tüketme eyleminin oluşturduğu boşluğun bir parçası olarak da düşünülebilir. Çalışmada kullanılan -genellikle insan- insanın herhangi bir uzvunun, etrafta sıkça karşılaşılan sıradan bir nesneye dönüşmesi, anonimleşme süreci ile doğrudan alakalıdır.



Görsel 49. (Sol) Adil öksüz, Ayakkabı I, 2014, Tuval üzerine yağlı boya, 100 x 100 cm

Görsel 50. (Sağ) Adil Öksüz, Ayakkabı II, 2014, Alçı döküm, ayakkabı bağcığı, 13 x 19 x 26 cm

Sanatın dönüştürücü özelliğini daha çok kapitalizm ile ilgili çalışmalarında kullanan Yüksel Arslan Türk sanatında başkalaşım kavramını konu edinen en bilindik sanatçılardandır. Kendi geliştirdiği Arture tekniği ile yapıtlarını üreten sanatçı, başkalaşım kavramını hem figür hem de mimari alanında, nesnelere gerçeküstücü bir üslup ile dönüştürerek kullanmıştır.

Türkiye’de eski hat, karagöz ve Mehmet Siyah Kalem resimlerden esinlenerek, özgür bir çizgi üslubu geliştiren ve bu üslup anlayışını fallik-erotik temalarla birleştiren Yüksel Arslan 1961 yılında gittiği Paris’te, bu tür çalışmaları birkaç yıl daha sürdürdükten sonra, ünlü psikologların ilgisini çeken *Arture* dizisi adını verdiği resimleri gerçekleştirmeye koyulmuştur. Bu arada Karl Marx’ın *Kapital* adlı kitabının bir çeşit illüstrasyonu olarak nitelenebilecek bir denemeye de girişmiştir. Yüksel Arslan’ın bir Marksist olmaktan çok, hem günün politik yorum modasını yansıtan, hem de kıvrak çizgi fantezisine sadece bir vesile oluşturan bu tema karşısındaki tutumu gelip geçici olmuştur (Tansuğ, 2012, s.258).



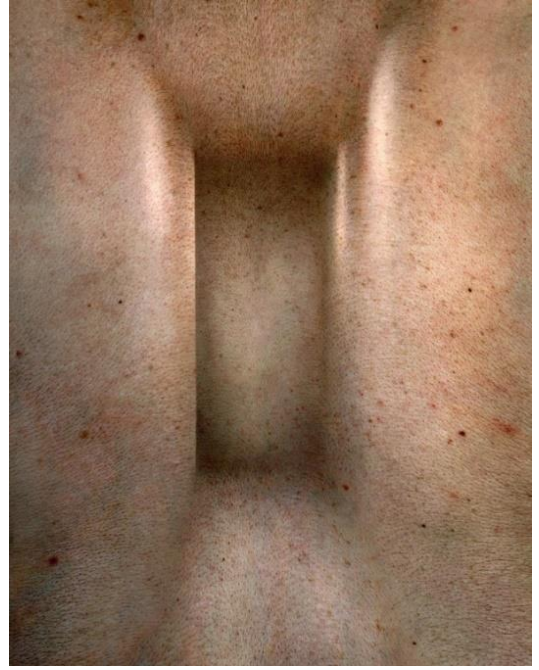
Görsel 51. Yüksel Arslan, *Arture 156 Kapital VI (Sınıflar)*, 1971, Tuval üzerine karışık teknik, 40 x 63.5 cm

Wikipedi. Erişim: 25.11.2018. <https://bit.ly/2SnuFHq>

Amerikan kökenli Anthony Aziz ve Sammy Cucher adlı sanatçılar, San Francisco Sanat Enstitüsünde tanıştıkları 1990 yılından beri teknoloji nesnelere ve insan vücudu arasındaki zayıf ilişkiyi irdelemek amacıyla çalışmalar üretmektedirler. Çalışmalarında büyük ölçekli, dijital olarak manipüle edilmiş görüntüler ve heykeller kullanan ikili grup, 1998’de sergiledikleri *Chimeras* (Görsel 52) adlı serilerinde, tamamen parçalara ayrıldıktan sonra farklı bir biçimde yeniden var olan bir çeşit insan bedenleri kullanmışlardır. Parçalanmış ancak yok olmamış izlenimi veren bu bedenlerde yeni bir yaşam mevcuttur. Teknolojik olarak dönüştürülmüş insan portrelerinden oluşan *Distopya* ve insan derisi görünümlü duvarlardan oluşan *İç mekânlar*

(Görsel 53) adlı serilerinde ise izleyiciyi rahatsız edici ölçüde biçimsel olarak başkalaşımı ifade etmektedirler.

Distopya'da (1994) sanatçılar, kişisel kimliği eskimiş bir toplumda bireylerin tasvirleri dijital olarak değiştirilmiş bir dizi 'portre' yarattılar. İnsanın gözlerinin, burnunun veya ağzının silinmesiyle, oluşturulan çalışmaları; teknolojik ilerlemeden ve insanlar arasındaki yüz yüze etkileşimlere olan ihtiyaçtan kaynaklanan evrimsel bir değişimi gösterir.(Sfmoma, e. 22.10.2018, <https://bit.ly/2PlmXMt>).



Görsel 52. (Sol) Aziz + Cucher, Chris 'Distopya serisinden' 1994, Dijital baskı, 76 x 95 cm

Azizcucher. Erişim: 08.10.2018 <https://bit.ly/2CwJwuZ>

Görsel 53. (Sağ) Aziz + Cucher, İç Mekân, 1999, Kromojenik baskı, 122.56 x 154.94 cm

Azizcucher. Erişim: 09.10.2018 <https://bit.ly/2Ea4zVY>

Bellek Kartı adlı çalışmada (Görsel 54), bireyde kişi içeriğini oluşturan kimlik kavramının herkes tarafından kolayca erişebildiği bir durum yaratılmıştır. Tıpkı Aziz + Cucher'in dijital ortamda nesnelere insan derisi giydirerek nesneleştirme eylemi gibi bu kez kişilik kavramı da nesneleştirilmiştir. Ancak söz konusu nesne, bireyin tüm kişisel bilgilerini barındıran ve gerektiğinde kişinin öz benlik iradesi dışında başka dış etmenler tarafından kullanılabilen pasif nesne durumuna dönüşmüştür. Üzerinde sanatçının kendi kimlik numarası bulunan nesne, hem tuval üzerinde resim olarak, hem de yapıtta çözümlenen nesneyi destekleyecek biçimde, bellek kartları ile sergilenmektedir.



Görsel 54. Adil Öksüz, Bellek Kartı, 2018, Tuval üzerine karışık teknik, 150 x 170 cm

Sanatçı Subodh Gupta'nın 2008 yılında yaptığı '*Kontrol hattı*' adlı çalışmasında (Görsel 55); beslenme ve yıkım veya ölüm ile yaşam kavramları arasında neredeyse tinsel bir ciddiyet olarak algılayabileceğimiz bir başkalaşım söz konusudur. Yaşamın sürekliliğini sağlamak için kullanılan her türlü materyalin (mutfak gereçleri) kullanıldığı yerden alınıp devasa, ölümcül diyebileceğimiz bir tür gaz bulutuna evrildiğine tanıklık ederiz. Söz konusu bu başkalaşımın içerisinde, birbirlerinden biçim olarak oldukça farklı fakat aynı amaç için kullanılan nesnelere hem nesnel hem de kavramsal olarak dönüşümü konu edinilmiştir.

Pırıl pırıl parlayan paslanmaz tencerelerden, tavalardan ve kap kacaklardan yapılmış *Kontrol Hattı*'na tavana kadar yükselen mantar biçiminde bulut şekli verilmiştir. Fakat yapının iki ülke arasında çatışmaların yaşandığı sınırlara gönderme yapan adını bilmek (ki Hindistanlı ve Pakistanlı izleyicilerin aklına hemen kashmir gelir) yapıta buruk bir his katar. Gupta, *Kontrol Hattı*'nın yapısını oluşturan türden nesnelere sık sık kullanır. Özellikle sefertası hem sanatçının eviyle ve çocukluğuyla ilgili anıları hem de taşralı Hindistan toplumunun hiper kapitalist çizgide geçirdiği dönüşümün olumsuz etkileri açısından sık sık yapıtlara girer. Gupta bu tip öğelere yeni bir anlam vermek için onları biriktirip ölçekleriyle ve malzemeleriyle oynar (Wilson, 2015, s.172).



Görsel 55. Suboth Gupta, Kontrol Hattı, 2008, Yerleştirme görüntüsü, 1000 x 1000 x 1000 cm

Naturmorte. Erişim: 19.08.2018 <https://bit.ly/2Ow4YpA>

Bir diğer güncel sanatçı Rona Pondick, yapıtlarında insan bedeninin, herhangi bir hayvan ya da nesne ile birleştiği yarı insan yarı bitki, hayvan gibi gerçekte var olmayan canlı melezlerine dönüşümlerini kullanmaktadır. 'Pondick'in yapıtları, çağımızın ileri teknolojileri ile iç içe olmalarına karşın, grotesk olanın çeşitli çehreleriyle yüklüdür. Bir 'düşsel görüntü oyunları stili' olarak başlayan grotesk, gelişme süreci içinde saçma varlıkların, gülünç ve çarpık olanın, hilkat garibesinin betimlemesine dönüşmüştür' (Anker, 2011. s.37). Sanatçının yapıtlarında kullandığı nesne biçimleri, bir araya geldiklerinde rahatsız edici bir birliktelik oluşturmaktadırlar, bu birliktelik, bedeninin büyük bir kısmının başka bir canlıya ait, yalnızca bir kolunun insana ait olduğu veya *Küçük Yüzücüler* yapıtında (Görsel 57) olduğu gibi birbirinden alakasız görünen nesnelere bir araya gelerek oluşturdukları melez dönüşümlerden kaynaklanmaktadır.

Rona Pondick'in güçlü bedensel çağrışımlarıyla şaşırtıcı objeleri, cinsellik ya da dinle ilgili konulara açık göndermeler olmadıkları için bu tür saldırılara karşı hassas değildir. Ama bunlar yine de ruhun gizli oyuklarında var olan ilkel duygulanımlardan yararlanır ve derinden rahatsız edici bir etkiye neden olur. *Küçük Yüzücüler (Little Bathers)* fetişleştirilmiş insan ağızlarının rüya benzeri dönüştürmelerinden oluşur ve izleyiciyi onlarla aynı anda hem fiziksel hem de ruhsal olarak girilecek rahatsız bir ilişkiyle arasına mesafe koyamaz (Fineberg, 2014, s.466).



Görsel 56. (sol) Rona Pondick, Valabi, 2007, Paslanmaz çelik, 27.62 x 60.96 x 112.71 cm

Ronapondick. Erişim: 05.10.2018. <https://bit.ly/2pN1lgM>

Görsel 57. (sağ) Rona Pondick, Küçük Yüzücüler (detay), 1990-1991, Yerleştirme görüntüsü, değişken boyutlarda

Ronapondick. Erişim: 06.10.2018. <https://bit.ly/2pN1lgM>

Genetik mühendisliği kullanarak ortaya sıra dışı canlı sanat eserleri çıkaran, Latin Amerikalı sanatçı Eduardo Kac 2000 yılında *Alba* adı verdiği genetiği değiştirilmiş bir tavşan üretti. Denizanasından alınan yeşil floresan proteinini tavşanın rengini belirleyen hücrelere enjekte etme yoluyla ortaya çıkarılan *Alba* isimli tavşan (Görsel 58), diğer tavşanlardan farklı olarak ışıksız bir ortamda 'genetik floresan' diye adlandırılan yeşil floresan ışınları yayıyordu. Sanatçının, güncel sanat eleştirilerine yeni terimler getirmek ve günümüz sanat algısı üzerinde toplumsal ahlaki boyutlarda tartışmalar üretmek amacıyla ortaya çıkardığı çalışma, aynı zamanda bir 'başkalaştırma' eylemi olarak görülebilir. DNA'sı değiştirilen ve kendi doğal görünümünden farklı bir biçim alan *Alba*, hem etik hem de sanatsal tartışma niteliğinde bir çalışma olmasının yanı sıra bir 'başkalaşım' örneğidir de.



Görsel 58. Eduardo Kac, *Alba*, 2000, Genetiği değiştirilmiş tavşan

Purdue University. Erişim: 27.08.2018. <https://bit.ly/2NhMbtz>

Magdalena Abakanowicz'in '*Bir Arada Yaşamak* adlı çalışmasında (Görsel 59) deforme olmuş bedenler, daha az açık ve daha politiktir. Polonya'da 1939 yılında çıkan savaş sırasında evlerini terk etmek zorunda kalan aristokrat bir ailenin çocuğu olan Abakanowicz, aile geçmişini gizleyerek komünist yönetim altında Gdansk'ta büyüdü. Oyuk, kabuğu benzeri figürlü heykeller, bu erken travmaya bağlı bir yabancılaşma duygusunu ifade eder.

Başsız, bazen kolsuz, sertleşmiş kuru bir deri gibi işlenmiş çuval içindeki bu heykeller, *Bir Arada Yaşamak* başlığı altında, olayların olduğu tarihteki gibi 2002 yılında yaşarlar. Bazen insanlar, bireysellik kaybını vurgulayan kalabalıklar halinde dizilirler; Bazı figürler tek başına, süpürgelikler veya tekerlekler üzerinde dengeli duruyor, diğerleri bir insan sırtını çağrıştıran sadece hafif bir eğri ile doğruca kabukları bilgilendirir. Abakanowicz, bu canlıların, bir grup dayanışmasının ideolojisinin bireysel sorumluluğun kaçırılması için bir örtü olabileceği komünist Polonya'daki kalabalığın zulüm deneyimlerinden ilham aldığını söyler. Ancak

yıllar içinde, sayıları daha parçalanmış hale geldikçe ve hemen hemen aynı özgeçmişleri bireysel özelliklere daha fazla yol açtığından, görünürdeki insanlık dışılık, bir kırılma hissi ile mayalanmayı başarır. Biri her zaman katı dış evlerin içi boş çekirdeklerinin olduğunu ve görünür güçlerinin bir yanılmasından başka bir şey olamayacağını farkındadır (Heartney, 2008, s.196).



Görsel 59. Magdalena Abakanowicz, Bir Arada Yaşamak, 2002, Yerleştirme görüntüsü

Wsimag. Erişim: 22.09.2018 <https://bit.ly/2RDxQed>

Eserlerinde, çoğunlukla insanın duyuşsal yönlerini harekete geçiren eylemlere yer veren, Amerikan kökenli sanatçı Ann Hamilton, yaptığı performans ya da enstalasyon çalışmalarında izleyicisi ile müthiş bir fiziksel deneyim isteği uyandırmaktadır. ‘Ann Hamilton’ın çalışmaları –kullandığı teknik, ister fotoğraf, ister video, ister enstalasyon ya da isterse metin olsun– çoğunlukla güçlü bir bedensel deneyimi anımsatır ve sanatçının kişisel keşfe ilişkin araştırmalarından kaynaklanır. Hamilton, insanların yapıtın fiziksel deneyiminin içine gömülmesini ister. ‘‘Sizi aktif bir katılımcı olarak içine alan durumlar’’ yaratır kendi açıklamasıyla, ‘‘...çalışmanın size gözlerinizden aşağı doğru değil, aşağıdan yukarıya bedenimize tesir etmesine izin vererek. Böylece bir şeyi isimlendirmeyi denemeden önce onu deneyimlemek için kendinize imkan tanırırsınız.’’ Hamilton’ın çalışmaları doğrudan erken çocukluk döneminde derin duygusal kökleri bulunan bir dil öncesi düşünce düzeyine dalar; bu dokunsal muhakeme ve duyuşsal mantığın dünyasıdır’ (Fineberg, 2014, s.467).

Özellikle enstalasyon ve performans sanatını bir arada sergilediği ‘*Lânet*’ adlı çalışması insanın deneyimleme isteğini uyandırır niteliktedir. Önünde duran hamur leğeninden aldığı hamurları, ağzında şekillendirdikten sonra yanındaki hasır tabuta doldurduğu performansında sanatçı,

izleyicisine sunduğu yinelemenin birikimli gücünün yanı sıra, ev işlerine ilişkin cinsiyetçi kalıpların bıkkınlığını sorguladır. Bedenin biçimsel başkalaşımı bağlamında ele alınabilecek bir diğer çalışma olan *Kürdan Sandalye Takımı* adlı çalışmasında (Görsel 60) ise, tamamen insanın benlik algısı ve çevresiyle oluşan çatışmadan kaynaklı bir iç daralması hâkimdir. Bir noktadan bakıldığında, bedenin dış dünya ile kendi arasında oluşturduğu bir set gibi görünen, kürdanlarla kamufle edilmiş beden ve sandalye, insanın kendini koruma içgüdüsünden kaynaklanan bir zırha dönüşmüştür.

1985'te Yale sanat okulundan ayrılmadan önce Hamilton, insan ve obje arasındaki sınırı bulanıklaştıran ve insanın benlik algısına obje benzeri bir karakter atfeden bir tutumla kendi bedenini objelerle kombine etmişti. Omuzlarına önüne ve arkasına sandalyeler asıp, bir ayakkabının uç kısmını ağzına sokarak, sırtına tutturulmuş bir sandalyeyle beraber kirpi dikenleri gibi kürdanlardan yapılmış bir takım elbise giyerek on altı tane siyah beyaz beden-obje fotoğrafından oluşan bir seri üzerinde çalışmaya başlamıştı. Çalışmaları, aşamalı olarak bedenin üzerine koyulan objeler ve şeylerden bütünsel çevrelere doğru ilerledi. Söz konusu çevre yine sanatçıdan, materyallerden ve izleyicinin aktif katılımından çeşitli biçimlerde edinilen aynı yaygın kimliğe sahipti (Fineberg, 2014, s.468).



Görsel 60. Ann Hamilton, Kürdan Sandalye Takımı, 1984, Performans görüntüsü

Curiator. Erişim: 27.09.2018 <https://bit.ly/2yAfnGV>

Ann Hamilton'ın, bedenini kendini koruma içgüdüğü ile kamufle ettiği yapıtı ile kavramsal açıdan benzer nitelikler taşıyan *Siper* adlı yerleştirmede (Görsel 61) ise verilmek istenen mesajın aksi yönünde bir anlatım biçimi söz konusudur. Çalışmada kullanılan malzeme, kum torbalarının içerisine doldurulan kullanılmış giysilerden oluşmaktadır, böylece koruma görevini gören bir set haline getirilmesi amaçlanmıştır. Doldurulan her bir kum çuvalı, kullanım yeri ve daha çok askeri amaç ile kullanılan mevziye uygun bir şekilde yerleştirilerek, dış tehditlere karşı bir kalkan görevi görmektedir. Kullanılan materyal, günlük kullanım amacının dışında, salt bireyi temsil eden bir nesne olmasının yanı sıra, toplumun bilgi, beceri ve sanat alanında edindiği kazanımların tümü olan kültür ve buna ek olarak inanç sistemini de kapsayan bir metafor olarak kullanılmıştır. Süreklilik gerektiren çıkarların korunması bağlamında sosyolojik veya otoriter gücün, yönetici konumunu kullanarak bireyin varoluşu üzerinde edindiği baskın saygınlık neticesinde oluşan üstünlük durumu, bireyi mevcut güç tarafından kendi amaçları doğrultusunda kullanabileceği bir nesne haline getirmek gibi sonuçlar doğurabilir. Bireyin toplum içinde var olma biçimini bu bağlamda ele aldığım *Siper* adlı çalışmada, toplum içinde var olan farklı kültür ve inanç sisteminin yanı sıra bireyin varoluşunun, otoriter gücü dışsal tehlikelere karşı koruyan bir kalkan olarak kullanımı düşünülmüştür. Bu bağlamda edilgen durumundaki birey, dış etkilere karşı korunan değil, gücün sürekliliğini korumayı sağlamak amacıyla kalkan görevi gören bir nesneye dönüşmüştür.



Görsel 61. Adil Öksüz, *Siper*, 2017, İçi doldurulmuş kum torbaları üzerine karışık teknik, 30 x 92 x 170 cm

Siper adlı çalışma ile biçimsel nitelik bakımından benzer özellikler taşıyan İtalyan sanatçı Michelangelo Pistoletto'nun *Kilim Duvar* adlı çalışması, zengin renk içeriğine sahip, sıradan tuğlalara sardığı atık kumaşlardan gösterişli bir duvar ve arkasına gelişigüzel yerleştirilen atık giysilerden oluşur. Sanat ve sıradan basit nesnelere arasındaki hiyerarşinin bozulması açısından önemli bir konuma sahip yerleştirme, sanat yapıtında yoksunluk duygusunu hissettirmek amacıyla teşebbüs edilen, sanat hareketi Arte Povera'nın sanat yapıtı üzerindeki etkilerini taşımaktadır. 1960'ların ortalarından sonra ortaya çıkan Arte Povera (yoksul sanat), sanatçıların kişisel ifadelerini kullanarak ürettikleri yapıtların etik olarak bir anlamının olup olmadığı konusunu irdelemeleriyle başlar. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan öğrenci ayaklanmaları, yozlaşma ve verimsizliğin kamu politikalarının zorla uygulanmasına zemin hazırlamıştı ve bu durum sanatçıların, endüstriye ve devlet politikalarına karşı sert bir tavır almalarında ve her türlü politikaya karşı radikal bir duruş sergilemelerinde etkili olmuştur. Sanatçı bireyin sert politikalara karşı tutunduğu bu tür radikal duruşun izlerini, *Kilim Duvar* adlı yerleştirmesinin de olduğu gibi, sanatçının paçavralar arasına yerleştirmiş olduğu klasik dönemlere ait birçok heykel dökümlerinde de görürüz.



Görsel 62. Michelangelo Pistoletto, *Kilim Duvar*, 1967, Yerleştirme görüntüsü

Memento. Erişim: 12.10.2018 <https://bit.ly/2Rt1jH4>

Avustralya kökenli günümüz sanatçısı Patricia Piccinini, ‘‘gelişen bilim ve sürekli kendini yenileyen teknolojinin, insan üzerinde olumlu’’ veya ‘‘olumsuz ne tür etkilerinin olduğu konusunda ne kadar bilinçli davrandığımız’’ ya da ‘‘kalıtsal hastalıklar ile ilişkili genlerin ortadan kaldırılmasına karşı ne derece duyarlıyız’’ gibi izleyiciyi bir takım sorular üzerinde düşündürür. Sanatçı, canlılar arasında gen aktarımının olası sonuçlarının ortaya farklı türde canlıları çıkaracağını ve bunun doğal dengeyi (özellikle hayvanlar açısından) bozabilecek kaçınılmaz sonuçlarının olabileceğini savunur. Sanatçı tarafından 2002’de üretilen *Genç Aile* adlı yapıt (Görsel 63), izleyiciye bu olası sonuçların ne denli tiksindirici olduğunu gösterir niteliktedir ve İnsan-hayvan arası hibrit yaratıklardan oluşan *Genç Aile*, antropomorfik bir canlının olağanüstü gerçekçi dönüşümünü yansıtır.

Silikon, insan saçı ve deriden oluşan genç aile, izleyiciye yavrularını emziren garip ve tamamen ikna edici pembe tenli bir yaratık sunar. Disket kulaklara ve buruşuk buruna sahip bir domuza benzeyen ancak bacak ve kolları insan şeklinde betimlenmiş yaratığın ifadesindeki anne kaygısı o kadar gerçekçidir ki, artık insan ve hayvan arasında kesin bir sınır olmadığını düşündürür (Heartney, 2008, s.189).

Yakın geçmiş zamanda üretilen yapıt, hayvanlar üzerinde kopyalanmış insan organları ve birebir klonlanmış canlılar üzerinden kaygılar güdülenerek üretilmişti, ancak şu an küresel kaygı sınırları içerisinde sayılabilecek yapay zekânın, insanlar üzerinde ne gibi etkilerinin olabileceği düşüncesi ile eşdeğer bir kaygıdır.



Görsel 63. Patricia Piccinini, *Genç Aile*, 2002, Heykel, 85.1 x 120 x 149.9 cm

Qagoma. Erişim: 29.09.2018 <https://bit.ly/2Oer63z>

Başkalaşmış insan bedenleri ve nesnelere üzerinde çalışan bir diğer sanatçı ise Amerikan kökenli sanatçı Robert Gober’dir. Sanatçının galeride terkedilmiş gibi duran ve hem kadın hem de erkek olan insan vücudunun belirleyici izlerini taşıyan heykel yapıtı, kendi içinde cinsiyet

dönüşümünün yanı sıra, tamamen insan bedeninden farklı bir nesneye dönüşmüş ağır bir çuvalın görüntüsüne sahiptir.

Bir tarafta meme, diğerinde bir kıllı göğüs ile Gober'in isimsiz heykeli, gerçek ve yanılsama arasındaki fay hattında çalışır. Burada, doğal bir şekilde filizlenmiş gibi görünen gerçek insan saçı ile gerçek bir torbaya dökülen soluk et renginde balmumu torsundan oluşmaktadır. Sınırsız ve başsız olması, eski benliğinin bir parçası olan müzede sergilenen klasik bir gövdeye benziyor. Oysa balmumu dökümünün çekim gücünü ve insan vücudunun belirteçlerini hizalayarak Gober'in çalışması, klasik idealden uzak, keskin bir kırılma hissi edinmektedir. Sanatçının çalışmalarının çoğu, 1980'li ve 90'lı yılların AIDS krizi bağlamında yapıldığı göz önünde bulundurulduğunda; terkedilmiş ve zayıflamış nesnelerin görüntüleri bu kırılma hissi daha da güçlendirmektedir (Deborah, 2015, s.177).



Görsel 64. Robert Gober, İsimli, 1990, Yerleştirme görüntüsü, 28.5 x 44.5 x 60.3 cm

Zwirnerandwirth. Erişim: 03.12.2018 <https://bit.ly/2GQKbdV>

İngiliz kökenli güncel Sanatçı Sarah Lucas, hem politik hem de cinsel içerik bakımından zengin imgeleri seçerek, kullandığı nesnelere provokatif birer nesneye dönüştürmektedir. Çalışmalarında, gerçeküstücü düşüncenin, bedensel imgeleri farklı nesnelere yer değiştirmesi mantığına yakın bir yol izleyen sanatçı, kullandığı malzemeleri (çoğunlukla yiyecek, sigara ve kadın külotlu çorapları), kendi oluşturduğu çeşitli düzenlemeler ile hayata geçirmektedir. Sanatçının cinsellik içeren çalışmaları, hem biçimsel hem de betimleme konusunda geleneksel toplumların, cinsel içerikli konular hakkında duyduğu rahatsızlığı yansıtması bakımından önemli rol oynarlar. Örneğin, külotlu çorap giydirilmiş kadın bedenini andıran formlardan oluşan *Tavşan Kız* serisi veya başlık konusunda betimleyici özelliğe sahip, birbiri üzerine

ezilmiş ve dikey bir şekilde konumlanmış bira kutularından oluşan *Bira Kutusu Penis*, çalışmaları cinsiyet ögesinin kışkırtıcı niteliklerini taşırlar. Sanatçının izleyiciye, erkek bedeninin eril formlarını ve kullandığı görsel dil bakımından kadınlığın içini boşaltarak, üstü kapalı feminist bir bakış açısıyla sunduğu çalışmaları, ironik bir feminist anlayış içindedir. Bu yönüyle gündelik nesnenin toplumsal cinsiyetçiliğine, karşı bir duruş sergileyen sanatçı, dönüştürdüğü nesnelere üzerinde kadın ve erkek cinsiyetlerini bir arada kullanarak ortaya provokatif bir dönüşüm biçimi koymaktadır.

Sarah Lucas'ın 1997'de yaptığı *Pauline Bunny* adlı çalışması (Görsel 65), ironik feminist bakış açısıyla irdelenmiş cinsiyet üzerinden yukarıda belirtilen provokatif dönüşümü açıkça belirtir niteliktedir. Birbirine dolanmış içleri dolgululu kadın çoraplarından oluşan çalışma, kadın ve erkek cinsiyetlerini belirten formların, iç içe geçerek çarpıtılmış provokatif dönüşümüdür. Yanı sıra gündelik nesnelere taşıdığı anlam ve cinsiyetler arası anonimleşmenin kullanıldığı yapıtta, *fetişist bir şekilde kullanılan kadın bedeni yukarı doğru çıktıkça eril bir forma dönüşmüştür. Hem biçimsel hem de kavramsal olarak ele alınabilecek bu dönüşüm, biçimsel olarak parçalara ayrılmış serbest kol ve bacaklar, cinsel organlar ve belirsiz çıkıntılarının bir araya gelmesiyle, kadın ve erkek bedenlerinin cinsiyet ayırımından özgürleştirilmiş dönüşümü olarak da düşünülebilir.*



Görsel 65. Sarah Lucas, *Pauline Bunny*, 1997, Yerleştirme görüntüsü, 64 x 90 x 95 cm

Tate. Erişim: 30.09.2018 <https://bit.ly/2D16cDe>

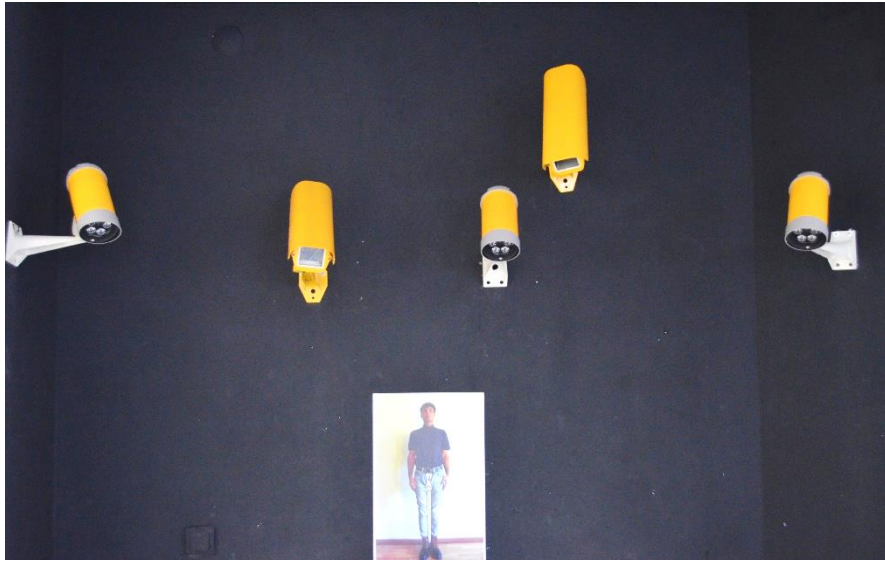
Bedenin pasif dönüşümü olarak düşünülebilecek *İsimsiz I* ve *II* adlı projede, günlük kullanım nesnelерinin insan bedeni ile uyumluluğu göz önünde bulundurularak çözümlenmiş ve böylece bireyin kendi varlığı ile bir ilişki kurulmuştur. Bedenin kendini koruma içgüdüleriyle doğrudan alakalı olan söz konusu durum, kişinin kendi iç dünyasına dönük bir takım içselleştirmelerin dışsal güç karşısında verdiği tepki sonucu ortaya çıkmış bir eylemdir. Kişinin bu tür bir eyleme girme ihtiyacı, bulunduğu konuma göre, ya içsel ya da dışsal itici bir gücün müdahalesi ile mümkündür. Dışsal itici güç tarafından edilgen hale getirilen bireyin, kendi iradesi dışında pasif koruma eylemi üzerine çalışılmış projede, itici gücün pasifleştirilmiş birey üzerinde ne tür etkilerinin olduğu üzerinde düşünülmüştür.



Görsel 66. (sol). Adil Öksüz, *İsimsiz I*, 2018, Tuval üzerine yağlı boya, 135 x 195 cm

Görsel 67. (sağ). Adil Öksüz, *İsimsiz II*, 2018, Tuval üzerine yağlı boya, 135 x 195 cm

Tez kapsamında yürütülen bir diğer uygulama ise mobese kameralarının bir araya getirilmesi ile oluşturulan yerleştirme projesidir. Kamera nesnesi gibi teknolojik cihazların birey ve toplum üzerinde ne tür başkalaşıma etki ettiği üzerinde inceleme yapılan *İsimsiz* adlı çalışmada (Görsel 68), kamuya açık alanlarda sürekli gözetleme halinde olan kamera objelerinin birey ve toplum üzerinde giderek artan baskı üzerine yoğunlaşmıştır. Kameraların gösterdiği noktaya yansıtılan silinmiş insan görüntüsü, giderek artan baskının kişide yok olma kaygılarının oluşma esnasında, bireyin özgün davranışlarının giderek 'izleyen göz' tarafından şekillendirici bir hal alma durumu konu edinilmiştir.



Görsel 68. Adil Öksüz, *İsimsiz*, 2019, Yerleştirme görüntüsü, Boyanmış mobese kameraları, değişken boyutlarda

SONUÇ

İster geleneksel sanat anlayışı ile çözümlenmiş yapıtlarda, ister modern sanat yapıtlarındaki soyut biçimlerde olsun nesne, sanat tarihindeki yerini her zaman korumuştur. Nesnenin bu şekilde var oluşu, sadece düşünsel bir imgelemden türemiş olsa bile tartışılmazdır. Sürekli değişen sanat akımları ile birlikte nesnenin de, gerek biçim gerekse de kavramsal boyutta şekil değiştirmesi, sanatsal bir ifade biçimi olarak nesnenin başkalaşımı sanat tarihindeki yerini almaktadır. Tüm mitolojik başkalaşımalar da dâhil olmak üzere, toplumsal inanç ve normlar dâhilinde başkalaşan biçim, sanatçı birey tarafından tekrar yorumlanarak yeni bir anlam kazandırılmıştır. Öyle ki, nesnenin sanat tarihi boyunca, sürekli şekil değiştirmesi, sanatçı bireyin ona yeni bir anlam katma, zenginleştirme veya içerisinde bulunduğu herhangi bir durumu eğretileme olarak kullanma amacından kaynaklanmaktadır.

Sanatsal ifadede başkalaşım kavramı, nesnenin kendi öz niteliklerinden arındırılarak tamamen veya yarı biçimde başka bir forma dönüştürülme eylemidir. Ancak, bütün dönüşüm-başkalaşımaların aynı doğrultuda şekillendiğini, değişenin yalnızca tözden uzak, dış katmanı oluşturan basit biçim olduğu varsayıldığında, başkalaşım eylemi, zengin düşünsel içerikten yoksun kalacaktır. Her nesnenin kendine özgü bir iç tözünün olduğu ve bu tözün nesneyi şekillendirme konusunda belirleyici bir rol oynadığı bir gerçektir. Ancak kavramsal ölçüde düşünüldüğünde, herhangi sıradan bir nesnenin sanat yapıtı olarak galeride yer edinmesi, nesnenin sıradanlığını tartışmaktan çok bir sanat yapıtı olarak değerlendirilmesini sağlamaktadır. Bu durumda nesne biçimsel olarak dönüşmemiştir, fakat üzerinde tartışılan daha değerli bir töze sahip olmuştur.

Sosyokültürel veya politik bağlamda ele alındığında ise başkalaşım, sanatçı tarafından dönüştürülen herhangi bir nesne ve figürün, kışkırtıcı niteliği olan yeni bir şekil alma durumu olarak nitelenebilir. Bu bağlamda, müdahale edilerek değiştirilen nesne veya figür, bazen bir insanın böceğe dönüşmesi gibi içeriğinde keskin eleştiriler barındıran metaforik bir araç olarak kullanılır.

Sanat tarihinde birçok sanatçı tarafından geleneksel veya modern üslupta ele alınan başkalaşım olgusu, mitolojik dönüşüm hikâyeleri ve politik kırılmalar gibi toplumsal anlatı biçimleri sanatçının kendi bakış açısı ile ürettiği yapıtlar üzerinden sürekli farklı bir biçimde şekillenmiştir. Kendi uygulama çalışmalarında ise kavramı, hem kavramsal boyutta hem de nesnenin salt biçim değişikliği olarak kendinden başka bir şeye dönüşümü konu alınmıştır. Bu

ilişkide başkalaşım, daha çok bireyin kendi sosyal sınırları içerisinde yabancılaşma hissi ile oluşan varoluşsal kaygıların yanı sıra kamusal düzen veya düzensizliğin kişi üzerinde ne tür değişimlere yol açtığı üzerinde çalışılmıştır.

Sonuç olarak, çalışmanın kilit noktası olan başkalaşım kavramı; doğadaki her şeyin dolaylı ya da dolaysız bir şekilde dönüştüğünü ve bu dönüşümün nesne üzerinde hem fiziksel hem de kavram olarak değişim anlamına geldiğini göstermektedir. Ancak, dönüşümün, tamamen yeni bir şeyin kökeni veya bir dönüm noktası olarak anlaşılması, dönüşüm düşüncesinin kavramsal boyutunu daha da güçlendirecektir. Dahası, edebiyattan görsel sanat disiplinlerine kadar birçok alanda üretilen sanat yapıtlarına bakıldığında, başkalaşım kavramının, sanatsal bir ifade biçimi olarak ele alınması durumunda, sanatçı veya izleyici üzerinde heyecan verici etkilerinin yanında, ne tür yaratıcı bir eylem olduğu gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

Alberro, Alexander. (2003). *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge: Mit Yayınları.

Alliata Nobili, Alessandra. (2017). ‘‘Anish Kapoor’’. Artasiapasific. Erişim: 23.10.2018. <https://bit.ly/2pq29q1>

Anker, Suzanne. (2011). Temelde İnsan- Çağdaş Sanat ve Nörobilim (Sergi katalogu yazısı). (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Pera Müzesi Yayınları.

Artasiapasific. Erişim: 05.11.2018 <https://bit.ly/2pq29q1>

Artun, Ali. (2015). ‘‘Sanat Piyasası ve Galerilerin Örgütlenmesi’’, e-skop. Erişim: 16.09.2018. <https://bit.ly/2QytDXK>

Apuleius, Lucius. (2005). *Başkalaşımlar (Altın eşek)*. (Ç. Dürüşken, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Barringer, Tim. (2014). *Rubens and His Legacy*. Londra: Royal Akademi Yayınları.

[Bayav, Deniz. Ayteş, Esra. \(2011\). 20. Yüzyıl Resim Sanatında Sınırları Açan Arayışlar. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Ve Tasarım Dergisi, 8, s. 35-57.](#)

Bazyar, Cemile. (2016). Mitoloji ve Çağdaş Sanat. *Dergi Park*, 18, s. 113-130.

Baldwin, Neil. (1988). *Man Ray, American Artist*. New York: The Crown Yayıncılık.

Becker, Astrid. (2011). ‘‘Sabine Kuehnle, Female Metamorphosis’’, SabineKuehnle. Erişim: 22.11.2018. <https://bit.ly/2ABRIMF>

Bulfinch, Thomas. (2014). *Klasik Yunan ve Roma Mitolojisi*. (Ö.U. Hoşafçı, Çev.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Bostancı, Meral. (2018). John Heartfield’in ‘‘Başkalaşım’’ Adlı Fotomontajında Yer Alan Metaforik Yapılanma Üzerine Göstergebilimsel Çözümlemeler. *Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi*, 20, s. 75-86.

Can, şefik. (1994). *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

- Cuevas-Wolf, Cristine. (2009). John Heartfield's Insects and the 'Idea' of Natural History. C. Macleod, V. Plesch, C. Schoell-Glass (Ed.). *Elective Affinities; Testing World and Image Relationships*, s. 337-353. New York: Radopi yayınları.
- Doğan, Mehmet. (1982). *Büyük Türkçe Sözlük*. Ankara: Birlik Yayınları.
- Danto, Arthur C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. (E. Berktaş, Ö. Ejder, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deborah, Aaronson. (2015). *Body of Art*. New York: Phaidon Yayınları.
- Erhat, Azra. (2015). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Foucault, Michel. (2010). *Bu Bir Pipo Değildir*. (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (S. Atay, G.E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Harrison, C. Wood, P. (1993). *Art in Theory*. New York: Blackwell Yayınları.
- Heartney, Eleanor. (2008). *Art and Today*. Londra: Phaidon Yayınları.
- Heartney, Eleanor. (2008). *Sanat ve Bugün*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Irving, Forbes. (1990). *Metamorphoses in Greek Myths*. Oxford: Clarendon Yayınları.
- Işıқтаç, Yasemin. (2014). *Dönüşen Toplum – Dönüşen Hukuk I: Metamorfoz*. İstanbul: Sümer Kitabevi.
- Kafka, Franz. (2016). *Dönüşüm*. (G. Sert Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Köksal, Musa. (2012). Sanat Nesnesinin Estetik Değeri ve Başkalaşımı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi "Sanat" Dergisi*, 22, s. 123-133.
- Lakoff, G., Johnson, M. (2015). *Metaforlar/hayat, anlam ve dil*. (G.Y. Demir Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Leppert, Richard. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Linfert, Carl. (2003). *Hieronymus Bosch*. New York: Phaidon Yayınları.

- Lynton, Norbert. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mileaf, Janine A. (2010). *Please Touch: Dada and Surrealist Objects After the Readymade*. New Hampshire: Upne Yayıncılık.
- March, Jenny. (2014). *Klasik Mitler*. (S. Lim, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Necatigil, Behçet. (1995). *100 Soruda Mitologya*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Odman, Mesut. (2006). “Çürümeye Karşı”. *Gelenek*. Erişim: 28.10.2018. <https://bit.ly/2RjhrKQ>
- Ovidius, Publius. (1994). *Dönüşümler*. (İ.Z. Eyuboğlu, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi
- Parla, Jale. (2011). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Peramüzesi. Erişim: 09.12.2018 <https://bit.ly/2GiddTm>
- Postcardwall. Erişim: 07.12.2018 <https://bit.ly/2UXbLsA>
- Radford, Robert. (2004). *Dali*. New York: Phaidon Yayınları.
- Ruhberg, K., Honnef, K. (2014). *Post Minimal: Sensual Intensity and the Expansion of Art*.
- Schattsneider, Doris. (2004). *M.C. Escher Visions of Symmetry*. New York: Abrams yayınları.
- Smith, Eleanor Birdsall. (2018). “Object Oppenheim” *Orb*, Erişim: 12.10.2018. <https://bit.ly/2GIpFMo>
- Sfmoma. Erişim: 09.10.2018 <https://bit.ly/2PlmXMT>
- Tansuğ, Sezer.(2012). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Torczyner, Harry. (1992). *Rene Magritte-Gerçek Resim Sanatı*. (N. Boyacı, Çev.). İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Tzara, Tristan. (2018). *Dada Manifestoları ve Diğer Metinler*. (E. Göktepe, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ülken, Hilmi Z. (1968). *Varlık ve Oluş*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Walther, Ingo F. (Ed.). *Art of the 20th Century*, s.533-559. Köln: Taschen Yayınları.
- Wikipedia. Erişim: 10.09.2018. <https://bit.ly/2OAteXC>

Wilkins, Ann Thomas. (2000). "Bernini and Ovid: Expanding the Concept of Metamorphosis". Springer. Erişim: 21.10.2018. <https://bit.ly/2DQMpqm>

Wilson, Michael. (2015). *ağdaş Sanat Nasıl Okunur*. (F.C. Erdoğan, ev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yılmaz, Mehmet. (2016). "Resim, Güncel Sanat ve Joseph Kosuth". Kitaptan Sanattan. Erişim: 29.09.2018. <https://bit.ly/2PE6bs5>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı / Soyadı: Adil ÖKSÜZ

Doğum Yeri ve Tarihi: Şanlıurfa / 1991

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü 2013-2016

Yüksek Lisans: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü 2016-2019

İletişim Bilgileri

E-posta: adilloksuz@gmail.com

adil.oksuz@hacettepe.edu.tr

Sanatsal İfadede Başkalaşım

Yazar Adil Öksüz

Gönderim Tarihi: 07-Oca-2019 05:09PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 1061932757

Dosya adı: Sanatsal_fadede_Ba_kala_m.pdf (534.29K)

Kelime sayısı: 16042

Karakter sayısı: 110310

Sanatsal İfade Başkalaşım

ORIJINALLIK RAPORU

%6

BENZERLİK ENDEKSİ

%6

İNTERNET
KAYNAKLARI

%1

YAYINLAR

%1

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

www.resimkalemi.org

İnternet Kaynağı

%1

2

www.solkitap.net

İnternet Kaynağı

<%1

3

www.cigdemdurusken.com

İnternet Kaynağı

<%1

4

www.suzanneanker.com

İnternet Kaynağı

<%1

5

dergipark.ulakbim.gov.tr

İnternet Kaynağı

<%1

6

blog.peramuzesi.org.tr

İnternet Kaynağı

<%1

7

pikselkalem.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<%1

8

mehmetyilmazmehmet.com

İnternet Kaynağı

<%1

9

garipcekici.blogspot.ca

İnternet Kaynağı

<%1

10

es.scribd.com

İnternet Kaynağı

<% 1

11

docplayer.biz.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

12

selcukorhan.com

İnternet Kaynağı

<% 1

13

issuu.com

İnternet Kaynağı

<% 1

14

www.sanal-kitap.com

İnternet Kaynağı

<% 1

15

www.nedir.com

İnternet Kaynağı

<% 1

16

euniverte.nku.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

17

TOKUR, Behlül. "Kur'an'da soru kalıpları ve metaforlar", TUBITAK, 2011.

Yayın

<% 1

18

acikerisim.deu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

19

Submitted to Koc University

Öğrenci Ödevi

<% 1

20

Submitted to Marmara University

Öğrenci Ödevi

<% 1

21

slideplayer.biz.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

22

Submitted to (school name not available)

Öğrenci Ödevi

<% 1

23

www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080

İnternet Kaynağı

<% 1

Alıntılarını ıkart

üzerinde

Eşleşmeleri çıkar

Kapat

Bibliyografyayı ıkart

üzerinde