

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA MEKÂN VE AİDİYET
OLGUSUNUN EŞYALAR ÜZERİNDEN TEMSİLİ**

İrem ALAKUŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Prof. Neslihan ERDOĞDU

TEMMUZ - 2024

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA MEKÂN VE AİDİYET
OLGUSUNUN EŞYALAR ÜZERİNDEN TEMSİLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İrem ALAKUŞ

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

“Bu tez 22/07/2024 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Neslihan ERDOĞDU	Başarılı
Doç. Onur KARAALİOĞLU	Başarılı
Doç. Yusuf ŞENGÜR	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

İrem ALAKUŞ

22/07/2024

ÖN SÖZ

Bu tezin oluşumunun her safhasında, ilgi ve desteğini esirgemeyen, değerli bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşan danışman hocam Sayın Prof. Neslihan Erdoğan'ya ve eğitim hayatım boyunca bende emeği bulunan tüm hocalarıma değerli katkılarından dolayı teşekkür ediyor, bugüne dek yanımda olan ve desteğini esirgemeyen sevgili aileme minnet ve şükran duygularımı sunuyorum.

İrem ALAKUŞ
22/07/2024



İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: MEKÂNIN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ	4
1.1. Bir Kavram Olarak Mekân	4
1.2. Tarihsel Süreçte Mekân Yaklaşımları	5
1.3. Yer Olarak Mekânın Fiziki, Yerleşik, Tarihsel Süreci	8
1.4. Aidiyet Kavramı Üzerinden Eşya, Eşya-Aidiyet İlişkisi.....	13
1.5. Eşya	14
2. BÖLÜM: RESİM SANATINDA EŞYANIN KISA TARİHÇESİ.....	20
3. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ SANATTA MEKÂN VE AİDİYET OLGUSUNUN EŞYALAR ÜZERİNDEN TEMSİLİ.....	42
3.1. Andrew Wyeth.....	44
3.2. David Tindle	46
3.3. Bruce Cohen	49
3.4. David Hockney.....	51
3.5. Jeffrey Reed.....	52
3.6. Charlotte Bracegirdle.....	54
3.7. Nicole Santiago	55
4. BÖLÜM: ESER METNİ.....	58
SONUÇ	67
KAYNAKÇA.....	69
ÖZ GEÇMİŞ	73

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Mağaralarda Günlük Yaşama Dair İllustrasyon.	9
Resim 2: Pasiphae & Daedalus, Zeugma Mozaik Müzesi, Gaziantep.....	20
Resim 3: Giotto di Bondone, Ognissanti Madonna, 1310.	21
Resim 4: Jan van Eyck, The Arnolfini Portrait, 1434.....	22
Resim 5: Antonello da Messina, Saint Jerome in His Study, 1474	23
Resim 6: Jan Steen, In the Tavern, 1660	24
Resim 7: Jan Steen, The Feast of Saint Nicholas, 1668.....	25
Resim 8: Peeter Sion, Vanitas Still Life With Skull, 1637-1695.....	26
Resim 9: François Boucher, Portrait of Madame de Pompadour, 1756	27
Resim 10: Rudolf Weisse, The Antiques Seller, 1887.....	29
Resim 11: Eugène Delacroix, Women of Algiers in their Apartment, 1834	30
Resim 12: Gustave Courbet, The Wheat Sifters, 1855	31
Resim 13: Paul Cézanne, Fruits, Napkin and Milk Box, 1881	33
Resim 14: Pierre-Auguste Renoir, Luncheon of the Boating Party, 1881.....	34
Resim 15: Vincent van Gogh, Van Gogh's Chair, 1888.....	35
Resim 16: Edvard Munch, Self-Portrait Between the Clock and the Bed, 1940	36
Resim 17: Giorgio De Chirico, Song Of Love, 1914	37
Resim 18: Salvador Dali, The Persistence of Memory, 1913.....	38
Resim 19: Rene Magritte, Personal Belongings, 1952	40
Resim 20: Richard Hamilton, Just What is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?, 1956.....	41
Resim 21: Tracey Emin, My Bed, 1998	43
Resim 22: Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965.....	44
Resim 23: Andrew Wyeth, Alvaro ve Christina, 1968	45
Resim 24: David Tindle, Mural, 1978	47
Resim 25: David Tindle, Telephone, 1988	49
Resim 26: Bruce Cohen, Unmade bed, 1985.....	51
Resim 27: David Hockney, Montcalm Interior With Two Dogs, 1988.....	52
Resim 28: Jeffrey Reed, Breakfast Table, 2007	54
Resim 29: Charlotte Bracegirdle, 'Van Eyck', 2008	55
Resim 30: Nicole Santiago, Caregiver, 2019.....	57

Resim 31: İrem Alakuş, Oradaydı #12, 50x70 cm 2024.....	59
Resim 32: İrem Alakuş, Oradaydı #1, 30x30 cm, 2023.....	60
Resim 33: İrem Alakuş, Oradaydı #2, 30x30 cm, 2023.....	61
Resim 34: İrem Alakuş, Oradaydı #3, 30x30 cm, 2023.....	62
Resim 35: İrem Alakuş, Oradaydı #4, 30x30 cm, 2023.....	63
Resim 36: İrem Alakuş, Oradaydı #5, 30x30 cm, 2023.....	64
Resim 37: İrem Alakuş, Oradaydı #6, 30x30 cm, 2023.....	65
Resim 38: İrem Alakuş, Oradaydı #7, 30x30 cm, 2023.....	66



ÖZET	
Başlık: Çağdaş Sanatta Mekân ve Aidiyet Olgusunun Eşyalar Üzerinden Temsili	
Yazar: İrem ALAKUŞ	
Danışman: Prof. Neslihan ERDOĞDU	
Kabul Tarihi: 22/07/2024	Sayfa Sayısı: v (ön kısım) + 73 (ana kısım)
Birey ve toplumların gündelik yaşamın sürdürülebilmesinde eşya, hayati bir öneme sahiptir. İşlevselliklerine göre sınıflandıran bu eşyalar aynı zamanda mekâna ve bireye yönelik bir aidiyet içerir. Eşya, kullanım değeriyle birlikte manevi değerlere de sahiptir. Mekân içerisinde yaşanmışlığın bir izi olarak birey adına temsili mevcudiyetleri ile varlık gösterirler. Sanat tarihi süresince sanata yerini alan eşyalar da bu bağlamda, birçok sembolik anlamlar yüklüdürler. Eşyaların sanattaki temsiliyetleri, arkeolojik kazılarda elde edilen bulgular gibi geçmiş yaşamlara dair fikir vermesi açısından kültürel bir veri kaynağı olmuştur. Diğer yandan eşyalar üzerinden ifade edilen kültürel sembolizm ile de dönemin gerçeklik algısına dair fikirler bugüne taşınır. 17. yüzyıl Kuzey Avrupa Sanatında bir tür resmi olarak ortaya çıkan natürmortlarla birlikte eşya, sanattaki görünürlüğünün yönünü değiştirmiş, figürün olmadığı bir konu olarak tarihte yerini almıştır. Bununla birlikte temsil aracı olarak portrelerde de kendini sıklıkla göstermiştir. Sanat tarihi süresince çoğunlukla mekânın bir parçası olan eşya, modern sanatla birlikte, sanatçıların kendi sembolizmini oluşturmada önemli roller üstlenmiştir. 1960 sonrası sanatta ise bu gelenek devam etmiş ancak kavramsal boyutta da sanatçıların için ifade aracı olarak eşya, birçok sanatsal üretim pratiğinde yerini almıştır. Bu çalışma çağdaş resim sanatında eşyanın, ‘oradalığın’ izi olarak temsiliyetini sorgulamaktadır. Konu kapsamında seçilen eserler, eşyanın mekân ile ilişkisi ve aidiyet kavramları çerçevesinde analiz edilmiştir. Mekân-eşya-aidiyet kavramları, Sanat Tarihinde eşya imgeleri ve çağdaş Sanatta eşyanın temsilleri olmak üzere üç genel başlıkta ele alınan bu çalışmada son bölüm konu kapsamında ürettiğim çalışmalarımı içermektedir.	
Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Eşya, Mekân, Aidiyet	

ABSTRACT	
Title of Thesis: Representation of Space and Belonging through Objects in Contemporary Art	
Author of Thesis: İrem ALAKUŞ	
Supervisor: Prof. Neslihan ERDOĞDU	
Accepted Date: 22/07/2024	Number of Pages: v (pre text) + 73 (main body)
Objects have a vital importance in sustaining the daily lives of individuals and societies. These items, which are classified according to their functionality, also contain a sense of belonging to the place and the individual. Objects have spiritual values as well as usage value. They exist with their representative presence on behalf of the individual as a trace of lived experience in the space. In this context, objects that have taken their place in art throughout art history are loaded with many symbolic meanings. Representations of objects in art have become a source of cultural data in terms of giving insight into past lives, such as findings obtained in archaeological excavations. On the other hand, ideas about the perception of reality of the period are carried to the present day through cultural symbolism expressed through objects. With the still lifes that emerged as a kind of painting in the 17th century Northern European Art, objects changed the direction of their visibility in art and took their place in history as a subject without a figure. However, it also frequently manifested itself in portraits as a means of representation. Objects, which have mostly been a part of the space throughout the history of art, have played important roles in the creation of artists' own symbolism with modern art. This tradition continued in art after 1960, but at the conceptual level, objects as a means of expression for artists took their place in many artistic production practices. This study questions the representation of objects as traces of 'thereness' in contemporary painting. The works selected within the scope of the subject were analyzed within the framework of the relationship of objects with space and the concepts of belonging. In this study, which is discussed under three general headings: concepts of space-objects-belonging, images of objects in Art History and representations of objects in contemporary Art, the last section includes my works produced within the scope of the subject.	
Keywords: Contemporary Art, Object, Space, Belonging	

GİRİŞ

Mekânın gündelik hayatta ev, yaşam alanı, ikamet edilen yer gibi anlamları vardır. Bunun yanı sıra mekânın tanımlamaları pek çok disiplinde de kavramsal olarak tartışılmaktadır. En basit haliyle uzay boşluğunda bulunan, kişilerin, nesnelerin içerisinde yer alabileceği bir alan olarak tanımlanan mekân; zamandan ayrı olarak düşünülememektedir. Zaman kavramı ile beraber maddesel olarak da bir bütünlüğe sahip mekân, temelde onu alımlayanın gerçeklik algısı ile de yakından ilişkilidir. Dolayısıyla coğrafi konum, kültürel birikim, teknoloji, bilimsel veriler ve dini inançlar gibi etmenlerle mekân tanımlarına açık bir konumda bulunmaktadır.

Mekân, yalnızca belli tanımlara işaret etmenin ötesinde nesnel öğelerle zihinlerde bir yapboz gibi parçaların birleşimiyle bütünlüğe ulaşabilir. Bu durum mekânın kendisi kadar, o alanda bulunan, öğelerin de bütünü oluşturmada önemini var olduğunu ortaya koyar.

Mekânın inşasının ilk çağlardaki motivasyonu tehlikelerden korunma, güvende olma ihtiyacıydı. İnşa edilen evler dış tehlikelerden korunabilme doğrultusunda tasarlandı. Modern döneme gelindiğinde güvende hissinin olgunlaşması fiziksel korunmanın yanında psikolojik olarak da sağlanması gereken bir unsur haline almıştır. Psikolojik olarak güven hissi aidiyetlik ile sağlanmaktadır. Günlük hayatta karşılaşacağımız okul, ibadethaneler, iş yeri, apartman, mahalle gibi pek çok alan aidiyet hissini özünde barındırır. Mekânın kendisi aidiyet hissini barındırabileceği gibi mekânın kendisinde bulunan eşyalar da aşına olunmayan mekânın aidiyete ulaşmasında büyük rol sahibidir. İnsanoğlu varlık bulduğu ilk andan itibaren eşyaya ihtiyaç duymuş ve farklı amaçlara yönelik olarak üretmiştir. İnsanlık eşyayı, dış tehlikelere en çok açık olduğu zaman olan İlk çağlarda hayatta kalma motivasyonu ile üretmiştir. Bunun yanında günlük hayatta ihtiyaç duyulan alet edevatla yeme içme pratiklerini yerine getirmiştir. Yine kendi üretimleriyle geliştirdikleri eşyalar olan aletlerle hayvan derilerinden kıyafetler elde edebilmişlerdir. Uzunca bir periyodu kapsayan sürecin ilerlemesiyle eşyalar, ihtiyaca yönelik olmakla beraber farklı alanlara yönelik olarak da varlık bulmuşlardır. Eşyaların kullanım alanları arttıkça çeşitleri de çoğalmıştır. Tarihsel olarak incelendiğinde eşyalar ait oldukları döneme dair bilgi veren unsurlar olarak da değerlendirilebilirler.

Eşya kavramının içinde barındığı işlevler, kişi veya kişilerin mekânsal olarak kurduğu aidiyeti oluşturmada önemi vardır. Bu durum mekânsal aidiyetin kilit noktasının eşyalar olduğu sonucunu ortaya koyar. Kişilerin kurdukları mekânı, ait hissettikleri alana dönüştürürken kullandıkları eşyalar; onların yaşam tarzına, hayat görüşüne dair göstergesel unsurlar olarak görülebilir.

Gündelik yaşam, sınıfsal gösterge, kişisel zevkler gibi bilgileri içinde barındıran eşyaların resim sanatında da temsil açısından önemli bir yeri vardır. Resim sanatında yer alan eşyaların görünürlük kazandığı dönem ilk çağlara kadar uzanmaktadır. İnsanoğlu hayatı anlama ve ona anlam kazandırabilme umuduyla Mağara duvarlarına çizimler yapmıştır, eşyalar da bu ifade etme noktasında çizimlerde yer almıştır. Tarihin ilerleyen dönemlerinde de resim sanatında yer bulan eşyalar sanatsal olarak temsil ve ifadesel anlamlar barındırır da ait olduğu döneme dair veri sunma konusunda da önem arz etmektedir.

Resimde anlatılan konuya destek olarak kadrajda yer verilebilen eşya, resim sanatının belli bir döneminde resmin ana konusu halini de almıştır. Natürmort olarak adlandırılan resimlerde eşyalar belli bir kurgusalılık düzeyinde tuvallere yansır. Resim sanatında figür ve mekanla ilişkili kılınan eşya, temsil unsuru olarak da simgesel bir anlatımı ifade ettiği zamanlar olmuştur. Öznelliğin resim sanatında öne çıktığı modern sanat döneminde eşyalar salt bir estetik form olarak ressamın ifade aracı olmuştur. Çağdaş sanatta ise eşya, kendi varlığı ve işlevselliğinin dışında kavramsal ifadenin farklı katmanlarında yer almıştır.

Mekânsal aidiyet kapsamında ele alınan eşya kavramı gündelik hayat gibi pek çok alanda yer almakla beraber sanat tarihinin de içinde, tarihin bilinen ilk günlerinden günümüze kadar yer almaktadır. Fakat sanatın ilk başlangıcından, günümüz sanat üretimlerine kadar ilerleyen bu süreçte eşya kullanımının analizi oldukça geniş bir kapsamda kalacağı için araştırma alanı resim sanatı ile sınırlandırılmıştır.

Çalışmanın Konusu

Bu çalışmanın birinci bölümünde; mekân, eşya ve aidiyet kavramları ele alınmıştır. Bu kavramların etimolojik anlamları ve gündelik yaşamla ilişkisine değinilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde; sanat tarihinin genel çerçevesi içinde eşyanın görünürlüğüne, dönemin sanat anlayışı içerisindeki yerine seçilmiş örnekler üzerinden değinilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde; 1960 Sonrası Çağdaş Resim Sanatındaki eşyanın bir temsil aracı olarak kullanımı, referans sanatçılar üzerinden ele alınmıştır. Oradallığın bir izi olarak eşyanın varlığı ve içerdiği anlamlar, bu bölümün temel sorunsalıdır. Referans eserler, biçim ve içeriğe bağlı olarak yorumlanmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde eser metni yer almaktadır. Eşyanın mekân içerisindeki varlığını sorguladığım çalışmalarımın açıklamalarını içermektedir.

Çalışmanın Önemi

Bu çalışmada mekânsal aidiyet kavramı, en önemli ifade edicilerinden biri olan eşyalar üzerinden okunması yapılmıştır. Mekân ve aidiyet gibi iki geniş kavram felsefe, mimari, psikoloji gibi disiplinlerde incelenmiştir. Bu iki temel kavramın eşyalar üzerinden neleri ifade edebilecekleri incelenmiştir. Tüm bu kavramlar çerçevesinde Çağdaş Resim Sanatında mekânsal aidiyetin eşyalar üzerinden analizi yapılarak literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmada amaç, Çağdaş Resim Sanatında eşyaların görünürlüğünü aidiyet ve mekân kavramlarının ışığında ele alarak temsiliyet noktasında ifade olanaklarını değerlendirmektir.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmada ele alınan konu, araştırma aşamasında makale kitap, süreli yayın internet kaynağı taranıp nitel araştırma yöntemi olan betimsel analiz yöntemi ile irdelenmiştir. Konu kapsamında ele alınan eserler yapıt çözümle tekniği ile biçim ve içeriksel olarak çözümlenmiştir.

1. BÖLÜM: MEKÂNIN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

1.1. Bir Kavram Olarak Mekân

Mekân en genel tanımıyla; uzayda içerisinde kişilerin, eşyaların, nesnelerin bulunabileceği, olayların gerçekleşebileceği alana verilen addır. Ancak mekân bu tanımla sınırlı değildir ve tanımları disiplinlere göre farklılık göstermektedir. Mimari sözlüğüne göre mekân; içerisinde eylemlerin gerçekleştirilebileceği, fiziksel olarak insanı çevresinden belli bir oranda ayıran boşluğa verilen ad olarak açıklanmıştır (Hasol, 1979, s.344). Felsefe sözlüğüne göre mekân “ (...) var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük, boşluk, hiçlik durumudur” (Cevizci, 1996, s.359) şeklinde tanımlamıştır. “TDK’ya göre ise mekânın üç ayrı anlamı bulunmaktadır. 1. Yer, bulunulan yer. 2. Ev, yurt. 3. gök b. esk. Uzay (TDK, t.y.)

Fiziki açıdan bakıldığında mekân bir “yer”dir. Bu yer, insan veya insanların sosyal yaşamlarında ilişkilerini düzenleyebilmeleri için donatılan, sınırları ve kapsadığı alanın kendine has donatıları olan bir boşundur. Bu anlamda çevresel farklılıklar gösterir. Kendi egemenlik alanlarına göre karakteristik özellikleri ile şekil alır (Gür, 1996, Akt., Öznülür, s.161).

Mekân, gündelik yaşamda daha çok yere işaret eder veya bir yerdir. Zamana bağlı olarak algılanan mekân, bireylerin öznel yaşamlarında olduğu gibi insan ilişkilerinde fiziki bir sınırlandırmanın donatılara sahiptir. Çevrenin koşullarına bağlı olarak boşluğu da içerisine alan mekân, bu bağlamda yaşamsal bir algı biçimidir. Boşluğun sınırlandırılmış parçası olarak mekân ele alındığında; mimari yapıların en temel niteliği ve o mimariyi oluşturan en birincil koşuldur (Sözen & Tanyeli, 1992, s.157). Bu bağlamda “mekân; iç mekân, dış mekân, kentsel mekân gibi çeşitlere ayrılabilir ve kültür, alt-kültür sosyo-ekonomik düzey, sahiplenme, zaman, mimari akımlar veya moda gibi çok sayıda faktörden etkilenerek şekillenir” (İmamoğlu, 2003, s.77).

Mekân, kendi fiziksel oluşumunun dışında bir uzama sahiptir, cevizci uzamı “zaman içinde var olup, fiziki mekânda yer işgal etme. Elle tutulabilir, değiştirilebilir, bölünebilir, hareket ettirilebilir olup şekli ve büyüklüğü olan maddenin yer kaplama özelliği” (Cevizci, 2000, s.346) şeklinde tanımlamıştır. Mekânı nesneler ve onları çevreleyen boşluğun tamamını sınırlayan bir bütün olarak da yorumlanabilir. Mekân yalnızca doluluktan oluşmaz, boşluk da onu oluşturan unsurlardan biridir. Mekânın sınırları

içerisinde nesneleri hareket ettirmek, yerleştirmek mümkündür. Fiziksel anlamda mekânı algılamak için sınırları içerisinde sürekliliğe bağlı olarak hareket etmek, gözlemlemek gerekir. Hareketin sürekliliği olmaksızın mekân birbirinden kopuk imgelerdir (Güler, 2014, s.40).

Yukarıdaki tanımlamaların dışında Mekân kavramı gündelik hayatımızda birçok farklı şekilde kendine yer edinmiştir. Yer, boşluk gibi bir alanı işaret etmesinin dışında zamana ve maddeye bağlı olmayan soyut (metafizik), kurgusal, hayal ürünü, imgesel gibi olguların tanımlarında karşımıza çıkabilmektedir. Mekânın soyut ve somut mevcudiyeti, mekânın tek bir tanımla açıklanmasını olanaksız hale getirmektedir. Dolayısıyla bu durum mekânın disiplinlere göre farklı tanımlarla açıklanmasına ve algılanmasına neden olmaktadır.

1.2. Tarihsel Süreçte Mekân Yaklaşımları

Mekân tanımları ve mekân algısı, zamanın gerçeklik algısı ile doğrudan ilişkilidir. İnsanın içinde bulunduğu çağın ona sunduğu bilgi doğrultusunda mekânı kavrar, algılar ve şekillendirir. Dini inançlar, coğrafi konumlar, kültür, bilimsel bulgular, teknoloji gibi sosyo-kültürel yapıyı şekillendiren birçok etmen mekân algısına yön vermiştir. Daha çok doğa fenomenlerinin bilinmezliği ile inanç sistemini şekillendiren tarih öncesinde insan mekânı, duyuların izin verdiği ölçüde algılayıp tanımlamalar yapmıştır.

Bir sorunsal olarak tarih öncesine kadar kendine yer bulan mekân tanımlamaları kronolojik olarak ele alındığında İlkçağ Felsefesinin önemli filozoflarından Platon (M.Ö. 427-347) mekânı oluş ve idealar alemi, yani varlıkla beraber temel olan ilkelerden biri olarak kabul eder. Çünkü 'oluş' meydana gelebilmek için mekâna ihtiyaç duyar. Platon'a göre mekâna herhangi bir özellik atfedilemez. Mekân her şekli almaya açıktır belirli bir formu olamaz cisim değildir, nesneler de onun içinde oluşmaktadır. Ancak mekân aynı zamanda da değişime kapalıdır. Mekânda var olan unsurlardan kabul edilen yaygın görüşün aksine boşluk platona göre mevcut değildir. Evren yalnızca doluluktan meydana gelmektedir. Öyle ki irili ufaklı cisimler boşluğu kaplamaktadır. Platon ortaya çıkan (doğan) her şeyin, yani ilk örneklerin, kopyalarının içinde ortaya çıktığı mekân için cisimlerin oldukça önemli olduğunu ve onu besleyen unsur olduğu görüşünü savunmuştur. Dolayısıyla Platon'un anaya benzettiği mekân her şeyi bir kap gibi içine almaktadır (Platon, 2001, s.48-49, akt., Kahveci, 2017, s.103)

İlkçağ'ın bir diğer önemli filozofu olan Aristoteles (M.Ö. 384-322)'e göre de tıpkı platonun görüşünde olduğu gibi mekân cisim değildir. "Mekân ve madde birlikteliğinde bir özdeşlik yoktur; o madde ve form dışıdır" (Özkaya & Bakırcı, 2019). Mekân form ve madde olamaz; dolayısıyla bunları ayıran bir aralık da olamaz. Öyleyse mekân; onu kuşatan cisimle kuşatılan yani yer değiştirme hareketi ile devinim kazanan cismin sınırır. Bu tanım ile Aristo aynı zamanda boşluğa sahip bir mekân fikrini de reddetmiştir ve ona göre mekân sonlu bir kavramdır, bu sebeple de evreni kuşatan bir unsur değildir (Bolay, 1986, s.79, akt., Kahveci, 2017, s.103).

Orta çağ Hristiyan teolojisinin de Aristo'nun bakış açısını devam etmiştir. Orta çağ teologlarından Augustinus da mekânı, nesnel bir zemin olarak kabul etmiştir. Ayrıca zamana mekânı ekleyerek, mekânı zaman olmadan ölçmenin imkânsızlığını ortaya koymuştur. Augustinus Tanrı'yı mekân ve zamanın dışında bırakarak, tanrının sonsuzluğunu zamansız ve mekansızlıkla ilişkilendirmiştir (Özkaya, 2015, s.58).

Yüzyıllardır süren Aristotelesçi yer olarak mekân teorisi ve sınırlı evren düşüncesi 16.yy. ile birlikte değişmeye başlamıştır. Kopernik, Galileo ardından Kelpler'in dünyayı evrenin merkezinden çıkartan keşifleri, mekâna bakış açılarını da değiştirmiştir. Kozmik keşiflerin yanı sıra "Sınırlı ve yerleşik bir evren modelinden, sonsuz bir mekân anlayışında geçişte etkili olan isimlerden birisi de şüphesiz Descartes" dır. Descartes mekânı maddeyle ilişkilendirmektedir ve onun gözünde 'dışarıdaki dünya' res corporea (durağan bedenler) arasındaki ilişkilerle tanımlanmaktadır. Mekân, belirleyici özelliği in extenso (uzamda) gözükme olan bu nesnelerin arasındaki şeydir. Eğer dünyadaki nesneler uzunluk, genişlik ve kalınlık sahibi olarak uzamda yer alıyorsa, aralarındaki mekân da aynı özelliklere sahiptir" (Üngür, 2011, s.20).

Bu gelişmeler paralelinde Descartes (1596-1650)'a göre mekân, kendi geometrik yaklaşımıyla birlikte hesaplanabilen bir şekle dönüşür. Descartes'ın zamanından önceki mekân tanımlaması yani Aristocu tanımlama değişir ve yeni bir açıdan ele alınır. "Aristo öncesi dönemde atomcular mekânı sabit, değişmeyen, hep aynı olan bir ontoloji olarak görmüşlerdir" (Özkaya & Bakırcı, 2019). Orta Çağ döneminde Descartes mekâna kartezyen bakış açısıyla yaklaşmıştır. Mekânı üç boyutlu bir unsur olarak yorumlar ve onu derinliğe yüksekliğe ve genişliğe sahip bir form olarak ele alır. Bu durumda mekân geometrik anlamda ölçülebilen bir unsur haline dönüşür. Bu yaklaşımla beraber mekân insanla bağı bulunmayan bir vaziyete gelmiştir.

Fizik biliminin temel taşlarından Isaac Newton (1643-1727)'a göre mekân: Mutlaktır, onun doğasına aykırı veya dışarıdan gelen herhangi bir etkiye göre değişim göstermez daima aynı ve hareketsizdir. “Görelî mekân hareket eden bir özelliğe sahiptir. Mutlak mekânın ölçüsüdür. Görelî mekânı cisimlerin konumları olarak duygularımız (hislerimiz) belirler” (Kahveci, 2018, s.104). Newton'a göre mekân; içinde var olan cisimlerle herhangi bağlantısı bulunmayan, onlardan bağımsız salt uzay parçasıdır (Usta, 2020 s.26). Newton ile aynı çağda yaşamış ve entelektüel olarak onunla eş değer birikime sahip Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) mekânın, Newton'un görüşünde mutlak olduğu fikrine karşı çıkmıştır. Leibniz Newton'un fikrine olan eleştirilerini metafizik ve teoloji açısından yapar. Leibniz mekânı varlık olarak değil, cisimlerin ve meydana gelen olayların arasındaki bağlantıların tamamı olarak görür (Hızır, 1985, akt., Kahveci, s.104). Leibniz'e göre mekânda var olan şeyler ile mekân birbirinden bağımsız olamaz. Mekân içerisinde bulunan şeylerden mantıksal olarak üstün veya öncelikli değildir. Mekânın varlığı ikincildir bunun sebebi monadlar ve özelliklerinin türevi olmasıdır. Leibniz'e göre mekân bağlantıdır, bu bağlantı birlikte oluşun düzeni veya düzenin sonucudur (Kahveci, 2003, s.190-191).

Aydınlanma dönemiyle birlikte İmmanuel Kant (1724- 1804) ise mekânın: Duyu organları ile değil yalnızca saf sezgiler aracılığıyla algılanabileceğini öne sürer. Ayrıca ona göre mekân deneyimler vasıtasıyla anlaşılabilen empirik bir olgu değildir.

“Dış sezgilerimiz ardında yatan a priori bir ontoloji olarak kabul eder. Kant mekânı herkeste aynı anlamda beliren salt bir mekân ile ele alır” (Özkaya & Bakırcı, 2019). Mekânı hayal edişimiz (tasavvur) kaynağı açısından sezgi olmalıdır (Kahveci, 2017, s.104).

‘Saf Aklın Kritiği’nin ‘Transsendental Estetik’ bölümünde ileri sürdüğü düşüncelere göre; mekân, dış sezgimizin temelinde bulunan zorunlu ve a priori bir tasavvurdur (Kahveci, 2017, s.104)”. Mekânın var olmadığını belirtmek yanlış olur. Fakat nesnelerinden arındırılmış boş olarak tanımlayabileceğimiz mekân mümkündür. Kant mekânı herkesde aynı anlamda beliren salt bir mekân anlayışı ile ele alır.

20. yüzyılla beraber, mekân fiziki veya metafizik tanımlamaların dışında, sosyal, kültürel siyasal, ekonomik yönleriyle ele alınan bir sorunsal olarak görülmeye ve tanımlanmaya başlanmıştır.

Bu bağlamda ele alınabilecek düşünürlerin başında Lefebvre gelir. Lefebvre'ye göre mekân nötr ve pasif bir geometri değildir, üretilir ve yeniden üretilir dolayısıyla çatışma alanının temsidir. Lefebvre'ye göre mekân yeniden üretilmeden önce üretilmek zorundadır. Modern kapitalizmin çelişkilerini görünür kılan, onlarla şekillenen mekân hayatı şekillendirir ve hayat da mekânı şekillendirir (Üngür, 2011, s.54-55).

Mekânı sosyokültürel ve ekonomik bağlam içinde ele alan Michel Foucault da mekâna iktidar ilişkisi üzerinden birçok yeni bakış açısı getirmiştir.

“Michel Foucault'nun güç ve bilgi arasındaki ilişkiselliğine getirdiği tanımlamalar mekânın güç, bilgi ve iktidar arasındaki ilişkiden kopuk olmadığını gösterir. Mekânın oluşturulması, güç ve bilgi arasındaki karşılıklı etkileşime göre mekâna yansır. Gücün merkezi tek bir yer değil zamanla el değiştiren ve bu değişiminde etkisi mekâna yansıyan bir süreçtir. Güç, bilgi ve iktidar arasındaki dinamiklik, mekânın dinamik olmasına katkı sağlamaktadır” (Özkaya & Bakırcı, 2019).

Varoluşumuzla birlikte zihinsel olgunluğa gelince tüm deneyimlerimiz, zihinsel aktivitelerimiz ölüme kadar olan süreçte mekândan bağımsız değildir. Bu sebeple mekânı anlamak zaman ile birlikte en karmaşık konulardan bir tanesidir (Özkaya & Bakırcı, 2019).

Bu bağlamda mekân, fiziki gerçekliğinin dışında zamana bağlı olarak algı ile şekillenen bir olgu olarak kabul edilebilir. Mekân sadece bir yere işaret etmenin dışında nesnel tamamlayıcı öğelerle birlikte zihinsel bir bütünlüğe kavuşur.

Bir diğer açıdan bakıldığında mekân, kendi doğal süreçlerine bağlı şekillenen çevresel faktörler olabildiği gibi, insanın şekil verdiği ve bu oluşumlara anlamların yüklendiği bir inşa olarak da tanımlanabilir. Bu tanımlama da mekân bir boşluğu dolduran ve kendi aidiyetlerini üreten kültürel bir boyutta kendi anlamını üretir.

1.3. Yer Olarak Mekânın Fiziki, Yerleşik, Tarihsel Süreci

Tarih öncesi ilk çağlarda insanlık en temel içgüdü olan barınma ihtiyacını karşılayabilmek için doğada hali hazırda var olan ağaç kavuğu, mağaralar gibi korunaklı alanları tercih etmiştir. Avcılık ve toplayıcılıkla hayatını sürdüren toplum, zamanla avcılığın getirdiği tehlikeleri ortadan kaldırmak adına, hayatlarını sürdürdükleri alışkanlıklarında değişikliklere ihtiyaç duymuştur. Ehlileştirdikleri hayvanları besleyerek ve toprağı işleyerek ihtiyaçlarını karşılayan insanlık düşünme ve akıl yetisi sayesinde kendine yeni barınma alanları kurmaya başlamıştır. Tarih öncesinde sınırlı alanlara

kurulan bu mekanlar, barınma özelliğinin yanı sıra zamanla farklı fonksiyonelliğe sahip yaşam alanları haline evrilmiştir. Bu sınırlı alanlar, küçük yaşam birimlerine dönüşmüş ve köyler ortaya çıkmıştır. Bu köyler kasabalara, kasabalar da kentlere dönüşmüştür. En sonunda ise insanlığın en gelişmiş toplu yaşam alanı olan metropoller ortaya çıkmıştır. Tarihsel sürece kısaca bakacak olursak, barınakların erken çağlarda insanlık için en önemli ve birincil özelliği, doğanın tehlikelerine karşı güvenli alanlar olmasıdır. Ayrıca gizlilik ve rahatı sağlaması da barınma alanının işlevlerindendir. Barınaklar yaşanan coğrafyanın iklimsel şartlarına göre değişiklik göstermiştir (Arslantaş, 2014, s.320). Eski Taş Devri olarak da bilinen Paleolitik dönemde insanlık, doğada hazır olarak var olan imkanlar doğrultusunda barınma ihtiyacını karşılamıştır. Bu dönemde insanlık avcılık ve toplayıcılık ile yaşamını sürdürmüş ve küçük gruplar halinde yaşamışlardır. Günlük hayatta ihtiyaç duyulan eşyaları yine doğadan elde ettikleri materyallerle üretmişlerdir. Taşlardan kesici aletler üretilmiş, hayvan derilerinden kıyafet yapılmıştır. Mezolitik Çağ, diğer bir adıyla Orta Taş Devrine gelindiğinde artık mağaralar yaygın olarak kullanılan barınma mekânları haline gelmiştir. “Bu duruma gelmesi uzun yıllar sürmüştür ancak zamanla yeni teşkilatlanmalar, iş bölümü ve bir arada yaşama bazı kaidelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır” (Arslantaş, 2014, s.321) (Resim 1).



Resim 1: Fransa’da Lazaret Mağarası’nda Yaşayan Eski İnsanlara Dair Bir Çizim

Kaynak: https://www.arkeolojisanat.com/shop/blog/erken-insanlar-magaradaki-atesi-en-uygun-yerde-yakiyordu_3_1352168.html E.T. 07/08/2024

Mezolitik çağ insanlığın evcilleşmeye doğru gitmesindeki ilk adımların atıldığı zaman dilimidir. Koyun, keçi, domuz gibi hayvanların tarımı ile beraber bu tür hayvanların evcilleştirilmesi de başlamıştır.

Konut-barınak olarak kullanılan mağaraların yanı sıra açık havada inşa edilmiş kulübe benzeri barınak örnekleri de vardır ancak bu barınma alanları kalıcı olarak yaşamak amacıyla inşa edilmemiştir. Avlanma durumu veya mevsimsel şartlar dolayısıyla geçici olarak yer değiştiren topluluklar, açık alanda çeşitli doğal malzemelerle yapılar inşa etmişlerdir. Bu yapının iskeleti dallar veya kamış benzeri materyallerle inşa edilmiş daha sonrasında üzeri deri toprak, bitki gibi malzemelerle kaplanmıştır. Bu yapılar aslında insan eliyle inşa edilmiş ilk evlerdir.

Açık alanda barınma alanı inşa edilmesi ilk olarak geçici süreliğine barınma amacıyla kurulsada zamanla kalıcı olarak kullanılacak olan, ihtiyaca yönelik, daha işlevsel ve daha korunaklı alanlar ihtiyaç haline dönüşmüştür. Neolitik yani Yeni Taş Devrine denk gelen, en eski yerleşim yerlerinden bir tanesi olarak görülen Çatalhöyük, elle inşa edilmiş insan yapımı barınakların ilk ve en önemli örneklerindendir. İhtiyaca yönelik olarak ev denen mekânın yapısal özellikleri şekillenmiştir. Örneğin günümüzde barınma mekanlarında kapı zemin katta dış duvarın üzerinde bulunurken Çatalhöyük'teki yerleşim alanında evlerin çatılarında yer alıyordu. Bunun sebebi vahşi hayvanların mekânın içine girmesini önlemektir. Çatalhöyük ilk ev mimarisinin ortaya çıktığı yerdir ve günümüzdeki mülkiyet kavramının o devirde başladığı, pişmiş topraktan yapılmış damga mühürlerle belgelenmiştir (Türkiye Kültür Portalı, t. y.). Bu mühürler sayesinde sahip olunan mülke o mülkün sahibinden başkası giremezdi.

İnsanoğlu başlarda doğayla mücadele halinde, doğa tarafından çevrelenmişken, barınma mekanını kendisi inşa edip yerleşik hayata geçişiyle birlikte artık doğaya hükmedebilme gücünü keşfetmiştir. Yerleşik hayatla birlikte barınmanın temel alındığı mekanların dışında ihtiyaca bağlı gelişen yeni mekanlar da kendini göstermeye başlamıştır. Kamusal ve özel mekanlar olarak genel bir sınıflama ile ayrıştırılabilecek bu mekanlar, toplumların kültürüne, ekonomik yapısına ve coğrafi yapıya göre değişkenlik göstermiştir. Nüfusa bağlı şekillenen bu yerleşim alanlarında mekân, aynı zamanda kendi kültürel normlarına bağlı olarak gücün ve otoritenin de göstergeleri haline dönüşmüştür. Yaşam alanları, ticaret merkezleri, sosyal alanlar, yönetim merkezleri, ibadet mekanları gibi sayısını

çoğaltabileceğimiz birçok mekân, yerleşim alanları içerisinde bir tür hiyerarşinin işlevsel hale gelmesinde aracılık etmiştir.

“Mekân, sosyal bir olgudur ve sosyal ilişkilere, üretime, işgücüne ve organizasyon ağlarına uygun yerler sağlar. Mekân, sosyal ilişkiler tarafından sarılmakla birlikte kendisine sosyal ilişkiler üreten bir karakteristiğe bürünür. Mekân, bir üretim aracıdır; değiş- tokuş ağı, hammadde akışı ve enerji, mekân tarafından inşa edilmekle birlikte mekânın ürettiği araçlardır. Üretilen ürün, üretim gücünden, tekniğinden, sosyal işgücünden, doğadan ve devlet yapısından ayrı düşünülemez” (Lefebvre, 2009: 186-188, akt., Uyanık & Berk, 2016, s.3-4).

Mekânın inşa edilme amaçlarının insanlık tarihi göz önünde bulundurulduğunda zaman içerisinde farklılaşmış olduğu görülmektedir. Önceleri temel olarak barınma ihtiyacına hizmet eden mekân, zamanla ihtiyaca yönelik olarak yer verilen eşyaların yanı sıra süs malzemeleri ve dekoratif öğelerle beraber sergilenme alanlarına dönüşmüştür. Öyle ki yıllar içerisinde sınıfsal ayrımların meydana gelmesiyle bu alanlar artık sınıfsal farkın bir göstergesi konumuna gelmiştir. Kapitalizmin etkisiyle mekânın barınma anlamı diğer anlamlarının yanında geri planda kalmıştır ve içerisinde yaşayan kişilerin zenginliklerini ve varlıklarını göstermede bir aracı durumuna gelmiştir (Sağlık Düşüncesi ve Tıp Kültürü, 2016).

Bu mekanlar köy, kasaba ve kent olarak sınıflandırılan yerleşim alanları içerisinde yer alır. Yaşam alanlarını oluşturan yerleşim alanlarının içindeki en temel yapı taşı evlerdir. Ev yukarıda bahsedildiği gibi bir gelişim süreci geçirmiştir. “Ev yalnızca duvarlar ile dıştan ayrılmış bir mekân olma bağlamından zamanla olan ilişkisi içerisinde sıyrılarak, günümüzde anlam ve görsellik bakımından çok geniş sınırlar dahilinde değerlendirilen bir kavrama evrilmiştir” (Barlas, 2019, s.107). Mimari olarak ele alındığında ev, barınmanın yanında farklı amaçlara yönelik fonksiyonlar kazanmış, kişilerin ihtiyaçlarına göre biçimlenmiştir. Temel ihtiyaçlara uygun olarak ev sınırı içerisinde kategorileşmiş alanlar oluşturulmuştur. Yemek yemek, uyumak, sosyalleşmek gibi ihtiyaçların hepsi için ayrı ayrı sınırlar meydana getirilmiştir. Dolayısıyla evi ev yapan unsurların başında fonksiyonellik gelir. Bu fonksiyonellik toplum yapısıyla alakalı olduğu gibi kişisel beklentilere göre de şekil alır. Bu maddi ya da fiziki şekillenmenin yanı sıra yaşanmışlıklar ve anılar da evi manevi açıdan anlamlı kılar ve evle ilgili belleğin oluşmasına yardımcı olur. Kişisel anlamda evin ‘ev’ olabilmesi için yalnızca

fonksiyonellik göz önünde bulundurulmaz. Dolayısıyla deneyimler, yaşanmışlıklar ve anılar o mekânın ‘ev-yuva’ olarak hissedilmesinde önemli bir yere sahiptir.

Barınma güdüsüyle başlayan ve zamanla kültürel değerlerin şekillendirdiği bu mekanlar, ait olma hissiyle beraber birçok anlama kavuşmuştur. Bu doğrultuda bakıldığında, insanın kendi bedeninin de dışında yer alan başka bir beden gibi olan bu mekân bireyin kişisel tercihleri doğrultusunda kurgulayabileceği bir boşluğa dönüşmüştür. Mesken sahipleri mekânın şekillendirdiği fiziki boşlukları zamanın şartlarına ve ihtiyaçlara bağlı kalarak “[...] kendine ait özel/ önemli atfettiği nesneleri, uzamla da ilişkili olarak, evde konumlandırır (Barlas, 2019, s.97).” Kurgulamayı nesneler ve eşyalar aracılığıyla yapan insan, bu kurgulama sonucunda mekanla arasında bir aidiyet bağı kurar. Ev, aidiyet duygusunu en güçlü şekilde hissettiren en temel unsur haline dönüşür.

Bir yere duyulan aidiyet, bireyin güvenlik ve benlik ihtiyacının desteklenmesinin en temel unsurudur. Bireyler daha güvenli olan başka bir ülkeye göç ile birlikte sosyal bağlantıları ve kültürel kökenlerine dair de bir kayıp yaşadıklarını hissetmekte ve bu nedenle kendilerini iki kültürden hiçbirine ait hissetmeyen “evsizler” olarak görmektedir (Oflazoglu, Sabah, 2016, akt., Canbolat, 2019, s.109). “Hareket halinde yaşam süren bireyler de kısa ya da uzun süreli konakladıkları mekanlarda, kendilerine ait olmayan, belki de hiç kullanmadıkları, benimsemedikleri nesneler ile temel ihtiyaçlarını karşılamaktadırlar” (Canbolat, 2019, s.109).

Göçebe ya da yerleşik olsun, evler aidiyetin en temel unsurlarıdır. Yaşamda mesken tutmanın en somut göstergeleridir.

Aidiyet duygusunu en güçlü hissettiren evlerin dışında, iş yerleri, eğitim kurumları, şahsi ulaşım araçları, otel vb. geçici barınma mekanları gibi birçok mekân da bireyler açısından mekânsal aidiyet ile ilişkilendirilebilir. Bu tür mekanlarda, kurum ya da şahıslarca belirlenmiş fiziki alanların belirli sürelerde kişiye atfedilmesi ile bir aidiyet yaratılır. Söz konusu ihtiyaç ya da süre tamamlandığında bu mekanlar bireyin kontrolünden çıkmaktadır.

1.4. Aidiyet Kavramı Üzerinden Eşya, Eşya-Aidiyet İlişkisi

Aidiyet Türk Dil Kurumu tarafından ‘ilişkinlik’, ‘ilgi’ şeklinde tanımlanmıştır (TDK, t.y.). Anlam itibarıyla ‘ilişkinlik’, ‘mensubiyet’, ‘ait olma hali’ olan aidiyet’in tam olarak algılanması ilişkilendirme ile mümkündür. İlişkilendirme bir nesneye, kişiye, topluluğa, sosyal bir kategoriye veya etnik gruba yönelik olabilir (Alptekin, 2011, s.20). Çeşitli yönlerde kurulabilecek bu ilişkilendirme insanda aidiyet hissinin ortaya çıkmasını sağlar. Temel bir insan dürtüsü olan aidiyet bireyler arasındaki ilişkilerin inşasında, geliştirilmesinde ve sürdürülmesinde önemli bir yere sahiptir (Baumeister & Leary, 1995, akt., Sözer, 2019, s.419).

Aidiyeti başka bir açıdan incelemek gerekirse bir bakıma eklemlenme, çıkarılma ya da bütünleşme süreci şeklinde yorumlanabilmektedir. İlişkinlik kurularak meydana gelmiş bir topluluğa bağı bulunmadan dahil olanların o topluluktaki yeri sağlam değildir, zamanla ayrıştırılır. Tam tersi durumda ise; aynı bağı kurma potansiyelinde olanlar topluluğa eklemlenerek ait olunan şeye ilişkin bir bütünleşme çabası göstermektedir. Belli bir gruba dahil olmak, içerilmek, varlığının benzer varoluşlarla beraber olması adeta insan olmanın gereğidir (Alptekin, 2011, s.20). Hagerty ve Patusky aidiyet için “değerli katılım” ve “uyum” olmak üzere iki tane unsurun gerekli olduğunu öne sürmüşlerdir (Hagerty & Patusky, 1995, akt., Aslantürk, Kesen & Daşbaş, 2020, s.1581). “Değerli katılım” bireyin etrafındakiler tarafından değer, kabul görme, ihtiyaç duyulma gibi deneyimleridir, “uyum” ise yer aldığı çevrede sahip olduğu özelliklerin örtüşmesi veya içinde bulunduğu sistem ile bağlantısı olduğu algısı ile ortaya çıkmaktadır. Temel bir ihtiyaç olan aidiyetin duygusal anlamda varlığı aynı zamanda birey için koruyucu bir faktördür. Dahil olunan alanlara bağlı olarak aidiyet hissinin kazanmış olan bireyler sosyal, psikolojik ve duygusal açıdan korunmuş hissetmektedir (Aslantürk, Kesen, Daşbaş, 2020, s.1582).

Yukarıda daha önce de belirtildiği gibi; bir bireyin aidiyet kazanmak için ilk olarak ihtiyaç duyduğu aracı kişilerdir. Aidiyetin mekânla da sahip olduğu önemli bağlantı göz önünde bulundurulduğunda kişilerle kurulan iletişim doğrultusunda kazanılan aidiyetin mekânda da sürdürülebilmesi gerekir. Aidiyetin mekân ile önemli bir bağlantısı vardır. Kişinin sahip olduğu aidiyet mekâna uzanır ve mekân ile arasında bir bağlantı kurmaya başlar. Bu bağlantı yaşanan süreçle doğru orantılı olarak anılar, yaşanmışlıklar deneyimlerle sağlanır. Bu açıdan bakıldığında mekân hayatta kalma ve yaşamın devamlılığına dair

ayrıntılarının biriktirilmesiyle anlamsal olarak müze ile benzerdir ve bir belleğe işaret eder (Kıyıcı, 2016, s.4). Aidiyet kavramı bu belleğin varlığıyla mevcudiyet kazanır. Bireyler mekândan aldıkları anlamı yalnızca görseller ve semboller aracılığıyla almazlar, aynı zamanda bilişsel süreçlerin sonucunda yapılandırır (Pløger, 2001, akt., Güleç Solak, S. S., 2017: 20). Mekânda geçirilen süre boyunca edinilen deneyim, görsel olarak toplanılan verilerin de doğrultusunda o mekâna tanımını kazandırmış olur. O mekânda bulunan somut ve soyut her bir detay; yani yaşanan olaylar kadar mekâna yerleştirilmiş olan öğeler de bu tanımın oluşmasında rol oynar.

Eşyalar da mekânsal aidiyette önemli bir yere sahiptir. Mekâna dair duyulan aidiyeti güçlendirebilmek için birey o alana kendisinden parçalar ekleyip izler bırakmak ister. Bu sayede birey kendini mekâna yansıtır ve oradan beslenir. Birey ölümsüz olma arzusundan da dolayı kendi varlığını ve kimliğini eşyalar aracılığıyla somutlaştırmakta ve kalıcı bir hale getirip pekiştirmektedir (Şengül, 2010, akt., Güleç Solak, S. S., 2017, s.21-22).

1.5. Eşya

Eşya ile ilgili tanımlamalara geçmeden önce eşya ve nesne arasındaki ayrımı yapmak gerekir. Canlı cansız varlıkların tümüne nesne denir. Cevizci nesneden;

“Duyulardan biri ya da birkaçı ile algılanabilir olan, elle tutulabilen, gözle görülen, yani zaman ve mekân içinde var olan şey; kendisinden söz edilebilen, kendisine isim verilen, dış dünyada tözsel bir varoluşu olan şey; belirli bir hacimi olan, yer kaplayan her türlü cansız varlık.” Şeklinde bahsetmiştir (Cevizci, 2000, s.237-238).

Cevizci ayrıca maddi nesnenin tanımını ise

“Maddi olarak varolan, maddi ve fiziki nitelik taşıyan varlık; bir birlik olarak görülen ve şekil, büyüklük, zaman ve mekan içinde varoluş, kütle, hareket gibi fiziki özellikleri ve renk, katılık, tatlılık, ağırlık, yumuşaklık gibi duyumlanan ikincil ikincil nitelikleri olan, insanın algısından bağımsız olarak varolan, fiziki değişime uğrayan ve başka varlıklarla nedensel bir ilişki içinde varolan şey, varlık, cisim” olarak yapmıştır (Cevizci, 2000, s.238).

Eşya ise işe yarama, belli bir amaç doğrultusunda kullanma amacına sahip cansız varlıklar olarak tanımlanabilir. Tdk’da “Türlü amaçlarla kullanılan, insan yapısı, taşınabilir cansız nesneler; pılı pırtı, yük” (TDK, t.y.) olarak tanımlanmıştır. Eşya olarak tanımladığımız varlıkların tümüne nesne diyebiliriz, ancak nesne eşya olmak zorunda değildir. Nesne öznenin bağımsız olan, özne dışında kalan her şeydir.

Bilgine göre eşya (objectum: gegenstand, objet, object)'nın etimolojik tanımı dışımızda var olan, önümüzde ve/veya karşımızda yerleştirilmiş göze görünen, duyuları etkileyen şeydir (Bilgin, 2011, s.8).

Eşyaları işlevlerine göre kategorilendirebiliriz; Bilgen'e göre ilk olarak bireysel işlev düzeyinde eşya bireylerin ihtiyaç veya isteklerine hizmet eder. Bir diğer işlev olarak eşyanın sosyal işlev düzeyinden bahsedebiliriz. Eşyalar sosyal değerlere sahiptir, "kendiliğinden ve tekil olarak değil onu üreten, elde eden, kullanan ve tüketen sosyal çevreye göre anlam taşır" (Bilgin, 2011, s.205). Eşyalar teknolojiden ayrı düşünülemez, teknolojiyle beraber dış dünyanın kontrolünde-yönetilmesinde kullanılmaktadır, dolayısıyla teknoloji eşyaların bir diğer işlev düzeyidir.

Her eşya bu üç düzey kategoriden birinde yer alır, fakat eşyalar bu düzeyler gözetilmeksizin de kategorileştirilebilirler. Bu doğrultuda baktığımızda eşyanın temelde üretilme amacını yansıtan işlev yani **teknik işlevi** onun teknik olarak işe yarama amacıyla ortaya çıkarılmasıdır. Bu durumda eşyanın görüntüsüne kullanım amacı doğrultusunda şekil verilir.

Eşyaların statü hakkında bilgi verme gibi bir işlevi de vardır. Bu durumu Bilgin **yansıtma işlevi** olarak adlandırmıştır. İki aynı işleve sahip eşya farklı statülerin göstergesi olabilirler, işlev bağlamında aynı görünebilirler fakat görüntüleri açısından farklı olabilirler. Sahip olan kişinin varlığına, kimliğine dair bir göstergedir. Örneğin elektrikli araba-benzinli araba, floresan lamba-kristal avize gibi (Bilgin, 2011:206) ...

Eşyalar bazı durumlarda kişisel mesajlar içerebilir. Bu açıdan bakıldığında eşyaların **iletişim işlevleri de olduğu söylenebilir**. Hediye olarak verilmiş bir eşya alıcıya vericinin sözlü olarak ifade edebileceğinden daha fazla duygu ve düşünce akışı sağlayabilir.

Psikolojik işlevselliğe sahip eşya ise vasıtasıyla bireyler yaratmak istedikleri psikolojik durumu dolaylı veya doğrudan ortaya çıkarırlar, bu bazen psikolojik bir boşaltım bazen ise psikolojik bir doyum olabilir.

Eşyalar ev mekanının ayrılmaz bir parçasıdır. Eşyalar evin boşluklarını donatarak yerleştirildikleri alana ambiyans kazandırır. Bu durum eşyaların **ambiyans işlevinin** bir göstergesidir. Ambiyans işlevinin yanı sıra eşyalar bireylerin zevkleri doğrultusunda da

mekanlarda konum bulurlar. Özellikle posterler, afişler, antika eşyalar, biblo ve motifli eşyalar **estetik işlevin** önemli göstergelerindendir.

Eşyalar, tanıklık ettikleri zaman dilimine bağlı olarak toplumun belleği işlevi de görürler. Tıpkı yaşanmışlığın bireyler üzerinde yarattığı etkiler gibi eşyalar da zamanın etkisinden geçerek yıpranır, eskir, aşınır, biter... Müzede yer verilen eşyalar, antika eşyalar haricinde en basit günlük kullanım eşyaları da örneğin masa takvimi, piller, kurşun kalem, zamanla tükenerek zamanın akışını gözler önüne sererler. “Masadaki toz, elbise veya kumaş eşyalardaki sökülük, madeni eşyadaki lehim veya kaynak, hepsi de, yaşantılarımızla iç içe geçmiş bir zamanın izleri olarak algılanmaktadır” (Bilgin, 2011, s.207). Yine bu perspektiften bakarak eşyaları zamana dair bize bilgi veren unsurlar olarak görmek mümkündür.

Eşyanın işlevleri bu şekilde çeşitli kategorilerle ayrıştırılabilir ancak bunun yanı sıra bir eşya kavramsal açıdan ele alındığında iki yan anlam ile ayırt edilebilir. (Bilgin, 2011: 208). “Enformasyon kuramında semantik ve estetik mesajlar ayırımı (Moles, 1958), psiko-lengüistik ve semiyolojik çalışmalarda denotatif ve konotatif yapılar şeklinde ifade edilmektedir” (Bilgin, 2011, s.208).

Denotatif anlam eşyanın amacına ait olan, eşyanın üretilmesindeki temel anlamdır. Buna dar veya sözlük anlamı da denebilir. Örneğin bardağın amacı içinden bir şeyler içmek ile ilgilidir. Konotatif anlam ise eşyanın kişide uyandırdığı bireysel; estetik, moral, sübjektif yanlardır.

Tüm bu sınıflandırmaların yanı sıra, eşyalar kişi ya da kişiler üzerinden bir aidiyete sahiptirler. Kişilere ait olan eşyalar onları tanımlar. Özel kullanım dahilindedir, yani kişiye özeldir. Kişisel eşyalara; diş fırçası, tarak, havlu, ayakkabı, çanta, ceket vb. örnek verilebilir. Kişisel olarak tanımladığımız eşyaların kullanımı hijyenik olarak kısıtlanmış olabilir fakat bunun yanı sıra eşyalar duygusal açıdan da kişisel olarak özel bir noktada bulunabilir. Bu kategoride yer alan eşyalar duygusal bağ kurulmuş eşyalardır. Herhangi biri için sıradan görülebilecek bir eşya sahibinin ona atfettiği duygu veya anıların izinde özel kullanım alanında bulunabilir. Bu duruma bir diğer örnek beden üzerinde taşınan eşyalar olabilir; numaralı gözlük kişiye özeldir, dolayısıyla onu sahibinden başka biri kullanamaz. Alyans da kişiye aittir ve sembolik bir eşyadır, taşıyan kişi hakkında nişanlı veya evli olduğuna dair doğrudan fikir sahibi olmamıza yardımcı olur. Kısacası bedende taşınan bu tür eşyalar belli bir amaca yönelik olarak varlık bulmaktadırlar. Bedende

bulunan ve amacı olmayan eşyalar da vardır örneğin takılar kimi zaman herhangi bir amaç uğruna takılmazlar.

Eşyalar özel kullanıma uygun olabileceği gibi ortak kullanım için de üretilmiş olabilirler. Ev ortamında ortak kullanım alanına ait eşyalar bulunur. Mutfakta yer alan tabak, bardak, çatal-kaşık, tencere; salonda yer alan koltuk, televizyon, sehpa gibi eşyalar herhangi bir bireye ait değildir, evde yaşayan herkesin kullanımına aittir, dolayısıyla amaca yönelik eşyalardır. Bu eşyalar ev ortamında sıkça kullanılan eşyalar olmanın yanı sıra bireysel aidiyete dair herhangi bir durumu ifade etmez. Mekâna ait kullanım eşyalarının bir diğeri ise kurumlarda yer alan demirbaş eşyalardır. Bu eşyalar kişinin üzerine zimmetlidir ancak kişiye ait değildir. Bunların dışında eşyanın tek bir mekâna özgü taşınamaz ya da taşınabilir olma özellikleri de olabilir.

Bulunmaktan mutlu olunan bir mekândan hatırlatıcı öge olarak alınmış eşyanın bireyin kişisel alanına; örneğin evine iliştilmesi, anıları her seferinde tekrar tekrar yaşanmasını istemesiyle ilgilidir. Uzak bir yere gerçekleştirilmiş seyahatten alınan ufak bir eşya, örneğin magnet, geri döndüğünde hala seyahat edilmiş o mekânı hatırlatır. Bu bağlamda baktığımız zaman göçmenlerin ait hissettikleri alandan ayrılmak zorunda kalması sonucu yeni yaşam alanlarına önceki yuvalarından fotoğraflar yerleştirmesi de aynı duygu durumuna bir diğör örnektir.

Göçmenlerin önceden ait oldukları mekâna geri dönmeyi arzulamalarının gerçekliğe bir uzantısı olarak hayat bulan fotoğraf ve eşyalar, aslında bir daha geri dönülemeyecek o yerleri, mekânın içerisinde göz önünde ve canlı tutarlar. “O nedenle eşyaların sırtlarında taşıdıkları yükün bir yeri kendileyebilmekle ilgili ulvi bir bir tarafı da olduğunu söylenebilir” (Bayraktar, 2019, s.435).

Her ne açıdan bakılırsa bakılsın eşyalar, kişilerin varlığına dair izler taşır. Kişinin, sosyal kimliğinin, psikolojik durumunun bir göstergesi olabileceği gibi oradalığının da kanıtıdır. Oradalığın en belirgin özelliği yaşanmışlıkla ortaya çıkar. Yaşanmışlık bireyin eşyaları vasıtasıyla mekânda bıraktığı izlerdir.

Yaşanmışlığı daha net kavrayabilmek adına örnek olarak otel odası verilebilir, konaklanılacak otel odasına ilk kez giriş yapıldığında yaşanmışlığa dair herhangi bir ize rastlanamaz ancak otel odasından ayrıldığında bırakılan izler sayesinde orada bir yaşanmışlık görülür. Herhangi birinin yaşam alanı incelendiğinde eşyaları vasıtasıyla yaşantısını nasıl sürdürdüğüne alışkanlıklarının ne olduğuna dair fikir elde edilebilir.

Yatağının başucunda bir kitap olması yatmadan önce kitap okumayı sevdiğine, mutfakta veya salonda bir küllük olması o mekânda yaşayan kişinin sigara kullanımına ilişkin veri sunar. Evin herhangi bir noktasında mama kabı olması evde evcil bir hayvanın; oyuncakların, mama sandalyesinin, küçük ayakkabı-kıyafetlerin olması ise evde küçük bir çocuğun varlığının göstergesidir. Bu durumda eşyaların yoruma açık olduğu sonucuna varılır. Bu özelliği sayesinde eşyalar ‘oradaydı’ durumuna işaret eder.

Eşyaların işaret ettiği *oradaydı* durumu, olay yeri incelemede önemli bir yere sahiptir. Kullanılmış ve bırakılmış her bir eşya; gerek parmak izi barındırmasıyla, gerek olay yerinde işlenmiş suça göre meydana gelmiş olabilecek durumları gözler önüne sermesi ile suçu aydınlığa kavuşturmada büyük bir önem taşımaktadır. Bu durum eşyaların bir durum üzerinden okumaya müsait olduğunu ve eşyaların da bir dili olduğu belirtmektedir. İnsanın bulunduğu yerde eşya vardır. Eşya insana hizmet eder, insanın bir parçasıdır. İnsanın bir parçası olmasından ötürü de insan orada olmasa da eşya onun yerine konuşur. Zaman ve mekâna bağlı olarak konumlanan eşyalar, kişi ile ilişkili olarak çıkarımlar yapabilmenin en önemli göstergeleridir. Aidiyetleri birlikte eşyalar bu haliyle bir temsiliyete dönüşür. Eşyanın ait olduğu kişi eşyanın temsil aracına dönüşmesiyle o olmasa da onun yerine geçer.

Eşya üzerinden temsil edilme meselesi gündelik yaşamda olduğu gibi sanat ve edebiyat alanında da sıkça karşılaşılan bir durumdur. Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi romanında eşyalar, roman karakterleri Füsün’a ait olmasının yanı sıra onu temsil etmesi ve orada olmasının bir kanıtı olarak okuyucusunun imgeleminde ayrıcalıklı bir yer edinir. Masumiyet Müzesi’nde sergilenen eşyalar da Füsün’un ardında kalanlardan ziyade Füsün’un kendisi ve Kemal’in belleğidir. Dolayısıyla bir küllük, bir küpe ya da bir elbise kendi işlevselliğinin dışında, kendi mekansallığının ve zamanının ötesinde bir temsiliyete kavuşur.

Tiyatro ve sinema alanında da eşya ve eşyanın temsil ettikleri bir ifade aracı olarak sıkça karşılık bulmuştur. Tiyatro sahne dekorlarında yer alan her bir eşya, oyunda yer alan sanatçılar kadar oyunun bir parçasıdır ve izleyici ile ilişkisel bir bağ kurar. Sinema için de aynı durumu söylenebilir. Özellikle dedektif filmlerinde eşyaya yapılan vurgu dikkat çekicidir. Suç mahallinde kanıt oluşturması açısından öne çıkan eşyalar, aynı zamanda mekânın zamansallığına dair izleyene birçok ipuçları verir. Sherlock Holmes filmleri bu konu için verilebilecek örneklerdendir.

Tematik bağlamda eşyalar, plastik sanatların birçok alanında da kendine ayrıcalıklı yer edinir. Yaşamın izleri olarak eşyalar, sanatta metaforik kullanıma en elverişli ifade aracı olarak tarihin her evresinde karşımıza çıkmaktadır.



2. BÖLÜM: RESİM SANATINDA EŞYANIN KISA TARİHÇESİ

Eşyaların görünürlüğü sanat alanında tarihinin ilk evrelerine kadar dayanır. Tarih öncesi duvar resimlerinden, vazo resimlerine ve mozaiklere kadar birçok alanda karşımıza çıkan eşyalar, kültürüne bağlı olarak birçok sembolik anlam taşımakla birlikte dönemin yaşantısına ait bir veri kaynağı da oluşturmaktadır (Resim 2). Resim 1’de yer alan mitolojik bir temalı mozaikte olduğu gibi, günlük kullanım eşyaları, kişisel eşyalar, aletler mozağin içerdiği hikâyenin tasvir edilmesinde ve anlaşılmasında figürler kadar önemli bir role sahiptir. Ayrıca dönemin kaydını tutan tarihsel bir değerdedir.



Resim 2: Pasiphae & Daedalus, Zeugma Mozaik Müzesi, Gaziantep

Kaynak: <https://cabistanbul.com/post/zeugma> E.T. 07/08/2024

Batı sanatında Antik Dönemin mitolojik anlatıları tek tanrılı döneme geçilmesiyle birlikte, yerini İncil’in tasvirine dayalı ikonlara bırakmıştır. İkonlar (Yunanca eikones’ten gelir) azizleri, İsa’yı ve Meryem Ana’yı temsil eden kutsal imgelerin yanı sıra İsa’nın Vaftizi ve Çarmıha Gerilme gibi anlatı sahneleridir (Brooks, 2001). Kiliselerin duvarlarını süsleyen İkona Resimlerinde eşyalar çok görülmemekle birlikte görülen eşyaların anlamları da dini göndermeler üzerinedir. Bu eşyalar genelde taç, kutsal kitap, taht, haç, kadeh gibi dini sahnelerde yer alan eşyalardır.

Giotto-di-Bondone’nin “Madonna” isimli eserinde (Resim 3) kompozisyonun merkezinde Meryem ve çocuk İsa yer alır. Bir hiyerarşik perspektifle kurgulanmış kompozisyonda kaselerin dışında mimari öğeler ve figürler bulunmaktadır, eşyalara çok

yer verilmez burada önemli olan kutsallığı atfedilecek mimariyi destekleyecek mimari öğeler ve figürlerin hiyerarşik dizilimidir. Bu dizilimin ikincil planında kalan melekler simetrik bir biçimde ellerinde taç ve içinde çiçek bulunan vazolar tutmaktadır. Bu eşyalar, kutsallığın göstergeleri olarak Meryem ve Çocuk İsa'yı kutsayan anın bir sembolü olarak temsil edilmektedirler.



Resim 3: Giotto di Bondone, *Ognissanti Madonna*, 1310, 325 x 204 cm, Uffizi Gallery, Florence İtalya

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Ognissanti_Madonna E.T. 07/08/2024

Batı resim sanatında eşyalar, Rönesans'la birlikte gündelik yaşamın bir parçası olarak ya da aidiyetin temsili olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Rönesans döneminde perspektifin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte duyular dünyasının gerçekliği üzerinden bir bakış açısı sanata yansımıştır. Bu gerçeklik algısı, sanatın içeriğini de çeşitlendirmiş, gündelik yaşam sanatta yerini almaya başlamıştır. Ancak ikonalarda olduğu gibi sembolik yaklaşım nesneler üzerinden devam etmiştir.” (Özgenç Erdoğan, Alakuş, 2022, s.66)

Bu yaklaşıma verilebilecek örneklerden biri olan Jan Van Eyck'in “Arnolfi'nin Nişan Portresi” isimli resimdir (Resim 4). Alegorik bir anlatıma sahip bu resimde yer alan çift içinde yaşadığı mekânda betimlenmiştir. İç mekânda yer alan mobilyalar, kıyafetler ve

nesneler, dönemin modası ve teknik olanakları gibi burjuva yaşamına dair birçok veriyi içinde barındırır.

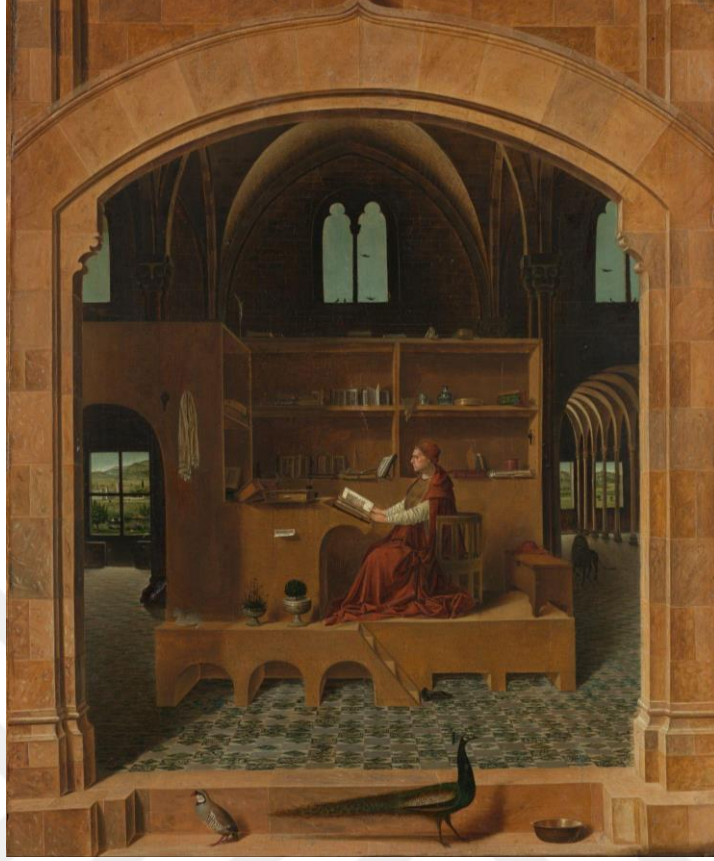
Bu açıdan bakıldığında resim, sanatın dinsel (sakral) sanattan gündelik (profan) sanata geçişi simgeler. Ancak eşyaların bu resimdeki varlık amacı dini resimlerdeki amacından uzaklaşmamış ve sembolizmin ifade aracı olarak kullanılmıştır. Avizede yanan mumun İsa'ya işaret etmesi, aynanın yansıtma aracı olarak nişana şahitlik etmesi, resmin hem ön planında hem de arka plandaki takunyaların saygıyı ifade etmesi gibi anlamlara sahip bu nesneler, seremoninin figürler kadar bir parçasıdır ve oradalıklarının birer kanıtıdır (Karusse, 2011, s.27).



Resim 4: Jan van Eyck, *The Arnolfini Portrait*, 1434, 82.2 x 60 cm, Panel Üzerine Yağlı Boya, National Gallery, Londra

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Arnolfini_Portrait E.T. 07/08/2024

Bir oyuncak bebeğin evine bakılıyormuşçasına resmedilen Antonello da Messina'nın "St Jerome Çalışırken" (Resim 5) isimli resminde ise mekân geniş kemerlerle çevrelenmiştir. Çalışma odasında yer alan kitaplık, seramik vazo, kavanoz gibi eşyalar mekânın uhreviliğini artırırken, Aziz Jerome'nin bilgeliği hakkında izleyene biyografik bir bakış kazandırmaktadır (National Gallery). Özellikle seçilmiş kurgulanmış bu eşyalar, ilahi olanla bağ kurmada aracı bir rol üstlenir.



Resim 5: Antonello da Messina, *Saint Jerome in His Study*, 1474, 46 x 36 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, National Gallery, Londra

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/St_Jerome_in_His_Study_\(Antonello_da_Messina\)](https://en.wikipedia.org/wiki/St_Jerome_in_His_Study_(Antonello_da_Messina)) E.T.
07/08/2024

17. Yüzyılda Protestanlığın etkisiyle dini resimlere getirilen yasaklarla birlikte tür resmi ortaya çıkmıştır. Gündelik yaşam, portre, manzara, natürmort gibi konusunu İncil’den almayan bu resimler kuzey Avrupa’da popülerlik kazanmıştır. Bu tür resimleri konularını İncil’e dayandırmaları bile ağırlıklı olarak dönemin ahlaki yapısını yansıtmaktadırlar. Calvin Ahlakı olarak literatürde yer bulan bu bakış açısı dönemin sanatında yön vermiştir. Ayrıca burjuvazinin toplumda etkisinin artmasıyla birlikte, burjuva beğenisini, taleplerini karşılama yönünde bir gelişim göstermiştir.

Bu tür ahlaki mesaj içeren resimlerde genellikle ya olması gereken kutsanan aile yaşamını ya da alt tabakaya mensup sınıfla ilişkilendirilen ahlaksız davranışlar ve görgüsüzlük ele alınmıştır. Bu duruma örnek olarak Jan Steen’e ait “In the Tavern” adlı eseri verilebilir (Resim 6). Alt tabakanın ahlaki yapısına bir eleştiri olarak değerlendirilen bu resimde, figürlerin taşkın hareketleri, eşyaların yere saçılması ile ifade bulmuştur. Yere düşen kap

kacak, köpekle yan yana duran su maşrapası alt sınıfın görgü kuralları açısından ne kadar eksik olduğunu göstermektedir. Sağ alt köşede kırık yumurta kabukları ile beraber resmedilmiş, devrilmiş tabure eğlenceden kendilerini kaybeden insanların hallerini ortaya koymaktadır. Bugünün gözüyle bakıldığında gündelik yaşamın bir anı gibi gözükse de döneminin bakış açısını yansıtan alegorik bir anlatıma sahip bu resim, içerisinde yer alan obje ve eşyalarla kendine ait bir sembolizasyon yaratarak bir tür dil oluşturmaktadır. Mekân içerisindeki eşyaların hem maddi anlamda değersizliği hem de dağınıklığı ahlaki yoksunluğu ve tanrının cezalandırdığı alt tabakanın göstergeleri olarak kabul edilmektedir.



Resim 6: Jan Steen, *In The Tavern*, 1660, 69.5 x 63 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/jan-steen/in-the-tavern-1660> E.T. 07/08/2024

Aynı döneme ve ressama ait “Aziz Nicholas Bayramı” (Resim 7) isimli eserde ise burjuva sınıfının Aziz Nicholas bayramında yaşanan bir anı betimlenmiştir. Resmin Ön planda bulunan sepet içindeki yemekler etrafa saçılmış döküntüler, zenginliklerine işaret etmektedir. Merkezde yer alan kız çocuğunun elindeki bebek Aziz Nicholas yontusudur. Tüm yılı uslu geçiren küçük kıza verilen bu armağan, yaşamı taklit etme amacıyla çocukların oyunlarında görevler üstlenmesi açısından dikkat çekicidir. Oyuncaklar birçok kültürde olduğu gibi bireylerin yaşamlarında çocukluklarına dair manevi anlamların

yüklendiği nesnelerdir ve aynı zamanda yetişkinlikte olması istenilen rollerin provalarının yapıldığı birer eşyadırlar. Bu resim üzerinden bir çıkarım yapıldığında bu yontu oyuncağın bir çocuğun ileriki yaşamında iyi bir evlat, eş, anne olmasına yönelik beklentilerin bir sembolü olduğu görülmektedir (Özgenç Erdoğan, Renda, 2021, s.412).



Resim 7: Jan Steen, *The Feast of Saint Nicholas*, 1668, 82 x 70,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda

Kaynak: <https://heavenly-holland.com/jan-steen-sinterklaas/> E.T. 07/08/2024

17. Yüzyılda bir tür resmi olarak ortaya çıkan Natürmort resimlerinde ise durum başka bir boyuta evrilir. Krausse'nin ifade ettiği gibi 17. Yüzyıl öncesinde o zamana kadar bir araya toplanmış nesnelerin resmin tek konusu olması görülmüş bir şey değildi. Figürün yer almadığı kurgusal bir düzen içerisinde sunulan natürmort öğeleri, dönemin Calvin ahlakına göndermeler de içermektedir. Resme iliştilen ölü hayvan, çiçek, kemik, kuru kafa, kum saati gibi vanitas öğeleri yaşamın geçiciliğine, ölümün varlığına vurgu yapan 'memento mori' kavramını ifade eder. Diğer yönden sebzeler, meyveler, parlak pirinç vazolar, kristal bardaklar ve ışıldayan inciler, nadir bulunan egzotik eşyalar, resmin sahibinin zenginliğine bir atıfta bulunurdu. Böylesi bir zenginliğe sahip olunamadığında ise suretleriyle yetinmek için tablolarla sahip olunurdu (Krausse, 2005, s.44). Kısacası Natürmortlarda yer alan bu eşyalar yaşanmışlık izi taşımazlar. Aidiyet duygusundan

yoksundurlar. Sahip olma ve zenginliğin göstergesi ya da dindarlığının kanıtı olarak kurgusal bir kompozisyonun sembolik öğeleridir (Resim 8).



Resim 8: Peeter Sion, *Vanitas Still Life With Skull*, 1637-1695, 64.2 x 80 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Colnaghi Art Gallery, İngiltere

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peeter_Sion_-_Vanitas_still_life_with_skull.jpg E.T. 07/08/2024

Rokoko döneminde ise konu ile bağlantılı olarak eşyanın görünürlüğü daha çok burjuva hayatının konu edinildiği resimlerde karşımıza çıkar. Bu dönemde en çok “küçük formatlı, daha çok süse dekoratif olmaya, mahremiyete önem veren hoş gitmek isteyen, duygusal yönüyle öne çıkan eserler” (Krausse, 2005, s.46) popüler olmuştur. Aristokrasi özentisine sahip burjuva evleri ve bu evlerde yer alan yelpazeler, porselenler, terlikler, gibi süs ve şatafatı öne çıkartan eşyalar, zenginlikle elde edilen sınıfsal bir ayrıcalığın göstergeleridir.

François Hubert Drouais’nin Dağınık bir odayı sahneleyen “Madame de Pompadour’un portresi” isimli eseri (Resim 9) bu bağlamda örnek gösterilebilir. Eserde Dağınık bir odadan kompozisyonun merkezinde görülmekte olan kadın figürünün bol süslü saten parlak elbisesi burjuva sınıfına mensup biri olduğunu göstermektedir. Altın bordürlü saatli kütüphane gibi görkemli ayrıntılar mekânın sahibinin zenginliğine ışık tutmaktadır. Sanatçı saatli kütüphaneyi aynaya yansıtarak kompozisyondaki görünmeyen olanı görünür kılmakla beraber okuyan, eğitilmiş kadına vurguyu arttırmaktadır. Sol köşede

yığılmış olan kağıtlar ve çekmecesini yarı açık sehpa bulunan mürekkep ve tüy kalem göz önünde bulundurduğunda portresi resmedilen kadın figürün yazıya dair ilgisi okunabilir. Sönmüş mum ve hemen yanında bulunan kapalı zarf sayesinde bir mektubun henüz yazılıp zarfın konulduğu yorumu yapılabilir. Sehpanın altında yere düşmüş, figürün elinde olan kitaplar sayesinde sunulan figürün entelektüel, aydın kadın tipolojisini imajı desteklemektedir. Resimde her ne kadar entelektüel açıdan figüre atfedilen bazı noktalar olsa da yer yer etrafa saçılmış eşyalar portresi resmedilen kişinin zengin şımarıklığını gözler önüne sermektedir.



Resim 9: François Boucher, *Portrait of Madame de Pompadour*, 1756, 212 x 164 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Alte Pinakothek, Almanya

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/francois-boucher/madame-de-pompadour-1756-1> E.T. 07/08/2024

Modern dönemi hazırlayan Neoklasizm, Oryantalizm, Romantizm ve Realizm akımlarının yer aldığı 19. yüzyıl sanatında ise eşyanın görünümü rokokonun şatafatlı

perspektifinden uzaklaşmış ve gündelik yaşamın ya da bir fantezinin ya da anolojik anlatının bir ögesi olarak sanatta yerini almıştır.

Batının doğuya karşı ürettiği fantazmanın sonucu olarak ortaya çıkan Oryantalist resimlere konu olan eşyalar, batılı açısından doğu kültürünü temsil etmektedir. Halılar, nargileler, enstrümanlar, mücevherler, kumaşlar gibi otantik nesneler daha önceki yüzyıllarda batı sanatına konu olmuşlardı. Ancak bu yüzyılda geçmiş dönemlerden farklı olarak bu eşyalar, bir batı mekânında değil düşsel bir doğu mekânında yer almakta idi. Anlatılarla şekillenen bu mekanlar, egzotik yaşamı gizemli bir masala dönüştürmektedir. Ticari yollarla batıya getirilen ve batılılarca kıymet verilen bu nesnelerin ait olduğu kültürde betimlenmesi, oryantal algının oluşmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Hamam, odalık, harem konu erotizm içeren resimlerin yanı sıra, köle pazarları, doğunun mistik sokakları, çarşıları da sıkça oryantalist resimlere konu olmuştur.

Oryantalist ressam Rudolf Weisse'nin Nubyalı bir satıcının müşterileriyle pazarlığını konu edinen resmi (Resim 10) konuya verilebilecek örneklerdendir. Weisse birçok oryantalist sanatçıdan farklı olarak “1927'ye kadar Exposition Universelle'deydi. Weisse, Mısır'ı ve ötesini gezmiş, çok sayıda eskiz üretmiştir ve Kahire'nin zengin ve renkli ticari sokak yaşamını çağrıştırmak için resimlerinde kullandığı sanat eserleri ve nesneleri toplamıştır” (Sotheby's).

Resmin kompozisyonunda Osmanlı kaplumbağa kabuğu ve sedef tabut, Pirinç lamba, devekuşu yumurtası kolyeler, bir Osmanlı yaldızlı bakır tombak cezve, bir ud, bir Osmanlı fildişi kakma tüfeği ve satıcının üzerinde asılı bir Fas Berberi de dahil olmak üzere çeşitli kilimlerin sergilendiği eşyalar yer almaktadır (Sotheby's). Doğuya ait bu eşyaların ticari yollarla batıya getirilmesi ve bu eşyalar aracılığıyla bir pazar yaratılması sonucu oryantal eşyalar döneminde popülerlik kazanmış ve gezginlerin anlatıları sonucunda dönemin birçok sanatçısı için bir fantezi aracına dönüşmüştür. Dolayısıyla eşya doğunun mistik dünyasına açılan kapıda önemli bir rol üstlenmiştir.



Resim 10: Rudolf Weisse, *The Antiques Seller*, 1887, 61 x 47 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Courtesy Mathaf Gallery, Londra

Kaynak: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/important-works-from-the-najd-collection/rudolf-weisse-the-antiques-seller> E.T. 07/08/2024

Oryantalizm etkileri 19. yüzyılda neoklasik ve romantik sanatçılarda görülmektedir. Romantik sanatçı Eugène Delacroix “Cezayirli Kadınlar” (Resim 11) isimli resminde görüldüğü üzere doğunun mistik dünyası bir fantezi aracına dönüşmüştür. Resimde etnik desenli halı ve kilimlerin dekore ettiği kapalı bir mekânın içerisinde yer alan üç kadın, oturuşları ve bakışları ile izleyicinin zihninde müstehcen çağrışımlarda bulundurmaktadır. Kadınlar dönemin eşyalarıyla birlikte doğunun o gizemli havasını izleyicinin fantazmasında üretebilecek şekilde kompoze edilmiştir. Takıları ve parlak kumaştan yapılmış kıyafetleri sayesinde kadınların yoksul bir kesimden olmadıkları sonucuna varılabilir. Kompozisyonun en alt orta kısmında rastgele konumlandırılmış olan terlikler hem dönemin hem de kültürün moda anlayışına dair fikir vermektedir. Ayakkabıların hemen yanında yer alan nargile ile doğu kültüründe yaşayan bir kişinin günlük hayatındaki alışkanlıkları izleyiciye aktarılmaktadır. Tüm bu eşyalar,

deneyimlenmiş egzotik doğunun, batının da tanıklık edebilmesi için resmedilmesiyle bir nevi belgesel nitelikte kompozisyonda yer almaktadır.



Resim 11: Eugène Delacroix, *Women of Algiers in their Apartment*, 1834, 180 x 229 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Louvre Müzesi, Londra

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Women_of_Algers E.T. 07/08/2024

Realist yaklaşımla ortaya çıkartılmış eserlerde oryantalist etkiden farklı olarak resmedilen eşyalar doğu coğrafyasından getirilip kişilerin hayal dünyalarını beslemekten uzaktır. Bu dönemde tuval üzerinde yansıtılan konu; olabilecek en gerçek haliyle ele alınmaktadır, eşyalar da bu gerçekliği destekleyen birer yapı taşıdır. 19. yüzyıl Realizm akımının öncülerinden olan Gustave Courbet'nin “Buğday Elekleri” (Resim 12) isimli eseri bu yaklaşımın iyi bir örneğidir. Kompozisyonun ortasındaki çalışan kadın figürünün yanı sıra resmin dört bir yanına yerleştirilmiş elekler bu mekânın mutfak veya benzeri bir alan olduğuna ışık tutar. Sol tarafta yer alan kadın figürün yorgunluktan elinde eleği ile uyuya kalmak üzere olduğu yorumunu yapmak mümkündür. Kompozisyonun merkezide yer alan kadın figür ise elindeki eleği sallayarak çalışmaya devam etmektedir. Sahneye göz gezdirdiğimiz zaman bu kompozisyonun kurgusal bir sahnedense işçilerin günlük yaşantısından bir an olduğu görülebiliyor. Elekler, sol tarafta yer alan un çuvalları, sağ

tarafıta çocuğun içine baktığı dolap göz önüne alındığında eşyaların kompozisyonda yer alma amacının gerçekliği en olağan haliyle verebilmek olduğu söylenebilir.



Resim 12: Gustave Courbet, *The Wheat Sifters*, 1855, 131 x 167 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Fransa

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wheat_Sifters E.T. 07/08/2024

Modern dönem tarihsel açıdan ele alınacak olursa ilk değinilmesi gereken konu sanayi devrimidir. Sanayi devrimi süreci 19. yüzyılın ilk çeyreğinde başlamıştır. “Endüstriyel kapitalizmin gelişimi kentlerin giderek büyüyüp gelişmesine yol açmış, yeni ulaşım ve iletişim araçlarını beraberinde getirmiştir” (Antmen, 2017, s.18). Bu gelişimlerle beraber modern hayata doğru bir dönüşüm sürecine girilmiştir. Bu süreçte modernleşmeye dair olan bakış açısı hayata sağladığı etkileri nedeniyle hep olumlu bir biçimde gerçekleşmiş ancak yaşanan iki savaşın sonucunda durumun böyle olmadığı gözler önüne serilmiştir (Kalfa, 2016, s.18). Modernitenin getirdiği yeniliklerle beraber ortaya çıkan olumsuz etkilerinin, sanatçıların bu ortamda yaşadığı düşünüldüğünde, sanattaki karşılığı kaçınılmaz olmuştur. “Dolayısıyla, modern sanat, modernitenin; gelişen teknoloji, metropol hayatı, sanayileşme ve savaşların getirdiği olumsuzluklar sonucu karşı bir duruş sergilemeye başlamıştır” (Özgenç Erdoğan, Alakuş, 2022, s.71).

Bu dönemde teknolojide yaşanan gelişmelerin modern hayat üzerinde etkisi olduğu gibi sanatsal ifadenin üzerinde de etkisi olmuştur. Örneğin fotoğraf makinesinin icadı sanatta önemli dönüm noktalarından birisi olarak kabul edilmektedir. Fotoğraf makinesinin artık “an”ın yakalanması mümkün kılınmıştır. Bunun bir sonucu olarak sanatçıların görüneni resmetmesi durumu sanatsal ifade de gözden düşmeye başlamış oldu. Bu durum yavaş yavaş yeni ifade arayışlarına doğru ilerlemeyi gerektirdi. Böylelikle duyularla algıladığımız dünyanın gerçekliğine bağlı sanatsal ifade biçimi yerini öznelliğe bırakmaya başladı. Özneliğin sanat üretiminde ön plana çıkması sanatçıların aynı zamanda daha önce yapılmamış olanı yapma arayışına girmelerine sebep oldu. Ressamlar artık resmettikleri konudan bağımsız bir biçimde renge, forma ve üsluba odaklanmaktaydılar. Bu bağlam doğrultusunda eşyalar sık sık başvurulan unsur olarak resimlerde yerini almıştır.

Modern sanatta resimlere yansıyan eşyalar günlük hayatın izleri olarak yorumlanabilmektedir. Ancak geçmiş dönemlerden farklı olarak herhangi bir dini mesajı, metaforik anlamı barındırmaz, genellikle öznel bir durum için bir ifade aracı olarak tuvalerde yerini alırlar.

Cezanne’nın “Meyveler, Peçete ve Süt Sürahisi” isimli eseri (Resim 13) bu bahsi geçen gelişimler ve resim sanatına kazandırılmış yeni bakış açısı doğrultusunda inceleyebilecek örneklerden biridir. Kompozisyonda, resme adını da veren, bir adet sürahi, peçete ve meyveler yer almaktadır. Bunların haricinde bir adet kadeh ve bıçak da az önce kullanılıp bırakılmışçasına sahnede yer almaktadır. Eşyalar ve meyveler her ne kadar natürmort geleneği doğrultusunda resmedilmiş de olsa klasik bir natürmort tablonun yansıttıklarını yansıtmaz. 17. yüzyıl natürmort geleneğinden farklı olarak amaç “Memento Mori”, ölümü hatırlamak, hayatın geçiciliği gibi kavramlar değil; salt sanatçının kişisel stilini ortaya koymak ve formu ortaya çıkarmaktır. 19. yüzyılın sonuna ait bu eserin geleneksel natürmorttan bir diğer farkı ise eşyaların kurgusal olarak kompoze edilmesinin aksine rastlantısal olarak kadraja alınmalarıdır.



Resim 13: Paul Cézanne, *Fruits, Napkin and Milk Box*, 1881, 60 x 73 cm, Tuval üzerine yağlı boya, Musée de l'Orangerie, Fransa

Kaynak: <https://www.pivada.com/paul-cezanne-naturmort> E.T. 07/08/2024

Üslubun öne çıktığı İzlenimcilik akımının önde gelen ressamlarından Pierre-Auguste Renoir'ın "Tekne Partisi Öğle Yemeği" isimli eserinde (Resim 14) dönemin varlıklı kesiminin botta gerçekleşen eğlenceli öğle yemeği resmedilmiştir. Eserde günlük hayatın zengin kesim için nasıl olduğunu seyirciye yansıtmıştır. Dolayısıyla sıradan bir öğle yemeğinin bile ne denli keyifli ve şık olabileceği eşyalar vasıtasıyla görülebilmektedir. Resmin merkezinde yer alan masada bulunan tabak, bardak ve kadehlerin parlak kristalden göz alıcı bir biçimde resmedilmesi bu düşünceyi destekler. Bir başka açıdan bakıldığında ise bu eşyalar ortak kullanım alanına ait eşyaların örneğidir. Yani tek bir kişiye ait değildir, başkaları tarafından da kullanılacaktır. Onların parlak kristalden olması sınıfsal olarak kimlerin kullanımında olduğuna dair fikir sunabilmektedir.



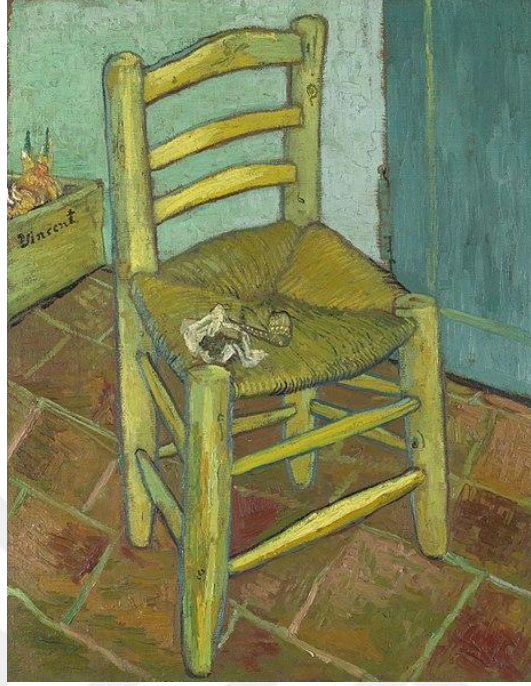
Resim 14: Pierre-Auguste Renoir, *Luncheon of the Boating Party*, 1881, 129,9 x 172,7 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, The Phillips Collection, ABD

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Luncheon_of_the_Boating_Party E.T. 07/08/2024

Daha önce de metinde belirtildiği gibi eşyalar, aidiyet sağlanmak istendiğinde bireyler tarafından mekâna iliştilir. Bu düşünce doğrultusunda Van Gogh'un "Arles'daki Yatak Odası" adlı eseri aynı şekilde yorumlanabilir. Eserde sanatçının Paris'teki odasından bir sahne görülmektedir. Bu resimde figür bulunmamakta, ancak ay çiçeği tabloları sayesinde bu odanın resime ilgisi olan bir kişiye hatta bir ressama ait olabileceği yorumu yapılabilmektedir.

Sanatçının tek bir sandalyeyi merkeze aldığı "Van Gogh'un Sandalyesi" (Resim 15) isimli resminde ise durum biraz daha farklıdır. Konu alınan eşya kompozisyonun ortasındadır ve kadrada sağ tarafta bir kısmı görünen soğan kutusu ve sol tarafta bulunan ve yine bir kısmı görünen kapının haricinde pek de bir şey yoktur. Yalnızca eşyaların resmedilmiş olmasına karşın resmin türüne doğrudan natürmort denemez, çünkü boş bir sandalyeyi merkeze almış tuval izleyenin dikkatini sandalyenin kendisinden boşluğuna çekmektedir. Dolayısıyla ressam boş sandalyenin kendisi kadar orada olmayan kullanıcısını da düşündürmektedir. Sandalyenin üzerine bırakılmış pipo sayesinde orada oturan kişinin az evvel sandalyeden ayrıldığı izlenimi çağrıştırılmıştır. Bu bakımdan bakıldığında izleyici üzerinde belli bir yaşanmışlık hissi uyanmış olur. Yaşanmışlık eşyaların eski olmasından okunabileceği gibi üzerine bırakılmış bir başka eşyadan da

hissedilebilir. Tüm bu yorumlamalarla beraber eserde resmedilmiş olan bu sandalyenin sembolist bir yaklaşımla ele alındığını söylemek mümkündür.



Resim 15: Vincent van Gogh, *Van Gogh's Chair*, 1888, 91.8 x 73 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, National Gallery, Londra

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_Willem_van_Gogh_138.jpg E.T. 07/08/2024

Edward Munch'ın “Saat ile Yatak Arasında Otoportre” (Resim 16) isimli eserinde “Van Gogh'un Sandalyesi” (Resim 15) isimli eser ile benzer olarak eşyaların sembolik dilinden yararlanıldığı söylenebilir. Sanatçının geç dönem çalışmalarından olan bu eserde, sanatçının yatak odası betimlenmiştir. Melankolik anlatımı ile öne çıkan sanatçı, duvar saatinin yanında zamanın akışıyla gelen sonu beklercesine ayakta hareketsiz durmaktadır. Resimlerle kaplı duvarların önünde yer alan yatak, bozulmamış örtüsüyle davetkar bir görselliğe sahiptir. Yatmaya hazırlanan figürün her iki imge arasındaki donuk ifadesi, mekânın atmosferine hâkim olmaktadır. Kendi işlevsellikleriyle birlikte bir sembolik bir dile dönüşen eşyalar da sanatçının yalnızlığını, hüznünü ve de ölümle olan bağını temsil etmede önemli roller üstlenmişlerdir.



Resim 16: Edvard Munch, *Self-Portrait Between the Clock and the Bed*, 1940, 149,5 x 120,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Munch Müzesi, Norveç

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Self-Portrait,_Between_the_Clock_and_the_Bed E.T. 07/08/2024

Modernitenin en büyük getirisi olan sanayi devrimi, beraberinde kent hayatını bir cazibe merkezi haline getirmiş ve gelişen teknolojiyle birlikte gündelik yaşam hızın ve tüketimin etkisi altına girmiştir. Ancak tüm bu gelişmeler beraberinde birçok sosyokültürel sorunu da beraberinde getirmiştir. Bu sorunların başında bireyin kendine ve topluma yabancılaşması gelmektedir. Yüzyılın ilk yarısında yaşanan dünya savaşlarının getirdiği yıkımlar da modernizmin vaat ettiği ütopyanın bir hayal kırıklığına dönüşmesine ve bireysel olan yabancılaşmanın toplumsal travmaya dönüşmesine neden olmuştur.

Edvard Munch gibi birçok modern sanatçı yaşadığı çağın beraberinde gelen etkilere duyarsız kalamamış ve kendi sembolizasyonlarında nesneleri bir ifade aracı olarak sıkça kullanmışlardır.

Bununla birlikte Freud'un psikanaliz kuramıyla bilinçaltını keşfeden sanatçılar, nesneler aracılığı ile oluşturdukları sembolik dile yeni bir bakış açısı getirerek sanata yeni anlamlar kazandırmışlardır.

Metafizik resmin öncülerinden De Chirico'nun "*Song Of Love*" (Resim 17) isimli eseri bu bağlamda örnek olarak gösterilebilir. Sürrealist sanatçılara ilham olan De Chirico,

eşyaları şiirsel bir dille imgeleminde bir araya getirmiştir. Herhangi bir açıdan ortak noktaları bulunmayan büst, plastik eldiven, top gibi eşyaları bir araya getirilmesiyle oluşturulan kompozisyon için Krausse kolaja benzetmesi yapmıştır (2011, s.102). İlk bakışta bir natürmortu anımsatan resimde nesneler, işlevselliklerinin dışına çıkarak mekânın bir parçası olarak kendi ilişkiselliğini kurmakta ve varoluşsal bir probleme dönüşmektedir.



Resim 17: Giorgio De Chirico, *Song Of Love*, 1914, 73 x 59 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, MoMa, ABD

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/80419> E.T. 07/08/2024

Gerçeküstücüler De Chirico'nun bu gizem yüklü tavırdan etkilenererek bilinçaltını, sanat üretimlerinde en önemli motivasyon kaynağı olarak kabul etmişlerdir. De Chirico gibi Salvador Dali'de resimlerini bilincin yol gösterdiği yaratım sürecini gerilimli, sorgulacı imgelerle inşa etmiştir. İki ressamda üslup bağlamında gerçekçi bir biçimde çalışırken merkeze aldıkları konu gerçekdışı resimsel dünyalarıdır. Sanatçılar görünen, dış dünyanın gerçekçiliğinin ötesine geçip ruhsal gerçeklerini resimlerine yansıtmaya çalışmışlardır (Krausse, 2011, s.102).

Zamansal ve mekânsal olarak bir bütünlüğü vaat etmeyen kompozisyonlarında Dali, imgelem dünyasında düşsel bir gerçeklik yaratmayı hedeflemiştir.

“*The Persistence of Memory*” (Resim 18) isimli resmi Dali’nin bu bağlamda örnek verilebilecek çalışmalarındandır. Kompozisyonda cep saatleri görülmektedir. Saatler alışlageldik görüntülerinden uzak bir biçimde olmasıyla beraber gerçek hayattaki işlevini geride bırakarak metaforik bir anlatıma ulaşmıştır. Resmin bilinçsel düzeyde kişiden kişiye değişebilecek pek çok yoruma açık olmasının yanında formları bozulmuş adeta erimekte olan, biçimleri dolayısıyla da sorgulamaya iten saatlerin zamansallığı temsil ettiği yorumu yapılabilir. Özetle bu resimde Gerçeklik kavramı eşyaların alışlageldik görüntü ve işlevselliğinden uzaklaşarak, bilinçaltının da izinde, izleyicinin zihninde gerçekliğe dair soru işaretleri bırakarak sorgulanmaktadır.



Resim 18: Salvador Dali, *The Persistence of Memory*, 1931, 24.1 x 33 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, MoMa, ABD

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/79018> E.T. 07/08/2024

Rene Magritte de gerçekliği sorgulatacak biçimde nesneler dünyasıyla kurduğu imgeleminde düşsel bir anlatım dili benimsemiştir. Sürrealistlerin genel tavrından farklı olarak Magritte bilinç altındaki bilinmezi değil, aşına olunandaki yabancıyı ortaya çıkartmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla oldukça gerçekçi üslubuyla beraber mekâna ilâştirdiği absürt nesnelerle düşle gerçek arasında bir köprü kurar. Bunun yanı sıra sanatçı “Bu Bir Pipo Değildir” isimli eserinde olduğu gibi “*Personal Belongings*” isimli (Resim 19) bu resminde de eşyaları bağlamıyla ilişkili olarak yeniden kurgular ve bu nesneleri

kavramsal bir düzeye taşır. Resimde bir yatak odası görülmektedir. Zamanın ve mekânın tahmin edilebileceği bir düzlemde sergilenmekte olan eşyalar masalsı bir anlatıma sahiptir. Oyuncak evin bir odasını anımsatmaktadır. Resimde betimlenen yatak odası masalsı bir anlatıma sahiptir. Çocuk eliyle yerleştirilmiş oyuncak bir evin görüntüsünü andıran bu iç mekânda;

“Nesneler belli bir düzen olmadan odanın etrafına dağılmış gibi görünmektedirler. Odadaki varlıkları ve tasvir edildikleri ölçek, izleyiciye odanın dolu olduğunu düşündürmektedir. Odanın duvarlarının duvar kâğıdı, beyaz kabarık bulutları ve masmavi gökyüzünü göstermektedir. Aynadaki yansımadan, yanlarda dökümlü beyaz bir perdenin olduğu tek bir pencere görülmektedir. Bu eserde kullanılan çeşitli renkler, nesneleri ve odayı çok gerçekçi ve gerçeğe yakın bir şekilde tasvir edecek şekilde kullanılmıştır. Bu renklerin çoğu parlaktır ve soğuk ve sıcak bir paletin birleşimidir. Magritte, akıllıca ve dengeli bir uyum kurarak resme büyük bir canlılık katmaktadır” (Erdoğan, Özaras & Savaş, 2022, s.333).

Magritte günlük hayattan kişisel kullanıma ait bu sıradan eşyaları kompozisyonda bir araya getirerek izleyicinin kişisel eşyalar ile kurduğu ilişkiyi sorgulatmakta ve gerçekliğin kırılğan doğasının perdesini aralamamıza olanak sağlamaktadır (Erdoğan, Özaras & Savaş, 2022, s.333).



Resim 19: Rene Magritte, *Personal Belongings*, 1952, 80 x 100 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, MomMa, ABD

Kaynak: https://arthive.com/renemagritte/works/333575~Personal_values E.T. 07/08/2024

Sanayi, üretim ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte günlük hayata pek çok yeni eşya girmiştir. Özellikle fabrikasyon eşyalar gündelik yaşam tarzlarını belirlemede önemli bir rol üstlenmiştir. Tüm bu gelişmelerin yansıması olarak sanattaki eşya imgeleri çeşitlenmiştir. Richard Hamilton'ın "*Just What is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*" (Resim 20) isimli eseri, bu yansımanın en belirgin örneklerinden biridir.

Popüler kültürün imgelerinin bir kolaj mantığıyla betimlendiği eserde yer alan eşyalar modellenmiş yaşam biçimlerini sembolize ederken tüketime dair bir eleştiriye de beraberinde getirmektedir. Resimde yer alan kadın ve erkek karakterler eşyaların onlara sağladığı yeni kimliklerle varoluşlarını tanımlamaya çalışırlar.

Mekâna yerleştirilmiş süpürge, plak, televizyon, hem klasik hem de çizgi-roman türünden tablolar modern hayatın ışıltılı dünyası camdan yansımıştır. Tüketim kültürünün eşyaları Resmin içine zoomlayarak baktığımızda elektrik süpürgesi, televizyon, ses kayıt cihazı gibi teknolojik duvarda asılı duran klasik ve modern döneme ait resimler çağın insanını ve yeni yaşam tarzlarını ve zenginliklerini temsil etmektedir. Her ne kadar bu eşyalar

modern teknoloji ürünü olsa da Hollanda resimlerindeki natürmortlardaki gibi birer zenginlik göstergeleridir.



Resim 20: Richard Hamilton, *Just What is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, 1956, 26 x 25 cm, Kunsthalle Tübingen, Almanya

Kaynak: <https://smarthistory.org/richard-hamilton-just-what-is-it/> E.T. 07/08/2024

3. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ SANATTA MEKÂN VE AİDİYET OLGUSUNUN EŞYALAR ÜZERİNDEN TEMSİLİ

Eşyaların resim sanatındaki görünürlüğüyle ilgili serüveni çağın teknik olanaklarıyla ve gerçekliğe bakış açılarıyla ilişkili olarak şekil almıştır. Tüm bunların dışında sanattaki ifade araçlarının değişmesiyle birlikte eşya, imge dünyasından çıkarak nesnel haliyle sanatçılar için birçok anlayışa hizmet edecek şekilde önemli bir malzemeye dönüşmüştür. Dada hareketi içinde yer alan Duchamp'ın pisuvarı ile başlayan bu süreçte eşya özellikle 1960 sonrası sanatta resim sanatının dışında enstalasyon, video ve performans sanatında kendine ayrıcalıklı bir yer edinmiştir.

Van Gogh'un "*Arles'daki Yatak Odası*" adlı yağlı boya tablosu ile benzer olarak Tracey Emin'in. "*My Bed*" (Resim 21) isimli enstalasyon çalışması sanatçının kişisel alanını gözler önüne sermesi açısından örnek gösterilebilir. Emin'in eseri; eşyalar aracılığı ile mahremiyete davet etmekte, hem de izleyiciye sanatçının ait olduğu alanda yaşanmış olanı (bırakılan izlerle) birebir deneyimleme fırsatı sunmaktadır. Tracey Emin gibi birçok çağdaş sanatçı, eşyaları sanat pratiklerinde bir ifade aracı olarak kullanmıştır. Bu eşyalar aracılığı ile sanatçılar, gündelik yaşama ironik bir bakış açısı kazandırdığı gibi, eşyayı bağlamından çıkartıp yeni bir kurgusallığın önermesini de sunabilmişlerdir.



Resim 21: Tracey Emin, *My Bed*, 1998, Tate Modern, Londra

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-l03662> E.T. 07/08/2024

Sosyokültürel-ekonomik politik yapının yansıması olarak sanata bakıldığında 1960 sonrası sanatta kendi çağının ona sunduğu gerçekliklerle şekillenmiş ve yeni açılımlara olanak sağlayacak şekilde bir ilerleme göstermiştir. Literatürde postmodernizm olarak da tanımlanan bu süreçte sanattaki değişimin en belirgin özelliği modern dönemin özneliliğinin yerine kavramın ya da bir başka deyişle kavramsal bakış açısının hâkim olmasıdır. Multidisipliner yönelimlerle birlikte sanatta belki de en büyük dönüşüm “nesneye olan gereksiniminin tartışmaya başlanmasıdır. Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca yapının maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. (Antmen, 2017, s.193).

Bu dönüşüme verilebilecek en belirgin örneklerden biri olan Joseph Kosuth’un “*One and Three Chairs*” (Resim 22) isimli çalışmasında “nesnenin kendisini, tanımını ve imgesini bir araya getiren Kosuth, görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiş, sanatın doğasını sorguladığı yapıtlarında izleyiciyi felsefi bir sürece ortak etmiştir” (Antmen, 2017, s.192).



Resim 22: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965, MoMa, ABD

Kaynak: <https://www.dailyartmagazine.com/conceptual-art-of-joseph-kosuth/> E.T. 07/08/2024

Bu tez çalışması resim sanatıyla sınıflandırıldığı için ele alanının eserler resim sanatıyla sınırlandırılmıştır. Çağdaş sanat pratiklerinde sıklıkla kullanılan eşya, dönemin resim sanatında da kendine ayrıcalıklı bir yer edinmiştir. Kendi bağlamını koruduğu gibi metaforik kullanımı ile de sanatçılar için bir ifade aracı olmaya devam etmiştir.

3.1. Andrew Wyeth

Konu kapsamında verilebilecek referans sanatçılardan biri olan 1917 doğumlu Amerikalı Andrew Wyeth, realist tarzda melankolik anlatımıyla birçok eser üretmiştir. Sanatçının dış mekân ve iç mekân resimlerindeki atmosfere hâkim olan hüznü bir yalnızlık hissidir. Sanatçının “*Alvaro and Christina*” (Resim 23) isimli eseri de bu açıdan değerlendirilebilecek çalışmalarındandır. Mekânın, dingin ve sessiz atmosferi, mekânı psikolojik bir alımlamaya yöneltir. Bu resimde mekânın yaşanmışlığını oldukça yoğun bir şekilde izleyicisine hissettiren sanatçı, resimde yer alan eşyalar aracılığı ile orada olamayan kişilerle bağlantı kurmakta ve varoluşlarını sorgulatmaya yöneltmektedir. Kareye yakın bir kadrage sahip resimde iki farklı kapı görülmektedir, bu kapılar sanatçının sık sık resimlerinde model olarak resmettiği arkadaşı ve onun erkek kardeşini temsil etmektedir. Bu sembolizasyona göre kapıların birer portre görevi üstlendiği söylenebilir. Sağda yer alan kapı renkli, parlak ve net görüntüsüyle sanatçının arkadaşı Christina

Olsen'ın bir portresine dönüşmüştür. Solda yer alan ve karanlıkta kalmış olan kapı ise erkek kardeşi Alvaro'ya aittir. Sanatçı, bu sahneyi iki kardeşin ard arda vefat etmesinden sonra resmetmiştir. Resimlerine kimi zaman esin kaynağı da olan arkadaşı Christina'nın ölümüyle Wyeth, ilhamını bu kez onun yokluğunda evinden ve eşyalarından alarak resmini ortaya çıkarmıştır (Werner-Jatzke, 2018).

Resim, izleyiciyi tıpkı bir dedektif gibi tek tek eşyalar üzerinden çıkarım yapmaya itmektedir. Sağda ve solda yer alan iki kapının arasında domestik kullanıma dair eşyalar yer almaktadır. Fotografik gerçekçilikte resmedilmiş kova, sepet, duvarda yer alan tavalar, çiviye tutturulmuş bez parçası ile bu mekânda yaşayan kişiler temsil edildiği gibi günlük rutinde yer alan işleri de okumak mümkündür. Bu açıdan bakıldığında eser kişinin yokluğunda hatıralar, yaşanmışlık ve aidiyet barındıran eşyaların onları temsil etmesi hususunda verilebilecek örneklerden biridir. Eşyaları kullanan kişinin göçüp gitmesiyle beraber bu eşyalar artık birer anıya dönüşmüştür. Geride bırakılan kalıntılar olarak görülebilecek bu eşyalar, eğer başka bireyler tarafından kullanılmıyorlarsa konumlandırıldıkları mekânda sonsuza kadar belleğe dair bir iz olarak kalacaklardır.



Resim 23: Andrew Wyeth, *Alvaro ve Christina*, 1968, 56 x 72 cm, Kâğıt Üzerine Sulu Boya, Farnsworth Sanat Müzesi, ABD

Kaynak: <https://time.com/4840031/andrew-wyeth-at-100-and-the-story-behind-his-most-famous-painting/> E.T. 07/08/2024

3.2. David Tindle

Eşyalar işlevselliklerinin yanı sıra mekanların hafızasını tutma özelliğine de sahiptirler. Böylelikle kişilerin mekân içinde veya dışında gerçekleştirmiş oldukları eylemlerin izini eşyalar üzerinden okumak ya da değerlendirmek mümkündür. Adli vakalarda olay yerlerinin incelenerek eşyalar üzerinden çıkarımlarla çözüme kavuşturulması da bu bağlam sayesinde mümkün olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında İngiliz sanatçı David Tindle'in "*Mural*" (Resim 24) adlı resmi konuya örnek gösterilebilir. Üç panel resminden ikincisi olan resim, sanatçının geliştirdiği ve resimlerinin genelinde kullandığı noktalama tekniğine benzer bir üslupla çalışılmıştır. Biçim bakımından oldukça simetrik fakat dikeylerin çoğunlukta olduğu resmin sağ tarafına yerleştirilmiş şezlong resme diyagonalite katarak kompozisyonu dengelemiştir. Resim genel olarak soğuk ve doygunluğu düşük renk tonlarından oluşmaktadır.

Dinginliğin hâkim olduğu resimde net olarak belli olmamakla birlikte bahçe kapısının avlusunu andıran alanda bazı eşyalar görülmektedir. Eşyaların yer aldığı platform adeta bir kaideyi andırmaktadır. Kaidenin üzerinde yer alan eşyalar da bu alana bir natürmort edasında konumlandırılmış gibi gözükmektedir. Olay yeri inceleme mantığıyla eşyalar üzerinden çıkarımda bulunulduğunda burada vakit geçiren kişinin gazete okurken bir yandan radyo dinlediğini ve arada da dürbünle gözlem yaptığı yorumunu yapabilmek mümkündür. Sahnede yer almayan kişinin dürbünle gözlemlediği şeyin ne olduğu hususunda soru işareti ile resim incelendiğinde göze kapının camına yansıyan sıcak hava balonu çarpar. Sıcak hava balonu resmin genelinin aksine soğuk tonlarda değil sıcak tonlarda resmedilmiştir. Bu da dikkatin balonun üzerinde toplanarak kaidenin üzerinde yer alan diğer eşyalar gibi bir unsur halini almasına yol açmaktadır. Sanatçı, bakış açısının tam tersi yönünde kalan bu manzarayı kapıdaki cama yansıtarak resme dahil etmiştir. Bu yansıma sayesinde gözlemlenen şeyin balon olduğu tahmini yürütülebilir. Balon aynı zamanda uzaklara duyulan bir özlemi ifade ediyor olabilir. Cama yansıyan balonun gerçek olup olmadığı konusunda kesin bir yorum yapılamadığı için resmin sürreal etkiler barındırdığı da söylenebilir. Cama yansıyan gökyüzünün renklerinden anlaşılacağı üzere betimlenen resim bir akşam üstü vaktinde geçmektedir. Resmin merkezinde yer alan kapı yarı açık betimlenmiştir. Resmin genel atmosferinde bu alanda vakit geçiren kişinin içeri girip geri döneceği hissi hakimdir.

Eşyalar, kişinin varlığını ve olay akışı gibi bazı durumları temsil ettikleri gibi psikolojik çıkarımlar yapmaya da olanak sağlayabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında resimde yer alan sandalyenin tek oluşu, bir çeşit yalnızlık göstergesi olarak kabul edilebilir. Radyonun dinlenmek üzere sandalyenin karşısına konumlandırılması, okunacak bir kâğıt parçasının olması gibi detayların hepsi yalnızken yapılacak aktivitelerden olduğu düşünüldüğünde bu fikir desteklenmektedir. Yalnız bir kişinin kendi kendine vakit geçirirken ardında bıraktıklarını kadraja almış sanatçı, yalnızlığın verdiği melankolik hissi de yoğun bir biçimde yansıtmaktadır. Doygunluğu düşük renklerin kullanıldığı resim her ne kadar dışta yer alan bir mekânı merkezine almış olsa da kişisel bir alanı kompoze etmesinden dolayı mahremiyet içermektedir. Sanatçının yaptığı şey ise bu mahrem alanı seyirciye gözlemlemeye sunmaktır. Ya da bir başka deyişle resimde yer alan dürbünden yola çıkarak sanatçı, gözetleyeni bu resim aracılığı ile gözetletmektedir.



Resim 24: David Tindle, *Mural*, 1978, 165 x 187 cm, The Open University, İngiltere

Kaynak: <https://artuk.org/discover/stories/time-and-its-passing-the-contemplative-and-tender-works-of-david-tindle> E.T. 07/08/2024

“Telephone” (Resim 25) İngiliz sanatçı David Tindle’in konu kapsamında örnek olarak verilebilecek bir diğer eseridir. Kompozisyonda bir sehpa ve sandalye boydan boya kapalı

bir perdenin adeta duvar halini aldığı arka planın önüne yerleştirilmiştir. Bir önceki örnekte olduğu gibi bu resim de doygunluğu düşük ve soğuk bir renk paleti ile resmedilmiştir. Eşyalar, sanatçının üslupsal tavrıyla da beraber, sanki toz olup dağılırcasına mekânın renklerine karışıp flulaşmaktadır. Resmin üslup ve renklerinin yol açtığı bu dumanlı atmosferi sayesinde sanki bir rüya anını anımsattığını da söylemek mümkündür. Yatay kompozisyona sahip bu resimde kuvvetli bir boşluk hissi ön plana çıkmaktadır. Bu boşluk hissi, boş sandalyenin de aynı şekilde işaret ettiği, yalnızlık aurasını güçlendirmektedir. Resmin sol yarısı sağ yarısına göre daha kalabalık olmasıyla birlikte sol tarafın tamamen boş olması yalnızlık hissine katkı sağlamaktadır.

Dar bir uzamda alanın bütününlüğünün görünmemesiyle beraber tek başına kadrada yer alan bu sandalye ve sehpa da mekânda yaşanmışlığın göstergesidir. Bunu en net ifade edenler ise ceket ve telefondur. Sandalyede asılı ceket sahibinin yerine temsiliyet kazanarak sanki telefondan gelecek bir haber bekliyormuşçasına sembolik bir anlama kavuşur. Sandalyenin hemen arkasında bulunan pencereden giren ışık hüzmeleri ceket ve telefonun üzerine düşerek resmi dramatize etmektedir.

Resimde kısıtlı ve boş bir alan kompoze edilmiş olsa da ifade ettiği bağlam bakımından 18. Yüzyıl Danimarka 'Altın Çağ' iç mekân resimlerini anımsattığı söylenebilir. Bu resimlerde de iç mekân dıştan gelen uhrevi ışıkla aydınlanır. Mekânın boşluğu içinde bulunan figürü adeta yutarcasına resmin tüm yüzeyine yayılır. Cam önü figürün genellikle konumlandığı alandır.



Resim 25: David Tindle, *Telephone*, 1988, 812 × 1224 mm, Pano Üzerine Tempera, Tate Modern, Londra

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/tindle-telephone-t07973> E.T. 07/08/2024

3.3. Bruce Cohen

Bruce Cohen'e ait 1985 tarihli "*Unmade Bed*" (Resim 26) isimli eser ise kişiye ait, mahrem olan alanı merkezine almıştır. Resimde bir yatak odası, açık bir kapının dışından resmedilmiştir. Eserin kadrajı, klasik iç mekân anlatımının dışına çıkılarak oluşturulmuştur. İki alanı bir arada veren bu yaklaşım resmi sinematografik bir sahneye dönüştürmektedir.

Sanatçı uzun horizontal bir kadrageye sahip resim düzleminde dikine kesen kapı ve pencere pervazlarına yer vererek kompozisyonu harmonik bir dengeye getirmiştir.

1953 doğumlu Amerikalı Sanatçının eserlerinde genel olarak mevcut olan; sessiz, insanın görünmediği fakat mekâna bıraktığı izlerinden varlığının okunabildiği tavrı bu resimde de vardır. Resimde kişi veya kişilerin izi kompozisyonun sol alt köşesinde yer alan sandalye ve üzerine bırakılmış ceket benzeri kıyafetten okunabilmektedir. Kapının önünde yer alan sandalyenin buraya ait olmadığı ilk bakışta anlaşılmaktadır. Sandalyenin kapıda bekleyen bir kişi için buraya konulduğu düşünülebilir. Bu durumda içeride yatan kişinin hasta biri olduğu, kapıda da onun herhangi bir ihtiyacı için bekleyen yakını veya

bakıcısı oturduğu yorumu yapılabilir. Sandalyenin kapıya doğru dönük konumlandırılmış olması da bu fikri destekleyen bir unsur olarak görülebilir.

Eser aynı anda birden fazla mekânı içinde barındırmasından ötürü adeta farklı resimleri bir araya getirmiş, çok katmanlı bir görüntüye sahiptir. Sanatçı bu ilginç kompozisyon kurgusunda izleyiciye yatak odasını açık bir kapının dışından izleterek röntgenci konumuna düşürmektedir. Pencereden gözüken gökyüzünün karanlık olması vaktin gece yarısı olduğu bilgisini vermektedir. Yatağın bozuk olması yatağın sonradan terkedildiğinin bir göstergesidir. Bu durum yatağın neden gecenin bir vakti terkedildiği sorusunu da akıllarda uyandırır.

Resmin büyük çoğunluğu soğuk tonlardan oluşuyor olsa da pencerenin önüne konumlandırılan komodin, üzerinde yer alan çiçek ve elmaların renkleri sıcak tonlardan oluşmaktadır. Sanatçının neredeyse her resminde yer alan vazolu taze çiçeklerin canlı renkte resmedilmesi izleyenin gözünün iki çiçek arasında gidip gelerek kompozisyon üzerinde gezmesine olanak sağlamaktadır. Uzamsal olarak derin bir alanı kadraja almış resimde objeler genel olarak bütünüyle resmedilmemiştir ancak bütünüyle resmedilmiş tek öge vazoda yer alan çiçeklerdir. Çiçeklerin henüz renklerini koruyor ve solmamış olmaları yakın bir zamanda toplanıp vazoya yerleştirildiklerini göstermektedir. Sessiz ve hareketsiz bir mekân resmedilmiş olsa da taze çiçeklerin mekânda yer alıyor oluşu burada yaşayan kişinin varlığını ve yakınlarda olduğu fikrini desteklemektedir.



Resim 26: Bruce Cohen, *Unmade bed*, 1985, 102,2 x 168,3 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel koleksiyon

Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Unmade-Bed/EA4EDFFABDB49AFC3B760A58771D6353> E.T. 07/08/2024

3.4. David Hockney

Seksenlerin sonunda resmedilmiş “*Montcalm Interior With 2 Dogs*” (Resim 27) isimli bu eser yüksek tavanlı bir iç mekânı göstermektedir. 1934 doğumlu İngiltereli sanatçı David Hockney’e ait olan bu resim, doğal ışığın büyük pencerelerden sızdığı, vurgulanan karmaşık desenler ve mobilyaların canlı renk tonlarıyla sanatçının kişisel alanının atmosferini yansıtmaktadır (King, t.y.).

Dikey olarak resmedilmiş resimde pop artın öne çıkan canlı ve parlak renkleri kullanılmıştır. Hockney’nin eserde diyagonal pek çok formu kullanılmış olması resmin dinamik etkisini arttırmıştır. Resimde perspektifin varlığı yerdeki mavi halı ve tavanda yer alan çiteler gibi pek çok detayda net olarak sezilmektedir. Dolayısıyla bu perspektifsel etki resmi iki boyutlu etkiden kurtararak üçüncü boyuta çekmektedir. Parlak, zıt tonlar derinlik ve boyut hissi yaratırken, ışık ve gölgenin etkileşimi sahnenin gerçekçiliğine göz kırpmaktadır. Yine de geniş açıda resmedilmiş eserin grafik etkide olduğu söylenebilir, bu yaklaşım kompozisyonu daha dekoratif göstermektedir.

Analizi yapılan diğer resimlerden farklı olarak bu resim, izleyiciye daha geniş çaplı veriler de sunmaktadır. Resim, izleyiciye eşyalar üzerinden evin sahibinin zevkine,

yaşantısına hatta ekonomik durumuna dair bilgi verir. İç dekorasyonda klasik ağır ahşap mobilyalar yerine o çağın trendlerine uygun tarzda seçimler yapıldığı görülmektedir. Dolayısıyla bu evde yaşayan kişinin trendleri takip ettiği ve dekorasyonu buna uygun biçimde gerçekleştirdiği yorumu yapılabilir. Pencereden gözüken desen detayları Henry Matisse'nin "Red Interior" isimli iç mekân resminde kullandığı desenlerle benzerlik oluşturduğu söylenebilir.

Sanatçının köpeklerine tabloda yer vermesi mekânı seyirlik, idealize edilmiş mimari alan görüntüsünden uzaklaştırıp yaşanmakta olan bir mekân olarak tuvale yansımasına yardımcı olmuştur. Arka planda yer alan piyano bu evde yaşayan kişinin müziğe karşı ilgisi olduğu ve belki de piyano çalabildiği izlenimini yaratmaktadır.



Resim 27: David Hockney, *Montcalm Interior With Two Dogs*, 1988, 183 x 153 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, L.A. Louver, ABD

Kaynak: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/contemporary-art-evening-sale-n09932/lot.17.html> E.T. 07/08/2024

3.5. Jeffrey Reed

Jeffrey Reed'in "Breakfast Table" (Resim 28) isimli resmi durağan bir ev halindense, yaşanmışlık, iz ve hareketini hissettiren bir sahneyi izleyiciye sunmaktadır. Dikdörtgen

yatay kompozisyona sahip olan eser, klasik dönem resimlerini andıran realist bir yaklaşımla resmedilmiştir. Uzun yatay tuvalde merdiven boşluğuna doğru gittikçe derinleşen espas duygusunun hissedildiği kadrajda, denge dikeylere bolca yer verilerek sağlanmıştır. Kompozisyonun geneli soğuk renklerden oluşmaktadır. Bunun yanında resmin merkezinde yer alan masanın sıcak ve canlı renklerden oluşması bütün odağı masa üzerine toplamaktadır. Kompozisyonun solunda yer alan dolap ve sağında yer alan merdiven boşluğu sayesinde resim, dikey olarak üçe bölünerek statik bir yapıda bürünmektedir. Resmin merkezinde yer alan masa ise diyagonal yapısı ve canlı renkleriyle izleyenin gözünün kadrajda gezmesine yol açarak kompozisyonu dinamik bir yapıya ulaştırmıştır.

Mimari yapıdaki öğeler ve dekorasyon tarzı her ne kadar klasik etkilere sahip olsa da masada yer alan market ürünleri sayesinde eserin modern döneme ait olduğu yorumu yapılabilir. Masanın üzerindeki düzene bakıldığında yemeğin henüz hazırlık aşamasında olduğu düşünülebilir. Masa örtüsü kenara sıyrılmış çatal ve bardaklar yerleştirilmiştir. Düzende iki tabak yer almaktadır bu durum mekânda tuvale yansımamış iki kişi bulunduğunu gösterir. Tabaklarda yer alan hamur işleri ve yarı açık kutu göz önünde bulundurulduğunda, kahvaltıda pastaneden alınmış bir kutu hamur işi yeneceği yorumu yapılabilir. Yemek masası, hem az kişiye hazırlandığı hem de hazır yiyeceklerin yer verildiği bir masa olduğu için bolca hazırlığın yapıldığı bir aile yemeğindense, hazır atıştırmalıkların bulunduğu, düzenine pek de dikkat edilmemiş, hızlıca hazırlanmış bir sofradır.

Kompozisyon masayı odağına almış da olsa kadraja sağ taraftan giren merdiven, odağı derinlere götürür. Böylelikle evin yapısı, büyük ve çok katlı bir mimarisi olduğu akıllarda canlanır.

Çerçevelenmiş resimler ve masadaki vazoya yerleştirilmiş çiçeklerle ev sahibinin mütevazı zevklere sahip olduğu yorumu yapılabilir. Vazoda yer alan çiçeklerin renklerinden ve canlılıklarından anlaşılacağı üzere henüz tazeliklerini korumaktadırlar bu da yakın bir zamanda toplanıp vazoya konduklarını göstermektedir. Ayrıca çiçeklerin türünün şebboy olduğu tahmini yapıldığında, baharın ortasında açan bu çiçeklerin kadrajda yer alıyor olması resmin baharda geçtiğine dair ipucu sağlar.

Masa üzerine konularak oluşturulmuş kompozisyonlar natürmort yaklaşımını akıllara getirir de bu resmi natürmort olarak değerlendirilemez. Natürmort resimlerde kurgusal

bir düzen varken bu eserde tamamen yaşanmakta olan bir anın yakalanarak resmedilmesi söz konusudur.



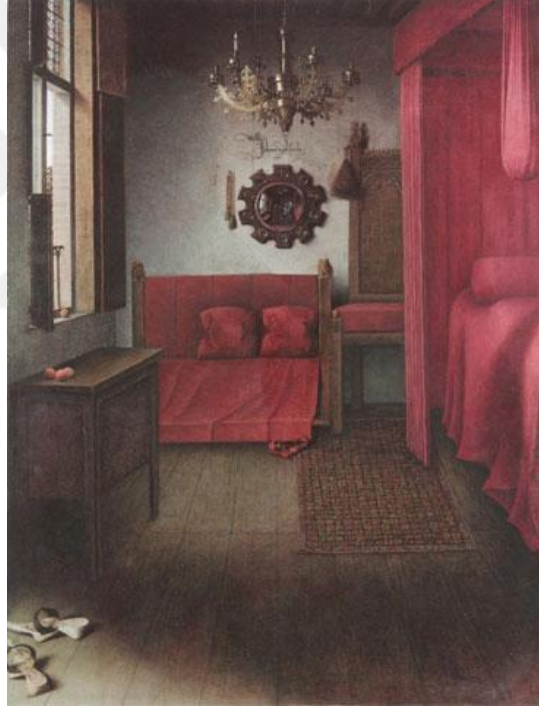
Resim 28: Jeffrey Reed, *Breakfast Table*, 2007, 26 x 36 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon

Kaynak: <https://jeffreyreedart.com/artwork/3885649-Interior%20with%20Plant.html> E.T. 07/08/2024

3.6. Charlotte Bracegirdle

Mekanların eşyalarla birlikte alımlanması geçmiş yaşantıyı bugüne taşımaktadır. Mekanlar, eşyalarla beraber, içinde yaşadıkları insanlar orada bulunmasa da onlar adına geçmişini, bugününü ve zamanın vadettiği geleceği içinde barındırır. Birçok şeyi temsil eder ve onlar adına mahremiyeti korurlar. Eşyalar bu yaşamsallık ile birlikte kişisel belleği de içinde saklı tutarlar. Belli bir üne sahip şahıslar, belli kültürlerce önderlik etmiş kişiler, sanatçılar gibi toplumsal kültürde iz bırakmış kişilere ait yaşam alanlarının, evlerinin onların ölümünden sonra müzeleştirilmesinin sebebi bu durumdan kaynaklıdır. Bu tür mekânda yer alan eşyaların; onlara sahip olan kişilerin yaşamını yitirmesiyle sonsuza dek el değmemiş bir biçimde kalacak olmaları ve daima sahiplerine atfen, hatırlatıcı bir unsur olarak orada bulunmaları, aidiyet belirten bu alanı görmeğe değer kılar. Dolayısıyla müze haline getirilmiş yaşam alanında yer alan eşyaların sıradan, günlük kullanım eşyası olmanın dışında onları değerli kılan şey o mekânın sahibinin yaşamsallığının ona tesir etmiş olmasıdır.

Charlotte Bracegirdle’ın “*Van Eyck*” (Resim 29) adlı eseri de bu bağlamda değerlendirilebilecek bir bakış açısı ile üretilmiş bir eserdir. Post-modern sanatta yeniden üretim olarak adlandırılan bu eser, Jan Van Eyck’in “Arnolfini’nin Düğünü” isimli yapıtına atıftır. Orijinal eserde bir evlilik sahnesi görülmektedir. El ele tutuşmuş gelin ve damadın arasında bir de köpek yer almaktadır. Yeniden sunulmuş versiyonunda ise resmin konusunu oluşturan figürler ve köpek resimden çıkarılmıştır. Bu durumda sanat tarihinin en önemli ve en ünlü eserlerinden birine ait kişiler resimden ayrılmış ve geriye onlara ait bu mekân ve eşyalar kalmıştır. Kadrajda yer alan yatak odası ve içerisindeki zamanında kullanılan eşyalar, oraya ait kişiler olmaksızın bir müze mekânı gibi seyirlik bir nesneye dönüşmüştür. Dolayısıyla toplumsal kültürde iz bırakmış kişilerin müzeleştirilmiş evlerinin bu resmin bağlamıyla benzerlik taşıdığı yorumu yapılabilir.



Resim 29: Charlotte Bracegirdle, ‘*Van Eyck*’, 2008, 30,5 x 22,5 cm, Baskı Üzerine Akrilik Boya, Özel Koleksiyon

Kaynak: <http://search.it.online.fr/covers/?p=462> E.T. 07/08/2024

3.7. Nicole Santiago

Amerikalı Sanatçı Nicole Santiago’nun “*Caregiver*” (Resim 30) adlı resminde ise belli bir düzensizlik içerisinde eşyalar tuvale yansıtılmıştır. Eşyaların belli bir düzlemde, yakını plandan resmedilmiş olmaları geleneksel natürlük resim tekniğiyle ilişkilendirmeye

olanak sağlar. Ancak günlük hayatın akışında yakalanmış bir an oluşundan ötürü aslında tam anlamıyla bir natürmort olarak tanımlamak doğru olmaz.

Önceki resimlerden farklı olarak yoğun boya katmanlarıyla tamamlanmış bu resim geniş bir iç mekânı değil doğrudan bir masanın üzerini odağına almıştır. Kompozisyonun merkezinde bir masa lambası yer almaktadır. Lambanın başlığının piramidal yapısı sayesinde göz; karmaşık olan bu kompozisyonda yukardan aşağıya doğru nesnelerin üzerinde tek tek hareket etmektedir. Canlı renklerden oluşan resimde, lambadan yansıyan ışığın merkezde yoğunlaşarak gölge ve aydınlık alanları oluşturması, resme derinlik algısı kazandırmıştır.

Santiago'nun eserlerinde genel olarak ev sahneleri yer almaktadır. Sanatçı ele aldığı bu sahneleri yarı otobiyografik olarak tanımlar. Bununla beraber gündelik yaşamın sıradan karmaşasını yer yer tuvallerine yansıtmaktadır (McGlothlin Collage, Artalk, 2023).

Kadrajda yer alan eşyaların bir aradalığı belli bir insan profiline yönelik alımlamaya yönlendirmektedir. İlaç şişeleri, kahve bardağı, izmarit dolu küllük ve astım ilacıyla doğrudan kişiye ait bir portreyi temsil ettiği yorumu yapılabilir. Bu bakımdan Klasik Dönem Hollanda Portre Sanatıyla benzerlik kurulabilir. Eşyalar sayesinde kişiler hakkında bilgi sahibi olabildiğimiz bu tür resimlerinde figür-nesne ilişkisi temsiliyette önemli bir rol üstlenir.



Resim 30: Nicole Santiago, *Caregiver*, 2019, 48.2 x 31,7 cm, Panel Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon

Kaynak: <https://www.ehc.edu/mca/mca-art-gallery/previous-exhibitions/nicole-santiago-and-john-lee/>
E.T. 07/08/2024

Hazır kullanım nesnelerinin kadrajda dağınık bir biçimde yer alıyor oluşuyla portreleşmiş bu kompozisyon, kişinin dağınık zihnini de aynı şekilde yansıttığı söylenebilir. Ayrıca resmin açık kompozisyon şeklinde kurgulanması bu kargaşanın devamının olduğuna dair fikir vermektedir.

Eşyaların sanat tarihindeki serüveni devam ettikçe, kendi fiziki ve işlevsel oluşlarıyla beraber ifade ettikleri de yaşanan çağa göre anlam kazanacaktır ve oradalığın bir işareti olarak kendi varlığını imgelemde sanat aracılığı ile sürdürebilecektir.

4. BÖLÜM: ESER METNİ

Çalışmalarımda temel olarak ele aldığım mesele, eşyaların mekân ile ilişkisi ve mekâna kattıkları anlamlardır. Resimlerimdeki eşyaların yer aldığı mekân, içinde geçen olayların, yaşanmışlıkların ve ortamın psikolojisini aktarmada önemli bir role sahiptir. Bu doğrultuda eşya, kişinin yerine geçer ve mekâna özgü bir aidiyet kazanır. Kompozisyonlarımda genellikle mimari yapının belli bir alanı kadraja yansıtmaktadır. Köşeler, kenarlar, bazen bir kapının arkası veya dolabın yanında kalan bu küçük alanlar, yakın plan olarak kompozisyonların temelini oluşturmaktadır. Genellikle iç mekanlarda göz önünde bulunmayan bu noktalar, benim çalışmalarımnda eşyaların unutulup kaldığı yerlerdir. Fakat aynı zamanda *oradallığın* izinin en net şekilde sürülebileceği yerlerdir. Günlük hayatta görülmeyen, üzerine düşünölmeyen bu yerleri çalışmalarımnda betimleyerek, mekâna dair yeni bir bakış açısı kazandırmayı hedeflemekteyim. Bu alanlarda yer alan eşyalar da kimi bir zaman olayı, kimi zaman bir hareketi başka bir değişle yaşanmışlığın temsili olarak resimlerimde yer alır.

Oradaydı #12'de (Resim 31) göröldüğü üzere kompozisyonun sağında kalmış şapka, kadrajın dışında kalmış bir kişinin varlığını temsil eder. Mekânın yerleşik bir eşyası değildir. Kişinin mekândan başka bir mekâna taşıdığı bu kullanım eşyası, o kişinin *şimdi orada* oluşunun göstergesi olarak resmin içinde kendi aidiyetini mekâna yansıtır. Şapkanın sol tarafında yer alan dağınık şekilde duran masketler, o mekânda bir çocuğun varlığına işaret eder. Ancak bu iki nesnenin bir aradallığı ile ironik bir algı yaratarak mekândan bağımsız izleyicinin alımlamasında ucu açık anlamlar yaratılması hedeflenmiştir.

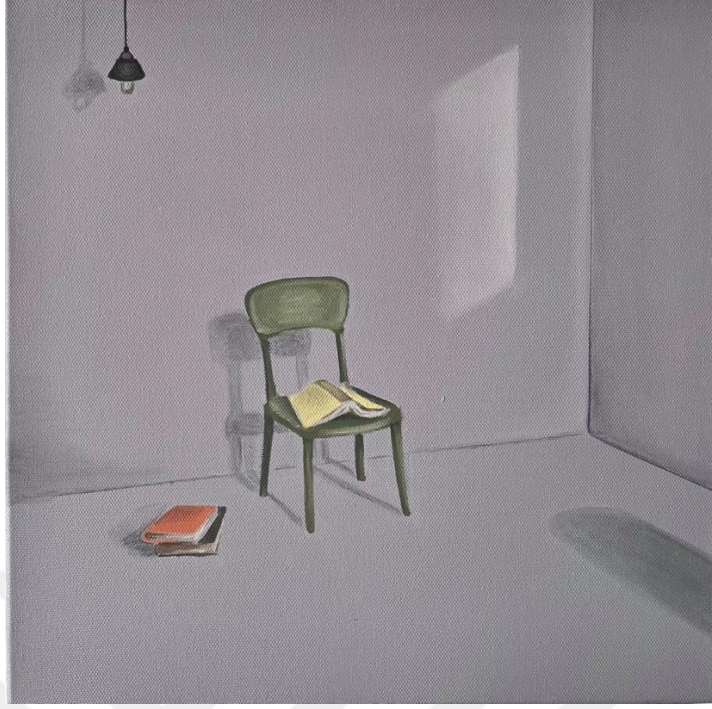
Resimlerimin atmosferinde bir sessizlik hakimdir. Bir anlamda iz olarak değerdendirilebilecek eşyalar, mekâna ait insanların artık orada olmamalarının ya da kadrajın dışında kalmalarının bir işareti olarak mekânı sessizleştirirler. Kullandığım doygunluğu düşük renk paleti bu sessizlik hissini destekler niteliktedir.



Resim 31: İrem Alakuş, *Oradaydı #12*, 50x70 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2024

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

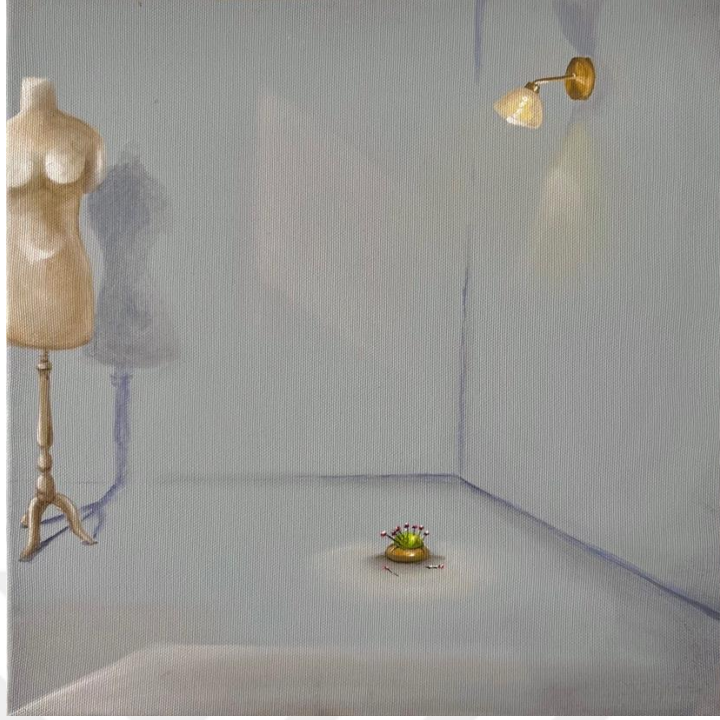
Oradaydı #1’de (Resim 32) görüldüğü üzere sandalye üzerinde açık bir biçimde ters bırakılmış kitap, o mekânın bir anlığına da olsa yalnızlaştığının ve bir müddet sonra tekrar o mekâna geri döneceğinin kanıtı niteliğindedir. Mekandaki boşluğun hakimiyeti, atmosferik bir etki yaratırken sessizliğin hissedilebilir olmasındaki en güçlü ifade aracı olarak da öne çıkmaktadır. Tavandan sarkan lamba ve duvara yansıyan ışık, resimde yer alan eşyaların temsiliyetlerini psikolojik açıdan güçlendiren öğelerdir.



Resim 32: İrem Alakuş, *Oradaydı #1*, 30x30 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2023

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Oradaydı #2’de (Resim 33) kompozisyonda bir terzi odasının köşesi betimlenmiştir. Duvar köşesinin önünde yer alan iğnelik ve yere düşen iğneler, henüz çalışmanın bitmediğinin ve kadrajın dışında bir terzinin olduğunun göstergesidir. Işığın iğneliğin üzerine yansması ve resmin sol köşesinde yer alan cansız mankenin duruşu ile mekân, teatral bir sahneye dönüşür ve böylece eşyalar kişinin yerine geçerek kendi mevcudiyetlerinin dışında bir anlama kavuşur.



Resim 33: İrem Alakuş, *Oradaydı #2*, 30x30 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2023

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

(Resim 34) Oradaydı #3'de çalışmanın kompozisyonu bir odanın köşesine odaklanmaktadır. Kompozisyonu dikey ve diyagonal yönlendirme yapan bu köşe, aynı zamanda odağı ayakkabı kutusu ve ayakkabılara oradan da resmin sağ köşesindeki komidine yöneltir. Ayakkabılar kutusundan çıkartılmış ve o haliyle açıkta kalmıştır. Bu ayakkabıların olay akışındaki hikayesi izleyicinin yorumuna bırakılmıştır. Komidinin rengi ve modeli, odada yer alan ama görülmeyen diğer eşyalar hakkında ip ucu vermektedir. Bu ve diğer çalışmalarında olduğu gibi görünmeyi görünür kılma çabam, eşyaları sadece temsil etme açısından değil, temsil edilenin cinsiyeti, yaşı, beğenisi vb. gibi kişisel bilgileri aktarmaya da yöneliktir.



Resim 34: İrem Alakuş, *Oradaydı #3*, 30x30 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2023

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

(Resim 35) *Oradaydı #4*'de yer alan kompozisyonda mekân, resmin sağ tarafında açık kalmış kapı ile dikey olarak ikiye bölünmüştür. Kapı, mekanları korunaklı hale getirir, iç ve dış arasındaki geçişi sağlar. Bununla birlikte kapılar, mekân içlerinde özel mahremiyet alanları oluşturmada önemli bir mimari unsurdur. Resimdeki yarı açık kapı ise izleyicisini kapalı olan odanın içine davet ederek Kapı arakasında kalan kırmızı kadın şapkasının tüm mahremiyetini kaybettirmektedir. Şapka, temsiliyeti ile birlikte orada olmayanı görünür kıldığı gibi mahrem alanın öznesine dönüşür.



Resim 35: İrem Alakuş, *Oradaydı #4*, 30x30 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2023

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

(Resim 36) *Oradaydı #5*'de dönemeçli bir duvar köşesi önü betimlenmiştir. Sağ köşede yer alan lambaderin varlığı, mekânın bir salon olduğunu sezinletir. Sol köşede yer alan yere uzanmış oyuncak pelüş ayı, mekânda bir çocuğun varlığının kanıtı niteliğindedir. Resimde görünmeyen sadece çocuk değildir. Çocukların tek başlarına evde kalamayacakları düşünüldüğünde mekânda görünmeyen çocukla sınırlı kalmadığı ve çocuğun dışında en az bir kişinin daha bu mekânda bulunduğu söylenebilir. Dolayısıyla oyuncak pelüş ayı, sadece bir çocuğu değil, mekânsal bütünlük içinde bakıldığında birden fazla kişinin varlığını temsil etmektedir. Kompozisyonda yer alan lambaderin ışığının açık olması, gece vakti bir zamanı içerdiğini izleyicine aktarır. Resimdeki boşlukla birlikte gecenin sessizliği tüm yüzeye dağılmıştır.



Resim 36: İrem Alakuş, *Oradaydı #5*, 30x30 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2023

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Oradaydı #6 (Resim 37) isimli çalışmanın kompozisyonunda bir antre betimlenmiştir. Duvarda asılı olan palto ve sol alt köşede yer alan ayakkabılar, mekân içinde birisinin varlığının kanıtı niteliğindedir. Ayakkabıların birinin yana devrik olması, içeri giren kişinin bir telaşı olduğu ya da düzene takıntılı olmadığı izlenimini vermektedir. Kompozisyonda mekâna dair başka bir detay bulunmasa da kompozisyonun yönlendirdiği perspektif, mekânın içine doğru izleyicisini çekmektedir. Nesnelerin kendi aralarındaki iletişimi ile de mekânsal aidiyeti güçlendirmektedir.



Resim 37: İrem Alakuş, *Oradaydı #6*, 30x30 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2023

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Oradaydı #7'de (Resim 38) mekânda neresi olduğu net olarak kestirilemeyen bir duvar önü betimlenmiştir. Ancak duvarda sol üst köşede asılı olan telefon ve sağ alt köşede yer alan içi dolu valiz, mekânın bir yaşam alanı olduğunun kanıtı niteliğindedir. Telefon ve valizin bir aradalığı, beklenen bir haber sonrası o mekânın terk edileceği hissini yaratır. Sol alt köşede yer alan origami ise o mekânda hali hazırda birinin olduğu fikrini güçlendirir ve bu bekleyişin uzun sürdüğünün kanıtıdır.



Resim 38: İrem Alakuş, *Oradaydı #7*, 30x30 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 2023

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Resimlerimde yer alan Mekânlar, içindeki nesneler aracılığıyla görünmeyenin temsiliyetini üstlendiği gibi, diğer bir yanıyla oradalık izini sürdürebileceğimiz bir kanıt olarak da değerlendirilebilir. Eşyaların kurduğu bu dil aracılığı ile izleyiciyi tanık ya da iz süren bir dedektif konumuna getirmek çalışmalarımın en temel hedefleri arasındadır. Diğer yandan gündelik yaşamda odaklanmadığımız, bütünlüğün bir parçası olarak gördüğümüz eşyaları, resmin merkezine alarak, minimize edilmiş kompozisyonlarda bir sahnenin baş aktörüne dönüştürmeyi ve eşyalara olay örüntüsüyle bağıntılı bir kimlik kazandırmayı hedeflemekteyim.

SONUÇ

Pek çok alanda farklı tanımlamalara sahip olan mekân; yerleşik alan olarak en basit şekliyle barınılan, yaşanılan, fonksiyonel, yaşam alanı olarak tanımlanabilir. Bireyler, ilk doğduğu andan yaşamlarının son anına kadar pek çok mekânda var olurlar. Mekân üretiminin ilk motivasyonu korunma iç güdüsünden ileri gelmiştir. Bu iç güdünün sağlanmasında en etkili rolü mekânı dolduran eşyalar üstlenir.

Yaşamın ilk periyodlarında eşyalar korunma, avcılık ve beslenme gibi çeşitli kategorilerde insanoğlunun hayatında yer almıştır. Materyallere ulaşım bakımından kısıtlı olan bu çağlarda insanoğlu taş, dal, hayvan derisi gibi malzemelerle amacına uygun hale getirilmişlerdir. Her ne kadar işlevsel olarak elde edilmiş pek çok eşya çeşitlemesi yapılabilse de ilerleyen dönemlerde süs, dekorasyon eşyası gibi estetik açıdan değerlendirilebilecek veya dini amaca yönelik olarak tapınma amaçlı eşyalar da üretilmiştir. Eşyaların işlevsellik bakımından tarih boyunca türevleri ihtiyaca bağlı olarak sürekli olarak çoğalmıştır. Fakat bununla beraber eşyaları bireyin iç dünyasından dış dünyasına uzanan bir köprü olarak da değerlendirebilmek mümkündür. İç dünyasından yola çıkarak eşyalarla maddeleştiği duygular, hisler, bakış açıları insanoğlunun mekân üzerinde kurduğu aidiyet hissini pekiştirmesinde yardımcı olmuştur.

Mağara duvarlarında yer alan eşya resimleri aslında eşyanın resim sanatı üzerindeki görünürlüğünün ilk örnekleri olarak yorumlanabilir. Bu duvar resimlerinin varlığı arkeolojik bulgularla ortaya çıkması tarihsel bir veri olarak yüzyıllar sonra günümüze bilgi sunmaktadır. Duvar mozaiklerinde de yer alan eşya imajları, zamanla yağlı boya tuvaler de de kendine yer bularak resim sanatında yerini almıştır. Resim sanatında yer alan bu eşyanın görüntüsü, zamanın gerçeklik algısına bağlı kalarak tarih boyunca farklı anlamlar barındırmıştır. Dönemin teknik imkanlarıyla biçimlenen eşya imajları, kültürel etki ve zamanın algısıyla işlevselliğinin de ötesine geçerek sembolik bir temsiliyet de kazanmıştır.

Modern sanatla birlikte eşyanın görüntüsü sanatçının öznel tavrını yansıtabileceği bir araç konumuna gelmiştir. Hazır nesne kavramının Marcel Duchamp ile beraber sanata girmesiyle de klasik ifade yöntemlerinden uzaklaşmıştır. Dolayısıyla eşya bu kez sanatta çok perspektifli bir ifade aracı olmuştur. 1960 ve sonrasında üretilen resim sanatına ait eserlerde eşya artık natürmortun kompozisyonunun temel yapı taşı, konuyu destekleyici öge veya mekâna ait bir unsur olmanın ötesine geçmiştir. Görünenin yansıtılmasının da

ötesinde metaforik anlamları barındıran eşya, sanatçıların sıklıkla tercih ettiği ifade aracı olmuştur. Postmodernizmde ön plana çıkan kimlik, bellek, aidiyet vb. gibi kavramlar ile eşya, sahip olduğu anlamlarından uzaklaşarak sanat üretiminde farklı bir perspektifle mevcudiyetini pekiştirmiştir.

Çağdaş sanatçıların eşyalar ile oluşturduğu dil, mekânda ortaya koyduğu etki ve izleyicinin gerçekliğe olan yaklaşımıyla kişiden kişiye farklılık gösterebilecek yorumlamaları içinde barındırır. Diğer yandan kurgulardaki eşyaların bir aradalığı, eşyaları bağlamından çıkartılıp kendi içinde yeni söylemler oluşturur. Bu yaklaşım, Umberto Eco'nun Açık Yapıt olarak da tanımladığı eşyalar aracılığıyla oluşturulan yeni bir dile dönüşür.



KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2017). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Bilgin, N. (2011). *Eşya ve İnsan*. Gündoğan Yayınları.
- Cevizci, A. (1996). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara, Ekin Yayınları.
- Girgin, F. (2018). *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim: Alıntı Öyküleme Kolaj Taklit*, Hayalperest Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul.
- Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*. Ütopya Yayınevi.
- Krause, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Çev. Dilek Zaptıoğlu, Literatür Yayıncılık.
- Sözen, M. Tanyeli, U. (1992). *Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

İnternet Yayını

- Brooks, Sarah. (2000). *Icons and Iconoclasm in Byzantium*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, (2000) (originally published October 2001, last revised August 2009). http://www.metmuseum.org/toah/hd/icon/hd_icon.htm E.T. 20/06/2024
- King, E. (t.y.). David Hockney's Montcalm Interior With 2 Dogs, MYARTBROKER. <https://www.myartbroker.com/artist-david-hockney/articles/david-hockney-montcalm-interior-with-2-dogs> E.T. 20.06.2024 E.T. 30/07/2024
- McGlothlin Collage, *Artalk*, (2023), <https://www.emoryhenry.edu/mca/mca-art-gallery/previous-exhibitions/nicole-santiago-and-john-lee/> E.T. 25/06/2024
- National Gallery, (t.y.), <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/antonello-da-messina-saint-jerome-in-his-study> E.T. 30/07/2024
- Özkaya, A., Bakırcı, Ç. M. (2019, November 15). *Mekân Nedir? Yer Nedir?*, Evrim Ağacı. <https://evrimagaci.org/s/8031> E.T. 27/02/2023
- Sağlık Düşüncesi ve Tıp Kültürü, *İnsan ve Mekân*. (Mart-Nisan-Mayıs 2016), <https://sdplatform.com/insan-ve-mekan/> E.T. 20/05/2024
- Sotheby's, (t.y.), *Rudolf Weisse, The Antiques Seller* <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/important-works-from-the-najd-collection/rudolf-weisse-the-antiques-seller> E.T. 20/05/2024
- Türkiye Kültür Portalı, *Çatalhöyük Neolitik Kenti* <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/catalhoyukneolitikkenti> E.T. 20/06/2024

Werner-Jatzke, C. (Jan 9, 2018). *Wyeth's Cast of Characters: Christina Olson*, Seattle Art Museum: SAMBlog. <https://samblog.seattleartmuseum.org/2018/01/wyeths-cast-of-characters-christina-olson/> E.T. 20/06/2024

Diğer Yayınlar

Alakuş, İ. & Özgenç Erdoğan, N. (2022). *1960 Sonrası Resim Sanatında Mekansal Aidiyet Temsili Olarak Eşya*. Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi.

Alptekin, D. (2011). *Toplumsal aidiyet ve gençlik: Üniversite gençliğinin aidiyeti üzerine sosyolojik bir araştırma*. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora tezi.

Arslantaş, Y. (2014). *Paleolitik ve Mezolitik (Epi-Paleolitik) Çağ'da Barınma*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Fırat University Journal of Social Science Cilt: 24, Sayı: 2, Sayfa: 319-343, Elâzığ.

Aslantürk, H., Kesen, N. F. & Daşbaşı, S. (2020). *Üniversite Öğrencilerinin Aile Aidiyetinin Aile İlişkileri Açısından İncelenmesi*. Toplum ve Sosyal Hizmet, 31 (4), 1579-1598. DOI: 10.33417/tsh.739505 Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1110123> E.T. 30/07/2024

Barlas, M. (2019). *Çağdaş Sanatta Nesne- Mekân Olarak Ev İmgesi*. Sanat ve Tasarım Dergisi. (24), 95-109. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/51009/665616> E.T. 30/07/2024

Bayraktar, G. (2019) *Sanatta Sosyal Bir Organizma: Eşya*. Idil, 59 (2019 Temmuz): s. 890-904. doi: 10.7816/idil-08-59-08

Canbolat, T. (2019). *Göçebe Yaşam Biçimleri ve Mekansal Aidiyet İlişkisinin Mobilya Tasarımı Özelinde İncelenmesi*. Online Journal of Art and Design volume 7, issue 5 (Special issue), December 2019.

Çavuş, B. (2021). *Çağdaş Öyküde Eşyanın Kullanımı: Kimlik Ve Eşya Bağlamında Oğuz Atay'ın Beyaz Mantolu Adam Ve Nazlı Eray'ın Monte Kristo Adlı Öyküleri*. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi, 10(4), 1361-1370.

Güleç Solak, S. S. (2017). *Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış*. Space-Identity Interaction: a Conceptual and Theoretical Overview. MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6 (1), 13-37. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mjss/issue/40509/485519> E.T. 20/09/2023

Güler, Ö. K. (2016). *Çağdaş Sanata Mekân Bağlamında Bir Bakış*. Tasarım + Kuram, 10 (17), 39-53. DOI: 10.23835/tasarimkuram.239606

İmamoğlu, V. (2003). *Mekân ve İnsan Psikolojisi*. Kayseri, Mimarlık Dergisi, Mimarlar Odası, 2003, S .77-82

- Kahveci, K. (2017). *Varlık-Yokluk Arasında: Mekân Üzerine Bir Değerlendirme*. In *Between Existence and Non-Existence: an Assessment on Space*. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, (59), 101-108. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniefd/issue/37366/431703> E.T. 30/07/2024
- Kalfa, Z. (2016). *20. Yüzyıl Resim Sanatı ve Newyork*. Sanat ve Tasarım Dergisi, 6(1), 16-33. <https://doi.org/10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.291224> E.T. 30/07/2024
- Kıyıcı, Gökhan. (2016). *Ev Mekânı ve Sınırlarının Anlamları Üzerine*. İç ve Dış Arasındaki Çeper Temalı Ulusal Mekân Tasarımı Sempozyumu Bildiri Kitabı. Erişim Adresi: file:///C:/Users/Administrator/Downloads/Ev_Mekani_ve_Sinirlarinin_Anlamlari_Uzer.pdf E.T. 05/07/2023
- Özgenç Erdoğan N., Özaras, M. E. & Savaş, G. (2022). *Rene Magritte'in Sanatında Gerçek ve Gerçeklik Algısı*. The Journal of Social Sciences.
- Özgenç Erdoğan & N. Renda, F Ş. (2021). *Rönesans'tan Modern Döneme Batı Resim Sanatında Oyuncanın Görünürlüğü*. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi. <https://atif.sobiad.com/index.jsp?modul=makale-detay&Alan=sosyal&Id=0uwz8HkBDWT8dfINX09> E.T. 04/04/2024
- Özkaya, Ö. (2015). *Augustinus'un Zaman Anlayışı*. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Erişim Adresi: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/53631.pdf> E.T. 30/03/2023
- Öznülüer, H. (2019). *Yüksek Rönesanstan Çağdaş Döneme, Figürün Mekan İçerisindeki Konumu*. Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 12(1), 160-176. E.T. 29/03/2023
- Pasoare, E. (2009). *Death And Resurrection In Art*. Hong Kong: Getty Publications.
- Sözer, A. (2019). *Göç, Toplumsal Uyum ve Aidiyet*. Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi, 14(28), 418-431. <https://doi.org/10.35675/befdergi.643948> E.T. 30/07/2024
- Şengül, Mehmet Bakır. *Romanda Mekân Kavramı*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (2010) Sayı 3/11, 528-538. E.T. 19/09/2023
- Uyanık, N. & Berk, F. M. (2016). *Mekân- Şehir ve Medeniyet Bağlamında Çatalhöyük*. Çatalhöyük Uluslararası Turizm ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, (1), 1-13. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/cutsad/issue/61052/906539> E.T. 29/03/2023
- Usta, G. (2020). *Mekân ve Yer Kavramlarının Anlamsal Açından İrdelenmesi*. Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 10 (1), 25-30. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/50949/664719> E.T. 29/03/2023

Üngür, E (2011). *Mekân Kavramının Disiplinler Arası Tarihsel Değişimi Üzerinden Mimarlık & Mekân İlişkileri*. İstanbul: İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi. Erişim Adresi: <https://polen.itu.edu.tr:8443/server/api/core/bitstreams/e66ad742-4429-4de6-a937-7814127896ea/content> E.T. 30/03/2023

Yüksel, H. N. & Cihaner Keser, S. (2022). *Çağdaş Sanatta Mekân Olarak Evin Katmanları*. Art-e Sanat Dergisi, 15 (29), 468-487. DOI: 10.21602/sduarte.1080543

Bu çalışmada APA 7 atıf sistemi kullanılmıştır.



ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: İrem Alakuş	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Fakülte	Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Bölümü	Resim Bölümü
Makale ve Bildiriler	
1. Alakuş, İ. Ve Erdoğan, N. (2022). 1960 Sonrası Resim Sanatında Mekânsal Aidiyet Temsili Olarak Eşya. s. 59-79. doi: 10.29228/iletisimvesanat.64781 2. Erdoğan, N., Alakuş, İ., Özen, M. ve Demir, Z. (2022). Deneyimlenebilen Bir Olgu Olarak Richard Serra’nın Heykellerinde Boşluk. Ulakbilge, 70, s. 259–270. doi: 10.7816/ulakbilge-10-70-06	