

T.C.
SİNOP ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
DİSİPLİNLERARASI BİLEŞİK SANATLAR ANABİLİM DALI



KAVRAMSAL SANATTA NESNE BELLEK İLİŞKİSİ

SUZAN RÜMEYSA DEMİREL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

DOÇ. AZİZE REVA BOYNUKALIN

SİNOP – 2025

TEZ KABUL

SUZAN RÜMEYSA DEMİREL tarafından hazırlanan “**KAVRAMSAL SANATTA NESNE BELLEK İLİŞKİSİ**” başlıklı bu çalışma, 09.01.2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS tezi** olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Doç. Dr. Gülşen Şefika EKMEKÇİ
Manisa Celal Bayar Üniversitesi / Salihli Meslek Yüksek Okulu

İmza

**Üye
(Danışman)**

Doç. Azize Reva BOYNUKALIN
Sinop Üniversitesi / Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

İmza

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Elif ANBARPINAR
Sinop Üniversitesi / Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

İmza

Enstitü Müdürü

Doç. Dr. Hüseyin Turan ARAT

.....

ETİK BEYANI

Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Suzan Rümeysa DEMİREL

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KAVRAMSAL SANATTA NESNE BELLEK İLİŞKİSİ

SUZAN RÜMEYSA DEMİREL

SİNOP ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
DİSİPLİNLERARASI BİLEŞİK SANATLAR ANABİLİM DALI

DANIŞMAN:DOÇ. AZİZE REVA BOYNUKALIN

Kavramsal sanat, nesne ve bellek ilişkisinin ilk kıvılcımlarının atıldığı ve o dönemden sonra sanatın farklı bir yere evrildiği açıkça görülmektedir. Kavramsal sanat nesne, mekân, kelime ve resim üzerinden çalışmalarını sürdürmektedir. Kavramsal sanatçılar, gündelik nesneleri veya kişisel hatıra eşyalarını alıp, onlara yeni anlamlar yükleyebilmektedir. Sanatçı, nesneyi eserine dâhil ederek onu sıradan bir eşya olmaktan çıkarır ve daha derin, sembolik bir anlama dönüştürmektedir. Sanatta belleğin kullanımı ise bireyin geçmişle bugün arasında bağlantı kurarak nesnenin fiziksel varlığından ziyade taşıdığı fikir ve anlam üzerine kurulu bir temsili ifade etmektedir. Özellikle kavramsal sanatta, nesnenin kendisi değil, onun sanatsal bağlamı veya fikrî yönü vurgulanmaktadır. İnsanın hafızasında her alan hatıralar nesne üzerinden tasvir edilmektedir. Geçmişte yaşadığımız olaylar duygu veya bireysel/tarihsel bir deneyimi temsil eden nesneler olarak önemli bir yer tutmaktadır. Bu tür nesneler, sadece fiziksel varlıklarıyla değil, taşıdıkları anı ve anlam katmanlarıyla değerlidir. Kavramsal sanatta hatıra nesneleri, izleyiciyi düşünmeye, geçmişini sorgulamaya ve kendi deneyimleriyle ilişki kurmaya teşvik eden güçlü bir araçtır. Kavramsal sanatta hatıra nesnesi hem bireysel hem de toplumsal bağlamda büyük bir anlam taşıyan aynı zamanda geçmişle bağlantı kuran güçlü bir sembol olmuştur.

ANAHTAR KELİMELELER: Kavramsal; Bellek; Nesne.

Ocak 2025, 86 Sayfa

ABSTRACT

MSC THESIS

OBJECT-MEMORY RELATIONSHIP IN CONCEPTUAL ART

SUZAN RÜMEYSA DEMİREL

SINOP UNIVERSITY INSTITUTE OF GRADUATE PROGRAMS

DEPARTMENT OF INTERDISCIPLINARY COMPOUND ARTS

SUPERVISOR:DOÇ. AZİZE REVA BOYNUKALIN

Conceptual art is where the first sparks of the relationship between object and memory were thrown and it is clear that art evolved to a different place after that period. Conceptual art continues its works through object, space, word and picture. Conceptual artists can take everyday objects or personal souvenirs and give them new meanings. By including the object in their work, the artist takes it from being an ordinary object and transforms it into a deeper, symbolic meaning. The use of memory in art, on the other hand, refers to a representation based on the idea and meaning that the object carries rather than its physical existence by establishing a connection between the past and the present. Especially in conceptual art, the object itself is not emphasized, but its artistic context or ideological aspect. In human memory, memories are depicted through objects in every field. The events we have experienced in the past have an important place as objects representing emotions or individual/historical experiences. Such objects are valuable not only with their physical existence but also with the layers of memories and meanings they carry. In conceptual art, souvenir objects are a powerful tool that encourages the viewer to think, question the past and establish a relationship with their own experiences. In conceptual art, the commemorative object has become a powerful symbol that carries great meaning in both individual and social contexts and also establishes a connection with the past.

KEYWORDS: Conceptual; Memory; Object

January 2025, 86 Page

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans programı ve araştırma sürecimde değerli fikirlerini ve bilgi birikimini benimle paylaşan, tezimin şekillenmesinde büyük emeği olan tez danışmanım sayın Doç. Azize Reva Boynukalın'a teşekkürü borç bilirim. Lisans eğitimimden bu yana bakış açımı ve fikirlerimi değiştiren bana yol gösteren aynı zamanda benim fikirlerime destek çıkan hocamın yapmış olduğu rehberlikle Yüksek Lisans tezimi tamamlamış bulunmaktayım.

Bu süreçte benim her daim yanımda olan her türlü maddi manevi desteği sağlayan ve bana her zaman güvenen canım aileme de teşekkür ediyorum.

Suzan Rümeysa DEMİREL

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ KABUL	ii
ETİK BEYANI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	viii
1.GİRİŞ	1
2.KAVRAMSAL SANAT	2
2.1.Kavramsal Sanatta Nesnenin Konumu	5
2.2. Kavramsal Sanat Sanatçıları	14
3.KAVRAMSAL SANATTA BELLEK	31
3.1. Sanatta Bellek ve Nesne Temsili.....	31
3.2 Kavramsal Sanatta Hatıra Nesnesi.....	36
3.3. Kavramsal Sanatta Nesne Bellek İlişkisine Üzerine Sanatsal Üretimler.....	46
4.UYGULAMA ÇALIŞMALARI	62
5.SONUÇ	72
KAYNAKLAR.....	74
ÖZGEÇMİŞ	77

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1.1 Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913	7
Görsel 2.1.2 Marcel Duchamp, Çeşme-Fountain, 1917	8
Görsel 2.1.3 Joseph Kosuth, One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye), 1965.....	11
Görsel 2.1.4 Joseph Beuys, Sürü, 1969.....	13
Görsel 2.2. 1 Joseph Kosuth, Saat (Bir ve Beş), 1965-1997.....	15
Görsel 2.2. 2 Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1948.....	16
Görsel 2.2. 3 Meret Oppenheim, Nesne (Tüylü Kahvaltı), 1936.....	18
Görsel 2.2. 4 Man Ray, 'Gift (1978 yapımı kopyası)' 1921.....	20
Görsel 2.2. 5 Andy Warhol, Brillo Kutusu, 1964	21
Görsel 2.2. 6 Piero Manzoni, Sanatçının Dışkısı (Artist's Shit), 1961	23
Görsel 2.2. 7 On Kawara, Bugünün Serileri (Today Series), 1966-2013.....	25
Görsel 2.2. 8 Jeff Koons, Balloon Venus Lespugue (Red), 2013.....	26
Görsel 2.2. 9 Füsün Onur, Resimde Üçüncü Boyut- İçeri Gel, 1981.....	27
Görsel 2.2. 10 Ayşe Erkmen, (Ev Üzerine) Am Haus, 1994.....	28
Görsel 2.2. 11 Ahmet Öktem, 18 Formalık Görünmeyen Savaş, 2013	30
Görsel 3.2. 1 Sarkis Zabunyan, ,Çaylak Sokak, 1986.....	37
Görsel 3.2.2 Sarkis Zabunyan, Çaylak Sokak, 1986 (2019)	39
Görsel 3.2. 3 Louise Bourgeois, Spider, 1997.....	41
Görsel 3.2.4 Valerie Hegarty, Alternatif Tarihler, 2013.....	42
Görsel 3.2. 5 Gülsün Karamustafa, "Kuryeler" 1991.....	44
Görsel 3.2. 6 Güneş Terkol, Bir İkili Sergisi, 2020.....	45
Görsel 3.3. 1 Daniel Spoerri, Tableau piège – Sevilla Serie Nr. 16 ,1991	47
Görsel 3.3.2 Chiharu Shiota, Dünyalar arasında, 2024.....	49
Görsel 3.3. 3 Maaria Wirkkala, Karaya Çıkmak Yasaktır, 2024.	50
Görsel 3.3. 4 Ai Weiwei, He Xie , 2010.....	51
Görsel 3.3.5 Tracey Emin, My Bed,1998	53
Görsel 3.3. 6 Andra Ursuța, T, Vladimirescu Nr. 5, Uyku odası, 2017.....	54
Görsel 3.3.7 Wm. Marquez, 420 Days in a War, 2017.....	56
Görsel 3.3.8 Şakir Gökçebağ, Trans Katmanlar I, 2010	57
Görsel 3.3.9 Şakir Gökçebağ, İsimsiz, 2013	57

Görsel 3.3.10 Osman Dinç, Ahlat'a Ağıt ,(1984–2014).	58
Görsel 3.3.11 Haydar Akdağ, Anonim Bellek, 2018.....	59
Görsel 3.3. 12 Osman Bozkurt, “MÖLĒS I”,“MÖLĒS II”, 2024.....	60
Görsel 3.3.13 Osman Bozkurt, KİREMİT I, II, III.	60
Görsel 4. 1 Suzan Rümeysa Demirel, Kırık Hatıralar, 2024.....	62
Görsel 4. 2 Suzan Rümeysa Demirel, Salınımdaki Hatıralar, 2024.	63
Görsel 4. 3 Suzan Rümeysa Demirel, Anılardan Notlar 1, 2024.	64
Görsel 4. 4 Suzan Rümeysa Demirel, Anılardan Notlar 2, 2024	65
Görsel 4. 5 Suzan Rümeysa Demirel, Belleğin Yansımaları 1, 2024.....	66
Görsel 4. 6 Suzan Rümeysa Demirel, Belleğin Yansımaları 2, 2024.....	67
Görsel 4. 7 Suzan Rümeysa Demirel, Masanın Belleği, 2024.	68
Görsel 4. 8 Suzan Rümeysa Demirel, İzler ve Yüzler, 2024.....	69
Görsel 4. 9 Suzan Rümeysa Demirel, Hafıza Mozaikleri, 2024.	70
Görsel 4. 10 Suzan Rümeysa Demirel, Renklerle İyileşme, 2024.	71

1.GİRİŞ

Geçmişten bugüne dek sürekli gelişen ve yenilenen sanat, 20.yüzyıla geldiğinde değişmekte olan dünya, farklı anlayışlar, yeni yöntem ve konularla birlikte sanatçılarda bu değişimin içerisinde olmuştur. Sıkça manifestoların yazıldığı o dönemlerde geleneksel sanata, sanat eserinin estetik olmasına, eserlerin galeri ve müzelerde sergilenmesine eleştiri niteliğinde yazılmıştır. Duchamp ile başlayan hazır nesne devrimi birçok sanatçının dikkatini çekmiş ve bu anlayışı kullanan pek çok sanatçıyı da beraberinde getirmiştir. Sanatın dil ile birlikte sözcüklere atıfta bulunarak sanat eserinin içerisinde yer vererek yeni bir alan oluşturmuş ve buna bağlı olarak Kavramsal sanatın temelleri atılmaya başladığı görülmüştür. Sanatta artık her bir eser, her bireyde farklı çağrışımlar yaratabilmektedir. Bu, sanatın özüne dair radikal bir değişimdir: artık sanat, tek bir anlamı dayatmayan, çoğul yorumlara izin veren ve düşüncenin serbestçe akmasına imkan tanıyan bir alan yaratmıştır. Nesnelerin sınırlarından kurtulmuş bu sanat hareketi, izleyiciyi kendi iç yolculuğuna çıkmaya, orada bulduğu hisleri ve düşünceleri keşfetmeye davet eder. Kavramsal sanat sıradan ve gündelik hayatın içinde derinlerde keşfedilmeyen pek çok şeyi aydınlığa kavuşturur. Çeşitli şekillerde seyirciye anlatmak istediğini aktarması ile diğer akımlardan da oldukça farklı bir yerde olduğunu göstermektedir. Kavramsal sanatın çağdaş sanatla olan ilişkisi incelenip örneklerle aktarılmaya çalışılmıştır. Günümüzdeki kavramsal sanat çalışmaları ve sanatçıların kullandıkları nesnelerle olan bağlantısı incelenip aktarılmıştır.

Bu tezde kavramsal sanatın başlangıcından günümüze kadar gelişen süreci incelenmiştir. Sanatçılar ve yaptığı çalışmalar irdelenmiş aynı zamanda örneklerle açıklanmıştır. Buna bağlı olarak ‘‘hazır nesne’’ olgusuna değinip ‘‘nesne’’ kullanımı derinlemesine incelenmiştir. Devamında hazır nesne kavramı üzerine çalışmaları olan sanatçılar detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Kavramsal sanatta bellek ise yalnızca kişisel anıların değil, toplumsal ve kültürel anıların da sanatsal malzeme olarak ele alındığı bir olgudur. Bellek, geçmiş deneyimlerin izlerini, insan deneyiminin derin duygusal katmanlarını ve toplumsal olayların etkisini içeren çok katmanlı bir kavramdır. Kavramsal sanatçılar, geçmişin hatıralarını günümüz sanatıyla bütünleştirerek, izleyicide yankı uyandıran yeni anlamlar yaratarak, hafıza aracılığıyla

bireysel ve kolektif tarihe pencereler açmıştır. Kavramsal sanatta anılar genellikle nesneler, metinler, görüntüler ve semboller yoluyla ifade edilmektedir. Bunları yaparken de sanatçı yeni bakış açıları sunmuştur. Hafızayı yalnızca "geçmişin kaydı" olarak değil, aynı zamanda geçmiş ile bugün arasında canlı bir bağlantı olarak da kullanılmıştır. Kavramsal sanatta bellek aynı zamanda geçmişin bugünü nasıl şekillendirdiği sorusunu da içermektedir. Bellekte saklanan anılar kimlik, aidiyet ve toplumsal oluşuma ilişkin fikirleri geliştirmektedir. Sanatçılar izleyicileri geçmişle bağ kurmaya, unutulmuş ya da bastırılmış duyguları yeniden yaşamaya ve hatta kolektif hafızayı yeniden düşünmeye davet etmektedir. Böylelikle bellek, yalnızca bir bilgi deposu değil aynı zamanda toplumda ve bireysel bilinçte yeni sorular üreten bir dinamo haline gelmektedir. Bunları sorgularken sanatçı kendi hayatından hatıra nesnelerini kullanarak geçmişin izlerini bugüne yansıtmıştır. Bütün bunların sonucunda hatıra, nesne ve bellek üzerine çalışan çağdaş sanatçılardan örnekleri farklı bakış açılarıyla ortaya koyulmuştur.

2.KAVRAMSAL SANAT

Kavramsal sanat, kuruluş ve ilerleme olarak içerisinde bulunduğu yıllara bağlı şekil almakta ve kendi hakikatini ortaya koymaktadır. Beraberinde geçmişi irdelemekte ve geleceğine yön vermeye devam etmektedir. Kendi döneminin sanatçıları ise değişimlere ya ayak uydurmakta ya kabul etmekte ya da tüm estetik olguları reddetmektedir ve sanata yepyeni bir anlam kazandırmayı seçmişlerdir. Buna dayanarak kavramsal sanatta, sanata yepyeni bir anlam getirerek tüm estetik olgulardan uzaklaşır. 1960'lı yıllar sonrasında nesneye olan yaklaşımıyla yeni bir anlayış ortaya koymuş ve o yıllara damgasını vurmuştur. Alışlagelmiş sanatın yanı sıra düşüncenin ön planda olmasını ve yeni bir sanat pratiği oluşmasını savunmuştur. Geleneksel sanatın sınırlarını aşmayı başaran akımlardan başta dadaizm, gerçeküstücülük, soyut dışavurumculuk ve minimalizmden sonra kavramsal sanatta farklı bir boyutta ilerleme ve değişme çabasında olan çağdaş bir düşünceyle temellenmiştir.

Kavramsal sanatın ortaya çıkışı ilk kez 1960'larda Clement Greenberg adlı bir sanat eleştirmeninin bu terimi bir Fluxus yayınında kullanmasıyla gerçekleşmektedir. Kavram sanatı yapan sanatçılar bir yapıt hakkında fikir üretmek yerine olaya farklı bir bakış açısıyla düşünceye uygun bir yapıt sunarak izleyiciye aktarmaktadır. Artık nesne yerine düşünce ön plana çıkmıştır. Özayten (1994)'e göre: ‘Kavramsal Sanat gösterme

biçiminin her tür imge ve nesneden kurtarılmasını bir kabuk, bir kılıf gibi düşünceyi saran ve onu görünür kılan gösterenin ortadan kaybolmasıyla asıl gösterilmek istenenin, içeriğin, düşüncenin, özün, kavramın ortaya çıkartılmasını amaçlamaktadır. Dolayısıyla, bu yanıyla Kavramsal Sanat'ın merkezinde kavramlar, fikirler ve üretime dair düşünceler bulunmaktadır.”

Henry Flynt, 1961 yılında yazmış olduğu "Kavramsal Sanat" adlı makalede terime dikkat çekmesine rağmen, minimalizmin önemli temsilcilerinden biri olan Sol LeWitt, 1967 tarihinde Artforum dergisinde yayımlanmış olduğu “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” başlıklı yazısıyla kavramsal sanat anlayışını derinlemesine ele almıştır. Bu metin, birçok sanat tarihçisi ve eleştirmen tarafından kavramsal sanatın temel manifestosu olarak kabul edilir. Bu yazısından sonra “kavram” terimi açık ve anlaşılır hale gelmiştir aynı zamanda ifade biçimi halinde dönüşmüştür. LeWitt “kavram” kelimesini “yeni sanat yaratmak ve mevcut sanata karşı yeni tutumlar geliştirmek” anlamında kullandı. Sanatta fikir veya kavram eserin en önemli unsurudur. Sol LeWitt'in (LeWitt, 1967) yayınladığı Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar bu şekilde aktarılabilir: “Bu yazıda, konu aldığım sanatı tanımlamak için Kavramsal Sanat terimini kullanacağım. Kavramsal Sanatta, kavram düşüncesi yapıtın en önemli özelliğidir. Kavramsal sanat yapan bir sanatçı, yapıtını önceden tasarlar, yapıtıyla ilgili kararları önceden verir: uygulama o kadar önemli değildir. Düşünce, sanatın gerçekleştirilmesini sağlayan bir makineye dönüşür.”

Paragrafa dayanıldığında bu türde bir sanat, teorilerin görselleştirilmesi veya sanat teorilerine dayalı bir ifade biçimi değildir aksine daha çok sezgisel bir yaklaşıma dayanmakta ve belirli bir amacı gerçekleştirme hedefi yoktur. Sanatçı, bu yaklaşımda zanaatkarlık becerilerinden ve tekniğinden bağımsız bir çalışma biçimi benimsemiştir. Kavramsal sanatla uğraşan bir sanatçının temel hedefi, eserini izleyicinin zihinsel olarak ilginç bulmasını sağlamaktır. Bu sebeple eserin duygusal bir etki yaratması genellikle önemsenmez. Ancak dışavurumcu sanat beklentisi olan izleyiciler için duygusal bir tepki beklemesi, bu tür bir sanatın doğru algılanmasını zorlaştırabilmektedir.

Ancak kavramsal sanatın kökenleri Dadaizme ve öncü olarak kabul edilen Fransız sanatçı Marcel Duchamp'a dayanmaktadır. Bu dönemin sanatında Duchamp gerçekten çok önemli bir figür olmuştur hatta bu süreç daha önceki dönemlere genişletilirse genel olarak sanat tarihinde bir dönüm noktasını temsil etmiştir ve izleyenleri arttıkça önemi de

artmıştır. Duchamp'a kadar sanatın gelişimi yalnızca sanatsal olanakların biçimsel olarak değerlendirilmesi düzeyinde kalmıştır. Readymade'de bu "yeniden düşünme" aynı zamanda sanatsal koşullar düzeyinde de başlamaktadır. Duchamp, "sanatçı tarafından seçildiğinde ve sanatsal bir bağlam içinde bakıldığında her nesne bir sanat eserine dönüşür" olgusunu anlatır ve hazır nesne bu "açıklama sürecinden" başka bir işe yaramaz. "Duchamp'ın öğretileri tam olarak sanat eserlerinin yaratılabileceği sınırları açıklığa kavuşturmakla ilgilidir."(Aysan, 1972, s.1). Sanatçı oluşturduğu yapıtlarda kimi zaman röprodüksiyonlara yer verir ve bu yapmış olduğu röprodüksiyonların çoğu zaman hayal gücü ile başarılı olduğu düşünülmektedir. Ancak Duchamp bunu belirli ölçüde ironik bir espri şeklinde yapmaktadır. Çünkü estetik sanat ürünlerine karşıt olarak sunulmuş olan Duchamp'ın hazır nesneleri, gündelik olayların dalgaya alınmasıyla oluşur. 1913 yılındaki Armony Sergisi'nde yer alan Merdivenlerden İnen Çıplak No. 2 adında ki yapıtın kabul görmesi üzerine 1917 yılında açılan New York Bağımsız Sanatçılar Topluluğu sergisinde Pisuar adındaki gülünç yapıtın reddedilmesi büyük etki bırakmıştır. Duchamp'ın eserenlerinin toplumda bıraktığı etki, zeki bir şekilde insanları ne kadar etkilerse etkilesin her defasında eserlerinden daha ilginç olmayı başarmıştır (Kuspit, 2006, s. 105-145). Duchamp, sıradan olan nesnelerin varoluşsal anlamının dışına çıkarıp sanat nesnesi haline dönüştürmeyi zeki bir şekilde gerçekleştirmiş; bisiklet tekerleği, şişe rafı ve pisuar. Uzaktan eğitici olmayan, estetik zevk vermeyen bu nesneleri kurgulayıp sunmasıyla taktire şayan bir yapıt ortaya koymaktadır. Duchamp, güzellik aranan eserlerde, bulunması gereken en zor yerde buldurabilmeyi başaran nadir sanatçılardandır. (Danto, 2012, s. 14). Dada'nın kavramsal sanatın önünü açtığı aşikardır. Ancak dadanın gerek ironi yapması gerek estetiği tamamen yok edişi kendine has özellikleridir. Kavramsal sanatın dadayla örtüştüğü noktalar, bir sanat eserini olduğu gibi sunmak ve anlam olarak seyircinin önüne koymaktır diyebiliriz. Dadayı daha net ve ayrıntılı biçimde ifade eden Harrison ve Wood şu şekilde betimler: "Dada bütün sisteme karşı çıkmış bir protestodur. Dada; mantığın iptal edilmesi, değerler adına kurulmuş bütün toplumsal hiyerarşilerin ve denklemlerin iptal edilmesidir. Dada bütün nesnelerin, duyguların, belirsizliklerin bir çarpışmasıdır. Dada belleğin, geleceğin, arkeolojinin, bir uyumdan başka bir alana yönelmenin iptalidir". Genel olarak Dada bir hareketten daha fazlasıdır. Sığ düşüncelerden arınmış, düşünce alanını genişletmiş, dayatılan tüm kurallar ve geleneklerin dışına çıkmayı başarmıştır. Böylece sanatçılara özgür ruhlu olabileceklerinin önünü açmıştır. Dada özgür olmanın da bir temsilidir; insanın veya doğanın içerisinde

bulunan her şeyin yoğun renkleriyle birlikte bir dantel gibi iç içe geçmesinin yaşamın ta kendisi olduğunu ifade edilebilmektedir.

Düşünce ve akıl olarak yapıtın önüne geçmekte bununla beraber vurgulanmak istenen sanat eserini geride bırakmayı bir nevi başarmıştır. Duchamp “göze hitap eden” sanata tepki göstermiş ve sanatın “zihne” çok daha fazla odaklanması gerektiğini savunmuştur. Yalnızca düşünce aktarma işlevi olan bu objenin seçiminde objenin estetik ve fiziksel özellikleri herhangi bir önem taşımamaktadır. Önemli olan düşüncenin kendisi ve izleyicinin zihinsel boyutudur; fikirleri doğrudan ve en güçlü şekilde iletmek, o hayallerin ve alternatiflerin izleyicide yaşama geçtiğini dönüşmesini izleyebilmektir bu teori Duchamp'ı öncü bir kavramsal sanatçılara yapan teorisidir (Özayten, 1992, s. 40). Sanatçı vermek istediği mesaj için izleyiciye estetik kaygısı olmadan sadece akla hizmet etmiştir. Karşıdakinin hafızasında oluşan anlamdır önemli olan. Yapıtlar bu anlama dayanarak şekillenmektedir. Kavramsal sanat böylesi bir ortamda şekillenmeye başlamıştır. Aslında bir tepki vererek, sanatsal çalışmalarını izleyicilerine sunulmuş bir meta olmaktan kurtarmayı arzu etmiştir. Bu bağlamda kavramsal sanat hazır nesneler ile başlayan süreçte sanat nesnesi üretmekten uzak kalmayı amaç edinmiştir.

2.1.Kavramsal Sanatta Nesnenin Konumu

Kavramsal sanatta nesnenin estetikten kopuşu da kavramsal sanatla birlikte aydınlığa kavuşur. Başkalaşmış nesnelere yönelik estetik beklentiler dönüşümler ile birlikte sıradanlığın kaybolup taze bir görüntüye ulaşıldığı görülmüştür. Heidegger'in Makale konusunun çıkış noktası bir sanat yapıtının nesneden ayrılma meselesidir. Bilimsel bilginin sistematik önceliği tarafından yaratılan ontolojik modele bağlı olarak sanat eserinin var olma şekli, sanat yapıtında bir eserdir fakat sanat eserinden daha farklıdır daha da ötesinde bir anlam taşır aynı zamanda simge olarak bir şeye gönderme yapmakta veya alegori olarak başka bir anlama işaret edebilmesini anlatır. Özgün olan yalnızca nesnenin gerçeğine dayananlardır ve çevre bilimlerine göre nesnel bilgi ile karşılaştırılan duyulara verilmiş gerçeklerdir. Onun anlamı ve kazanmış olduğu değeri, sadece kendi gerçekliğidir ve sonradan yüklenen hiçbir anlamı kabul etmez (Heidegger, 2007, s. 90). Sanat eserine asıl yüklenen anlamlarda kavramsal sanatta tek boyutlu olarak görülmektedir. Gerek dil ile gerek fotoğraf veya gerçekliğiyle olan anlamları izleyicide aynı olduğundan dolayı, bu anlamı aktarım yolları dikkat çekmektedir.

Kavramsal sanatın düşünsel temeli, Duchamp'ın 1910'larda ve özellikle 1917'de ortaya attığı "hazır nesne" olgusundan kaynaklanmaktadır. Bunun sebebi ise ilk defa kalıpların dışına çıkıp geleneksel sanatı reddedip çağdaş sanat kilidini açmak için adım atan kişi olmuştur. Yaptığı birçok sanat eseri de döneminde büyük yankı uyandırmıştır. Duchamp, sıradan objeleri (örneğin bir pisuar ya da şişe kurutucu) alıp onları yeni bir bağlama, yani sanat bağlamına yerleştirerek sanat eserine dönüştürmüştür. Ready-made, sanatçının fiziksel olarak bir şey "yaratma" sürecinden çok, seçme ve bağlam değiştirmenin sanatın özü olabileceğini ifade etmektedir.

Marcel Duchamp, kendi ağzından yazılmış olan sanatını anlatmaktadır. Mektubunda: 1913 yılında, bir bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takıp onun dönüşünü izleme fikriyle ilk ready-made eserini yapmaya başlamıştır. Bu eserin ortaya çıkışı sırasında "ready-made" terimini sanat anlayışının bir parçası olarak geliştirmiştir. Ancak eserlerinde nesneleri seçerken estetik kaygılarla hareket etmemiştir. Tam aksine, seçimleri estetik beğenin ya da beğenisizliğin etkisinden tamamen uzaktır; görsel kayıtsızlık ve bir tür uyumsuzluk içinde yapılmış tercihlerdir. Ready-made'lerin dikkat çekişi bir özelliği, çoğunlukla kısa ifadelerdir. Bu ifadeler bir başlık gibi nesneyi açıklamak yerine, izleyiciyi farklı düşünce alanlarına yönlendirmeyi amaçlamıştır. Ready-made'lerin başka bir özelliği de benzersiz olmamalarıdır. Bir ready-made'in kopyası da aynı mesajı iletebilir; hatta günümüzdeki ready-made'lerin çoğu özgünlükten uzaktır. Bu konuşmanın sonlarında: "Tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin birer hazır malzeme olması gibi, dünyadaki tüm tuvaler de birer ready-made aided sayılabilir" ifadelerini kullanmıştır (Batur, 2015, s.378-379).

Eğer durum buysa Duchamp, sanat mecrasının tüm sınırlarını zorlayan önemli bir aşamaya ulaşmış gibi görünüyor ve bu, sanat tarihini değiştirecek potansiyel bir tehlikenin habercisi olabilir. Sanatçının, aynı kaynakta bahsedildiği üzere, hazır nesnelerin yıllık üretimini kısıtlı tuttuğu belirtilmiştir (Batur, 1997). Tarihsel süreç incelendiğinde, Duchamp'ın eserlerinin sanatı ve sanatçıları farklı yollara, farklı düşünce biçimlerine yönlendirdiği gözlemlenmiş; örneğin, Dada sanat hareketinin öncüsü olarak kabul görmüştür. Duchamp'ın bir eseri, adeta bir dönüm noktası gibi tüm dengeleri değiştirebilir. Schellekens'e göre, "Sanat eseri, maddi bir şeyden ziyade bir süreçtir ve bu haliyle artık sadece bu sürecin son ürününü görerek, duyarak veya dokunarak kavranabilecek bir şey değildir" (2022). Sanatçı, bundan sonra süreci yönlendiren bir

düşünür kimliği ile öne çıkmaktadır. Bu şekilde, bilişsel değerlerin öncelik kazanması ve bir perspektif değişimiyle ilgili bir durumu ifade etmektedir.



Görsel 2.1 1 Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913, Metal Tekerlek, Boyalı Tahta. Erişim: 08.09.2023 <https://eventnstuff.wordpress.com/2013/02/22/sanatin-sonu/>

Marcel Duchamp, ilk kez 1913 yılında hazır nesneleri kullanarak üretmiş olduğu Bisiklet Tekerleği adlı çalışmada bir tabure ve tekerleğin bir araya gelmesi ile ortaya çıkmıştır. Sanatçı kurgulanmış olan nesnelerin kavramsal gücüne dayanarak yapmıştır. Marcel Duchamp, hazır nesne kullanımını ve bu fikrin ne şekilde ortaya çıktığını şu şekilde ifade eder: 1913 yılında bir bisiklet tekerleğini alıp mutfak pedesteline bağlayarak dönüştürmeyi izleme fikrini aklıma getirdim. Bu anı, başlangıçta günün birinde sanata dönüştürmeyi düşünmediğini vurgulamaktadır. Hazır-yapım terimi ise 1915 yılına kadar kullanılmamıştır ve Duchamp'ın Amerika Birleşik Devletleri'ne gittiği döneme denk gelmektedir. Duchamp, bu deneyimi başlangıçta hazır-yapım bir nesne yaratma düşüncesini taşımadan, sadece farklı bir zaman geçirme ve ilgi alanının dışına çıkma isteğiyle gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Bu, bir şaşırtmaca olmuştur ve Duchamp'ın belirttiğine göre, o dönemde belli bir amacı veya sergileme niyeti bulunmamıştır; sadece bir şeyler anlatma çabası içinde değildir (Baykam, 1994, s. 234).

Bu çalışma, heykel sanatına özgü dil ve terimlerin kullanımı üzerinden ironiyle şekillendirilmiştir. Özellikle, kaide ve heykeli oluşturan etmenler arasındaki ilişkiye odaklanılarak, bu bağlamda ortaya çıkan oluşumları yeniden değerlendirilmesi hedeflenmiştir. Nesne, geleneksel heykel anlayışını taklit eden, fakat aynı zamanda onun ince işçilik anlayışına eleştirel bir bakış sunması olarak değerlendirilebilir. Bu yaklaşım, hem sanatın tarihsel normlarına meydan okuma hem de heykel yapısının temel unsurlarını sorgulama amacı taşımaktadır. Duchamp'ın çalışmaları, heykel pratiğini yeniden tanımlamak adına geniş unsurlara bir özgürlük tanımış ve bu özgürlük anlayışıyla geleneksel estetik kurallarını aşmayı hedeflemiştir. Ancak bu süreç, ironik bir şekilde, tekrar bir estetik düzenin içine yerleşmiştir. Esnek ve dinamik formların kullanımı hem sanatçıya hem de izleyiciye yapısal sınırları sorgulama fırsatı sunarken, aynı zamanda heykelin klasik algısını dönüşüme uğratmıştır. Bu bağlamda, kaide ile nesne arasındaki ilişkinin yeniden ele alınışı, sanat tarihindeki yerleşik normlara bir eleştiri ve alternatif bir bakış açısı olarak değerlendirilebilir. Duchamp, form ve içerik arasındaki gerginliği avantaja çevirerek, estetiği yalnızca görsellikten ibaret bir kavram olmaktan çıkarıp, kavramsal bir boyuta taşımıştır.



Görsel 2.1 2 Marcel Duchamp, Çeşme-Fountain, 1917, Erişim: 10.09.2023
<https://avangartkeci.wordpress.com/2015/01/20/ben-hayatimin-michelangelosu-degil-duchampiyim/>

Marcel Duchamp, 1917 yılında yaptığı ‘‘Pisuvan’’ diğ er bir adıyla ‘‘ e me’’, ironi olarak yapmış olduğu i lerin başında gelmektedir. Duchamp’ın bu yapıtı ‘‘her şey sanat olabilir’’ önermesini ilk defa ortaya atmış denilebilir. Dada sanatçılarının sanatın ne olması ya da nasıl olması konusunda kalıpla mı  düşüncelere karşı gelmesinin ardından; sanata ulaşmak için, belli bir kesime hitap eden ‘‘sanat kavramından’’ sıyrılmak gerektiğini savunan Kurt Schwitters de ‘‘Sanatçının t   rd ğ  her şey sanattır’’ diyerek, sanatçı toplum ile arasına engeller  ren kurumsal filtreleri ve araçları reddettiğini bariz bir şekilde ortaya koymaktadır (Schwitters, 2002). Sanatın, sadece gelenekselde olduğu gibi tek düze bir görüntü sunmak değil nesnelerin de birer sanat eserine d n  ebilmesini, sanatçının elinden çıkan her bir ürünün dayanağı her ne olursa olsun sanat eseri olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Dada akımından seneler sonra kavramsal sanat, "yeter ki fikir iyi olsun"  nermesini üzerine katarak, aynı vizyonu sürdürmüştür. Kavramsal sanatçılar, "her şey sanat olabilir" düşüncesini benimseyerek, sanatın derinliğini keşfetmeye yönelik bir öneri zinciri olu turmu lardır. Duchamp, sanat eserinin geleneksel anlayışını sorgularken "bir tablo yapmak" gibi köklü bir varsayımı reddetmiştir. Bu yaklaşım, kavramsal sanatçılar için de ilham kaynağı olmuş, ancak onlar Duchamp’ın göz ardı ettiği başka bir temel varsayımı ele almışlardır. Sanat eserinin sunulduğu mekânın niteliği olmuştur. Kavramsal sanatçılar, sanatın yalnızca içeriğiyle değil, aynı zamanda sunul   biçimi ve bağlamıyla da anlam kazandığını savunarak bu mekânın rolünü yeniden değerlendirmişlerdir. Bu sorgulama, sanatın fiziksel bir nesneden öte bir düşünsel deneyim olarak görülmesine zemin hazırlamıştır ( zg n, 2012).

Duchamp’ın ‘‘ e me’’ adındaki  alı ması, Mott Works adlı mağazadan satın alınan seri üretim bir pisuardır. Sanatçı bu pisuarı R. Mutt adıyla bir kelime oyunu kullanarak imzalayarak ücretli bir sergiye sunmuştur. Böylelikle alelaide olan bir nesnenin sanat olabildiğini göstermek için kriterlerini irdeleyen sanatçı, bu kriterlerin şekillenmesinde kurumların, eleştirel mekanizmaların ve toplumsal beklentilerin rolünü ele almıştır. Sanatçı’nın eylemi, sanat kavramını yeniden şekillendirmeye yönelik yeni bir öneri olarak 20. yüzyılın  nc  ruhunu simgelemektedir. Bu perspektiften bakıldığında, 1960’lı yılların karakteristik özelliği olan kavramsal sanatın veya neo-avangard sayılan tüm ifade biçimlerinin entelektüel içeriğini sanatçının etkinliklerindeki farklı uzantılar üzerinden okumak mümkündür.

Bürger, Duchamp’ın  e me eserini değerlendirirken, bu çalışmanın rastlantısal ya da y zeyssel bir karar sonucu ortaya çıkmadığını, aksine ciddi bir düşünsel hazırlık sürecinin

ürünü olabileceğini vurgular. Ayrıca, Bürger, bu eserin sanat kurumlarının alışıldık normlarını sarsma potansiyeline dikkat çeker ve bunun bilinçli bir strateji olabileceğini öne sürer. Duchamp'ın, sanatın ne olduğuna dair yerleşik kabul ve beklentilere meydan okuyarak sanat dünyasında radikal bir dönüşüm yaratmayı hedeflemiş olabileceğini dile getirir: "... Bir sanat yapıtıyla ortak özellikler taşımamalı, ancak yine de sanat iddiasında bulunmalı. Duchamp Pisuar'ını, Çeşme adı ve 'R.Mutt' imzasıyla, Bağımsız Sanatçıların New York Sergisi'ne yolladığından bu yana 'Sanat nedir?' sorusu hiç susturulamadı. Hamlesi çok iyi planlanmıştı. Meslektaşları yapıtı ya örtbas edecekler (sergi jürisiz olduğu için, yapıt reddedilemiyordu) ve böylelikle sanatsal özgürlük kavramının maskesi düşerek, içi boş bir cümle olduğu anlaşılacaktı, ya da pisuar sergilenecek ve böylece, sanatsal modernizminkiler de dahil olmak üzere, tüm ortak değer ölçütleri çürütülmüş olacaktı. ..." (Bürger 1989, s. 10-14).

Pierre Cabanne'ın "Çeşme memnuniyetle karşılanmış olsaydı, büyük bir hayal kırıklığına uğrardınız..." yorumunu destekleyen Duchamp; "resmini göndererek, kabul edilmesini ve eleştirmenlerce övülmesini bekleyen, geleneksel bir ressam yaklaşımını barındırmadığını" ifade etmiştir (Cabanne 2010 s.55, Erenus, 2012 s.99). Sanatçı, herhangi bir nesneyi veya eylemi sanatmış gibi sunarak yaratıcı olgunun tanımını başkalaştırmış, sanatın geleneksel bilgi ve yeteneğe dayanması gerektiği inancını sarsmış, sanatsal zevki şekillendiren faktörleri sormuş, aşağıdaki gibi olguların olduğunu savunmuştur: kavramsallaştırma ve anlam, görsel biçimin önüne geçmeli ve entelektüel yaşantının önem kazanmasına olanak sağlamalıdır. 20. yüzyıl avangardında, Mondrian, Matisse, Malevich ve Picasso gibi sanatçıların öncülüğünde yavaş yavaş soyutlamaya yönelen formalist modernist avangard geleneğin aksine, "(daha çok Duchamp'ın 'avangard içindeki avangard)' 1950'lerde neo-Dadaizm olarak ortaya çıkan 'garde' ve 'postmodern öncesi postmodern' tutumu. Adı geçen Amerikalı sanatçılar, Jasper Johns ve Robert Rauschenberg gibi sanatçıların ardından 1960'lardaki akımların çoğunu etkilemiştir. (Antmen, 2013, s. 194)

Estetiği reddeden ve görsel olarak pek çok deneyime sahip olan kavramsal sanatçılardan bir diğer önemli isim Joseph Kosuth, "dil yoksa sanat da yoktur" söylemiyle sanatın temelinde kavramsal bir süreç içinde olduğunu ileri sürmektedir. 1969'da yayımlanan "Felsefeden Sonra Sanat" adlı makalesinde sanatı Duchamp'dan önce ve sonra olmak amacıyla iki kısma ayırmıştır. 1910 senesinde şair Apollinaire "kavram resmi" dediği bir terim ortaya atmıştır. Ancak bu terimi kübizme açıklık getirmek ve duyulara dayanan doğal bir resim olduğunu anlatmak için kullanmıştır. Düşüncesi ise şu şekildedir: 'Varlık' görünüşün ötesinde yer almaktadır. Resimde ulaşılamayan görme, işitme, koklama, dokunma ve tatma gibi duyuları, yalnızca nesnenin fiziksel özelliklerini algılayan duyusal

organlarımızla algılamak mümkün değildir. Ancak varlık ancak akılla ve zihinde oluşan düşüncelerle anlaşılabilir. Bir resimde var olan, aslında görünen dünyanın tam tersi olan zihinsel tasarımın bir yansımasıdır; resim bir kavramın resmidir. Ancak Apollinaire'in amacı Kübizm felsefesini ortaya çıkarmaktır (Yılmaz, 2006, s. 285).



Görsel 2.1 3 Joseph Kosuth, One and Three Chairs (Bir ve Üç Sandalye), 1965, Enstalasyon.

Erişim: 13.10.2023 <https://sylviasippl.wordpress.com/2015/04/07/archive-conceptual-art-joseph-kosuths-one-and-three-chairs/>

Joseph Kosuth, formu arka plana bırakarak yerleştirirken kavram sanatını ön plana çıkaracak doğrultuda çalışmıştır. Bu yaklaşımıyla en önemli girişimi metinler üzerinden yapmıştır. Kavramsal sanatın her biçim ve malzemeyle ifade edilebilme olanağı sunar ve bu temelde ortaya çıkan bir düşünce olmuştur. Kullanılan metinlerle beraber fotoğraflarda kompozisyonun içinde yer alabilir. Fotoğrafları ya da biçimsel aktarımları imge anlayışından farklı olarak ele alınmalıdır. Sanatçı hem yazılan metinler hem kullanılan sözler hem fotoğraflar hem de bir eşya sanat olarak kullanılabileceğini savunmaktadır. Sanatçı eseri hakkında şu açıklamayı yapar: 'Bir ve Üç Sandalye' adlı işim 1965-1966 yılları arasında yaptığım işlerin bir temsili niteliğindedir. Bu iş; fotoğrafı, tanımı ve sandalyenin kendisiyle duygu ifade etmemektedir. Bu sergilenenler asla imzalanmamıştır, işin kavramı sunum biçimidir ve aynı malzemelerle tekrar yaratılabilir. Bunun nedeni benim niyetimin önemli bir parçasını oluşturmaktadır, geleneksel sanatı ortadan kaldırmakta ve sanata kavram olarak yaklaşmaktadır. Sanatın ve işin kendisi yalnızca bir fikirden oluşmaktadır. Bu iş de benim için modernizmi özetlemektedir" (Kosuth, 1999, s. 466).

Kosuth'un yerleştirmesine baktığımızda, konusu, tanımı, fotoğrafı ve kendisi de yer alan bir sandalye görölmektedir. Yapıtı kendini genellikle metinlerle ortaya koyar bununla birlikte fotoğraflar kullanılmaktadır. Kullanılan fotoğrafları ya da biçimsel aktarımı imge olarak düşünmememiz gerekir. Kosuth'un "bir ve üç sandalye" gibi çalışmalarında, "gerçek, taklit, kopya ve temsil" (Yılmaz, 2006, s. 226) sorgulaması yapılmaktadır. Sanatçı kavramlara gönderme yaptığı bu çalışma da kullanılan öğelerin yapısına bağılı olarak seyirciye sergi salonunda sunulmaktadır. Aslında kavramsal sanatın üzerinde durduğu ve değıştirmeye çabaladığı konulardan bir tanesi de budur. Sergi veya galeride bulunan eserler bu alan dışına çıkamaz vaziyettedir. Ancak buradaki sanatçıların hedefi mekân, nesne ve nesnenin olanakları sınırlı olmaksızın mekânın dışına taşabilmesidir. Bir sanat eserinin oluştuğı süreç içerisinde mekân da esere hizmet eden bir araç olarak kullanılır. Böylelikle nesne ve kullanılan mekânın kavramsal sanat eserlerinde ikinci planda kalmamış olacaktır. Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" isimli eserinde, ortada gerçek bir ahşap sandalye bulunurken, sol tarafta nesnenin kusurlu görsel temsili veya onun simgelediğı düşünceyi gösteren bir fotoğraf, sağ tarafta ise nesnenin soyut sözlü tanımını içeren bir açıklama yer almaktadır. Çalışmaya bakıldığında, sandalyeyi temsil eden üç farklı yaklaşım ortaya çıkmaktadır. Sandalye burada neyi simgeler? Hangisi gerçek sandalye olarak kabul edilir? Bu soruları gündeme getiren her bir biçim, kendi içinde bağımsız olsa da tek bir ifade ile sandalyeye karşılık vermektedir.



Görsel 2.1 4 Joseph Beuys, Sürü, 1969, Enstalasyon, Volkswagen minibüs ve her biri keçe, yağ ve el feneri taşıyan 24 adet kızak, Almanya Erişim: 15.12.2023
<https://www.artsy.net/artwork/joseph-beuys-the-pack-das-rudel>

Kavramsal sanat gelenekselde kullanılan boya yerine işin içine mekan, dil, nesneleri katmaktadır. Ancak performans sanatı da bedeni işin içine katarak bir nevi kavramsala gönderme yapmaktadır. Performansın sanatçısı, yapıtının anlamını, düşüncelerini, konusunu kendi bedeni üzerinde ifade etmiş ve bu sayede bedeni dönüştürmüştür, bedende sahne sanatı dışında başka bir amaca evrilmiştir. Performans sahne sanatı olarak değil bir durum anlatmakta olduğu için seyirci bunu gösterinin dışında gerçek bir deneyim olarak algılamaktadır.

Sanatçı 1969 yılında yaptığı ‘‘Sürü’’ isimli çalışmasını kapalı bir mekân içerisinde kurgulamıştır. Wolkswagen marka minibüsün arkasında konumlandırılmış 24 adet kızak, yağ ve el feneri yer almaktadır. Kızaklar ve üzerinde bulunan keçeler sıcaklığa bağlı ısıyı ifade etmektedir. Yağ beslenmeyi, fener ise yolu temsil etmektedir. Sanatçı aciliyet duygusu ile çalışmasında hem işgali hem de yaşam mücadelesi için kaçıışı sergilemektedir. (Fineberg, 2014, s. 222). Beuys çalışmasında kızaklar, adeta seyir

yönünün tersine yerleştirilmiş bir otoportre gibi duruyorlar. Beuys'un II. Dünya Savaşı sırasında Tatar şifası efsanesini bu kadar etkileyici bir şekilde temsil eden tek işi olmuştur. Volkswagen otobüsüne bağlanmış olan bu kızaklar, savaş karşıtı protestoların, uluslararası toplumsal karışıklıkların ve Soğuk Savaş'ın küresel nükleer dehşetinin kesin bir sembolüdür. Her biri, belirsiz ya da beklenmeyen bir hayatta kalma durumu için gerekli olan eşyalarla donatılmıştır. İnsan yapımı felaketlerden doğal afetlere kadar, sanatçılar eserlerinde genel olarak bu iki kavrama odaklanırlar. Beuys'un bu eserinde anlatmaya çalıştığı şey, kızakların otobüs tarafından çekilmeden indirilmiş gibi görünmesidir ve her bir kızak bağımsız bir bilinçli varlık gibidir. Bu, diğerlerini kurtarmak için vahşi doğaya bırakılmış olabileceklerini veya yeni bir doğumun işareti olabileceklerini ima etmektedir (Tanrıverdi, 2022 s.134-135).

2.2. Kavramsal Sanat Sanatçıları

Kavramsal sanatçılar, geleneksel sanatın aksine düşünerek fikirlerini, uygulamalarını ve kullanılan malzemeleri kalıplardan uzak çağdaş daha uygun anlatmayı amaçlamışlardır. Öncelikleri kavram olduğu için kullanacakları her türlü malzemeye açıktır; nesne, yazı, atık, fotoğraf, video, çizgi, görsellerle oluştururlar. Kavramsal sanatın uygulanış biçimini Rıfat Şahiner şu şekilde ifade eder: Bu dönemdeki birtakım galeriler tablo veya heykeli sergiye sunmak yerine sözlü, fotografik, matematik adına düşünceler hatta oldukça farklı bilimlere atıfta bulunan sistemler takdim etmişlerdir. Bu türde çalışmaları olan sanatçılar tür yönüyle anlatım olarak birbirlerinden ayrılmaktadır. Bunlar filmler, resimler, gazeteler, çizimler, ses kayıtları, numaralar vb. şeyler kullanılır. Kavramsal sanat bağlamında çalışan sanatçılar tuval, fırça, boya gibi malzemeler dışında sanat dışı alanlara özgü araç gereçlerden de faydalanmaktadırlar. Sanatçıların ortak noktaları ön plana çıkak için bir yapıt ortaya çıkarmamalarıdır. Yapıtlarıyla kavram ve analiz sunan sanatçılar, izleyici bunu anlayıp çözme gayreti içerisinde olup kendi düşünceleri ile tamamlamaya çalışırlar. Nesnenin estetik oluşunu yok sayarak, sanatın önde gelen ilkelerinin birkaçının tanımını zedeleyen böyle bir tavrın şaşırtıcı olduğu açıkça görülmektedir (Şahiner, 2013, s. 145-146).



Görsel 2.2. 1 Joseph Kosuth, Saat (Bir ve Beş), 1965-1997, Saat, Fotoğraf ve Baskı Alınmış Kağıtlar. Erişim: 12.08.2023 <https://www.tate-images.com/T07319-Clock-One-and-Five-English-Latin-Version.html>

Kavramsal sanatın önde gelen isimlerinden Joseph Kosuth daha önceki çalışmalarında görüldüğü üzere, “Saat (Bir ve Beş) İngilizce/Latince versiyon” (1965) adındaki eserinde de gerçekte olan bir nesnenin farklı ifade araçlarını bir araya getirmiştir. Sanatçı, var olan nesneleri bir araya getirerek duvar üzerine sırayla yerleştirdiği çalışmasında, gerçek bir saatin yanına saatle aynı olan bir görsel ve diğer yanına ise zaman, işleme (entrika) ve bu nesnenin İngilizce ve Latince sözlük anlamlarını bir araya getirilmesiyle seyirciye sunmaktadır. Burada Kosuth, dikkati çekmek için tek bir nesne üzerine yoğunlaştırarak nesnenin kendisi, fotoğrafı ve sözlükteki anlamı arasındaki ilişkileri incelemeye çalışmıştır (Atakan, 2008). Sanatçı, 15 Ekim 1974 yılında Tate müzesinde sergilenecek olan çalışması için bir kesit yolar. Sergideki alıntıda şöyle yazmaktadır: Gerçek bir saatin fotografik bir görüntü ve ilgili dilsel tanımlarla birleşimiyle bu çalışma, zamanın doğası ve saat kavramını temsil etme biçimlerini araştıran bir düşünsel çalışma olarak düşünülebilir.

Bu çalışmayı yaptığı yıllarda sosyal çevredeki dilin davranışları nasıl değiştirdiğini konu alan antropoloji, dilbilimi ile çok fazla ilgilenmekteydi. Çalışmasında da buna bağlı olarak sadece var olan nesneler bir araya getirdiğinde hangisinin daha gerçek veya temsil olmasını tartışmaya açmıştır. Gerçeklik, taklit etmeye ya da kopya üzerine insanlarda beyin fırtınası yapmalarını amaçlamıştır. Saatin fotoğrafını kullanarak bir nesnenin aynı anda hem gerçeği gösterir hem kopyayı hem de simgelenebileceğini gösterirken, sözcüklerle de tasvir ederek sanatta yalnızca görselliğin ya da gerçekliğin yanı sıra dilin de önemine vurgu yapmıştır. Küratörlüğünü yapan Anne Rorimer, temsil kavramını irdeleyen Joseph Kosuth’un bu eserini şu şekilde açıklar: “Gerçek” kullanım dünyasından çıkarılan ve sanat dünyasındaki işleviyle değiştirilen nesneler kendilerini tekrar ortaya

koyuyor. Böylece Kosuth, fotoğraf veya dilsel araçlarla kendi başına temsil fikrini yeniden temsil ediyor. Eşit bölümlerin birleşimi olarak bu eserler yalnızca dışsal gerçeklik hakkında değil, onu temsil etme araçları hakkında da gerçek ifadeler olarak görülüyorlar (Tate,2024). Buna dayanarak Kavramsal sanatında var olmasıyla nesneler işlevsel bir hale gelmiş, gerçek kullanım alanlarından çıkıp birer sanat eserine dönüşebilmektedir. Aynı zamanda nesne hem dile hem fotoğrafa hem de orijinal biçimde kullanılarak gerçeklikten uzak başka bir hale bürünmektedir.



Görsel 2.2. 2 Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1948, Erişim: 22.09.2023
<https://birgunbiryerde.blogspot.com/2013/09/bu-bir-pipo-degildir-rene-magritte.html>

Rene Magritte resimlerindeki düşsel bir ortamdan ziyade temsil olgusunun üzerinde durması, gerçeklikle illüzyonu ve imge ile nesne arasındaki bağlantıyı sorgulaması onu başka sanatçılardan ayırmıştır. Magritte birbirine benzeyen imgeleri farklı kompozisyonlar halinde kurgulayarak resim içinde zıtlıklar ve ikilemler oluşturmuştur. Bu yönüyle de 20.yüzyıl döneminin en ilginç ressamlarından biri olmayı başarmıştır. (Antmen,2013, s.138). Michel Foucault'un 1973 tarihinde ki eseri "Bu Bir Pipo Değildir", görsel temsil(imge) ile dilsel bir gösterge(sözcük) arasındaki ilişkiyi ve gerçeklik (nesne) kavramını, özellikle Rene Magritte'in eserleri bağlamına incelemiştir. Foucault, bu bağlamda özellikle "Bu Bir Pipo Değildir" isimindeki eserin içeriği basit bir pipo çizimini seçmiştir (Gültekin, 2017). Foucault'nun özellikle "Kelimeler ve Şeyler" kitabına hayran kaldığını vurgulayan Rene Magritte bu eser ile ilgili şu açıklamaları yapmıştır:

"Şu pipo için bana ne çok soru soruldu. Siz benim tablomdaki pipomu doldurabilir misiniz? Yapamazsınız değil mi? O sadece bir röprezantasyon. Eğer tablomun altına 'Bu bir pipodur.' Yazsaydım, size yalan söylemiş olurum." Magritte, bu ünlü tablosunun

izleyici tarafından yalnızca bir görüntü olarak görülmesini de istememiştir. Çünkü o görüntülerin değil, her zaman için göstergelerin daha önemli olduğunu kabul etmiş ve eserlerinde de daima bunu vurgulamaya çalışmıştır. Bir taraftan pipo tanımıyla objenin ismini belirtirken diğer taraftan da bunu olumsuz şekilde ifade ederek dil ile imgelem arasındaki ilişkiyi bozmuştur. Magritte, kullandığı objeyle tablosuna koyduğu isim arasında mantıksal bir ilişki bulunmayan büyük bir imaj yaratıcısıdır ve görünen dünyanın bilinmezliğinden kaynaklanan sürprizleriyle, izleyenlerin geleneksel görme alışkanlıklarından farklı boyutta, akıl ve mantık dışı olanı kavramaya zorlamıştır (Yurdayüksel, 2006, s.55).

Bu Bir Pipo Değildir tablosu, Magritte'in resim ile sözcüklerin bir birlikte kullanıldığı çalışmalardan bir tanesidir. Bu çalışmada bir pipo resmi yer almakta ve resmin altında bu bir pipo değildir yazısı bulunmaktadır. İlk bakıldığında birbirine zıt olan iki unsurun aynı anda aynı düzlemde bir araya getirilmesi ilk bakıldığında beklenmedik bir çelişki ortaya çıkarmıştır. Böylelikle eserin kendisi aracılığıyla gerçeklik algısını sorgulamaya yönlendirmektedir. Çünkü burada görülen bizim kullanabileceğimiz bir pipo değildir; fakat temsil açısından bir pipoyu işaret etmektedir. Göstergenin kendisi görsel olarak pipoyu yansıtırken, kelimelerle yapılan temsil bunu reddetmiştir (Lynton, 2015. s.180). Rene Magritte, çalışmalarını yaparken farklı disiplinlerden yararlanması, edebi nitelikte olan sözcükleri ile imgeler arasında sihirli bir bağ kurarak kavramsal ressam olarak da görülebilir.

Magritte'e göre asıl dikkat çekilmesi gereken nokta resme temsili bir araç olarak bakmaktır ancak insanlar nesneleri simgesel bir anlam taşıma arzusu olmadan rahatça amacına uygun kullanmaktadır. Resmin karşısına geçip baktığında ne düşüneceğini bilmedikleri için bu zıt temsiller onları bir anlam çıkarmaya yöneltmektedir. Resme zorla bir anlam yüklemeye çalışanlar resimdeki simgesel gizemi kaçırmış oluyorlar. Foucault'a göre dil ve resim birbiriyle özdeşleştirilemez. Bunun sebebi gördüğümüzü anlatan sözcükler görünenin tam karşılığını verememektedir. Hayatı kelimelerle tanımlar ancak bu kelimeler hayatın kendisini değiştirememektedir. Magritte'in Bu Bir Pipo Değildir isimli eseri, tam da bu noktaya dikkat çeken 20. yüzyılın en önemli yapıtlarından biridir (Bilici, 2019). Yurdayüksel, Magritte hakkında ki düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

“Magritte yapıtlarını günlük, basit nesnelerden oluşturmuş ve belli kullanımı olan objeleri bambaşka biçimlerde kullanarak işlevlerini değiştirmiştir. Mavi benekli ve bulutlu bir kuş, külahtan şapkaklı bir adam, çalkantılı yüz ifadeleri, bir gül, tüm odayı dolduran ve devleşen elmalar, bir erkeğin farklı boyutlardaki görüntüsü, ayakkabılar, etajer, ağaçlar, pencereler, kapı, sandalye, masa, pipo, fırçalar, çiçek saksıları gibi çok sıradan nesnelerin görüntülerini kendi doğal görüntülerinin dışına çıkartıp, mantığa ve akla ters düşecek

biçimde, yırtıcı ve düşsel bir ortam içinde gözler önüne sermiş ve zamansız bir yaşamın katılımcılarının böylece boyutlarını değiştirmiştir. Bunun sonucunda da izleyenlerin alışlagelmiş vizyonlarını hep sorgular hale getirmiştir.” (Yurdayüksel 2006 s. 5).



Görsel 2.2.3 Meret Oppenheim, Nesne (Tüylü Kahvaltı), 1936, Enstalasyon. Erişim: 19.12.2023
<https://www.wikiart.org/en/meret-oppenheim/object-le-d-jeuner-en-fourrure-1936>

“Sıradan ve günlük hayatta kullandığımız nesneleri gündelik işlevlerinden soyutlayarak onlara gizem katmak... Gerçeküstücü akım içinde adı anılan az sayıdaki kadın sanatçılardan biri olan Meret Oppenheim'in "Tüylü Kahvaltı"sı, Gerçeküstücü nesne'nin başlıca örneklerden biri olarak nitelendirilmiştir” (Antmen, 2013 s. 134). Duchamp'ın hazır nesneleri sanat yapıtına dönüştürerek sanata yeni bir ivme kazandırması diğer sanatçıları farklı alanlara yönelmesine sebep olmuştur. Meret Oppenheim da nesnelere farklı anlamlar yükleyip onları seyirci karşısına getirmektedir. Bu sanatçının ailesinin bağlantısının olması dolayısıyla kadın ve kimlik konularına çalışmalarında yer vermektedir. Sanatçı, “Kadınların kadınlıklarını yaşayamadığı üstelik erkeklerin onlara biçtiği kadınlığın yaşamaya mecburlar. Bu kadınlar için çok fazla olduğunu dile getirmektedir.” Bu bağlamda en biline işlerinden biri Nesne (Kürklü Kahvaltı) çalışmasıdır. Sanatçı bu çalışmasıyla pek çok şey anlatmaya çalışır; kadınlara yüklenen hizmete karşı olduğunu ve bu sayede günlük nesnelerin kavramsal sanat adı altında sanat eserine dönüşümünü açıkça gösterir (Yılmaz, 2013 s. 200).

Meret Oppenheim ‘Nesne (Kürklü Kahvaltı) çalışmasında ceylan kürkü ile kapladığı çay fincanı, tabak ve kaşık nesneleri sınırları zorlayacak şekilde işlevinin dışına çıkarmıştır. Doğrudan dokunma duyusuna hitap eden bu çalışma kürk ile kaplanmış olan günlük

kullanım objeleri izleyicide değişik duygular bırakırken tikslenme hissi de uyandırmaktadır. Kahve içme arzusu insanda olumlu duygular uyandırıyor olsa bile bu kürk ile kaplanmış fincanda kahve içme düşüncesi epeyce tiksindirici bir durum oluşturmaktadır. Oppenheim'in 'Kürkte Kahvaltı' çalışmasında izleyicinin bilinçaltına inmeyi hedefleyen nitelikte olduğu söylenebilir.

Gerçeklikten gerçek ötesi bir evreye geçişi simgeleyen bu eserde, fincanın dışıl özellikleriyle kaşığın eril özellikleri, nesne tercihinin temelini oluşturmaktadır. Hayal gücünde görülebilecek bir derecede gerçek dışılık, sürrealist nesnelerin odak noktası olarak öne çıkmaktadır. Hazır-Yapım ile Sürrealist Nesne arasındaki yöntem farkı, bu eser üzerinden şu şekilde açıklanabilir: Sanatçı, Hazır-Yapımda malzemenin orijinal formundan çıkacak kadar radikal bir müdahale yapmaz. Ancak Sürrealist Nesneler, şiirsel bir ortam yaratmak için büyük bir dönüşüm gerçekleştirerek tüm sınırları zorlar. Yıllık sürrealist sergilerde, bu eserler, zamanına göre alışılmadık sergileme teknikleri ve mekân düzenlemeleriyle sunulmuş, sanatçılar tarafından bu düzenlemelere özellikle dikkat edilmiştir (Waldman, 1992, s. 181). Sanatçının çalışmasında seçtiği nesneler, medeniyeti ve kaba hayatı bir araya getirerek her ikisinin de arasındaki çelişkiye dikkat çeken ayı zamanda irdelemeye açık bir nesne olarak da var olmaktadır. Kullanılan materyaller ve izleyicinin verdiği tepkiyi baz alan sanatçı izleyicin bilinçaltına da hitap etmek ister. Herkeste karşılığı farkı ola bu çakışmanın insan zihninde ne barındırdığına göre değişiklik göstermesi çalışmanın da hedeflerinden biridir.

Dada'nın hazır-yapımlarının, sessiz bir şekilde izleyicinin yorumunu beklediğini; buna karşın Oppenheim'in Sürrealist nesnesinin, psikolojik bir anlam yüklenmesi gerektiğini açıkça ortaya koyduğunu ifade etmektedir. Başka bir ifadeyle, yalnızca klasik heykel anlayışında değil, geleneksel ve modernist sofrta takımlarında da fallik bir özellik bulunduğu söylenmektedir. Ayrıca, Oppenheim'in kürkle kapladığı fincan, fincan tabağı ve kaşıktan oluşan eserinde, sert kenarların belirsizleştğini ve bu sert yüzeylerin yerini şehvet uyandıran bir dokunuşa bıraktığını belirtmektedir. Kürkle kaplanmış bu üç içe doğru olan form bir araya geldiğinde, neredeyse karşıt bir şekilde çekingen bir ifade kazanmaktadır. Bu, betimlenmemiş bir vulvayı çağrıştırırken, aynı zamanda izleyiciyi içine çeken bir etki yaratmaktadır.



Görsel 2.2. 4 Man Ray, 'Gift (1978 yapımı kopyası)' 1921, Tate Modern, Londra Erişim: 23.12.2023 <https://www.tate-images.com/T07883-Cadeau.html>

Duchamp ile yakın arkadaş olan Man Ray, belirlediği nesneyi farklı malzemeler kullanarak dönüştürecek ve ilk kez bir nesnenin görüntüsü-işlevi ile oynayıp, formunu değiştirdiği nesneye ironi yükleyecektir. Bu şekilde sanatçı kendisini yeni baştan ifade etmek maksadıyla, tüketilmekte olan nesnelere anlam kazandırarak, mekânı ve izleyiciyi kompozisyonun içine alarak daha karmaşık bir ilişkiye sokmuştur. Mekân da sanata dahil olduğundan sanatçı onu fikirleriyle birlikte sergilemek, bu nesneyi günlük yaşamda kullanıldığı anlamdan ayırmak ve ona sanat eseri konumuna erişirmek istemiştir.

Duchamp'ın hazır yapıtları sanat ortamına sokmasının ardından Man Ray'in 1921 tarihli "Hediye" olarak da bilinen "Demir" adlı eseri bugüne kadarki tüm hazır nesnelerden farklı bir anlam taşır. Bu yeni nesnenin farklılığı, toplu üretilen iki nesnenin birleşiminden yapılmış olması nedeniyle beraberinde getirdiği ağır ironidir: demir ve çivi. Ütünün işlevi düzleştirmektir ve üzerine konulan çivi bize yırtılma hissini verecektir; sanatçının asıl amacı, düzleştirme ve yırtma işlevlerinin yarattığı kontrastı izleyiciye hissettirmektir. Bu bağlamda Octavio Paz, Man Ray'in "Demir" adlı eseri hakkında şu yorumu yaptı: "Hazır bir eser, orijinal bağlamından koparak, bir anda tüm anlamını yitirip boş bir nesneye, kaba bir şeye dönüştü. Ancak bu yalnızca geçicidir: bir kez yeni hiyerarşiye uyum sağlarlar,

Çiviler ve demir fark edilmeyen dönüşümlere uğrar, gözlem, inceleme veya öfke nesnesi haline gelirler.” (Gürlemez, 2005, s.606)

Paz'ın işaret ettiğı yeni objeler tesadüf olmadığı gibi herhangi bir tanıtım amacına da hizmet etmemiştir. Dönüştürülen nesnelerin en önemli özelliğı ironik yapıları olması, stilizasyondan uzak olmaları ve estetik kaygılardan uzak olmalarıdır. Aynı zamanda Octavio Paz, dönüştürülmüş nesneleri Duchamp'ın yarattığı hazır yapıtlardan ayırdı: "Bazen hazır yapıtlar 'saf' durumdadır, yani 'karşıt' bir konuma girmişlerdir. Bazen ironik bir durumla karşı karşıya kalarak bir düzeltme ve değışiklik sürecinden geçmişlerdir. Sonuç olarak Octavio Paz'ın tanımladığı metamorfoz aşamalarından geçen hazır nesne, metamorfik bir nesnenin, yani Marcel Duchamp'ın yakın arkadaşı Man Ray'ın deforme olmuş nesnesinin biçimini almıştır. (Gürlemez, 2005, s.607)



Görsel 2.2. 5 Andy Warhol, Brillo Kutusu, 1964 Erişim: 04.01.2024 <https://www.arthipo.com/tr-tr/andy-warhol-brillo-sabun-kutusu.html>

Andy Warhol diğeri sanatçılardan farklı olarak yaşamdaki sorunlar ile mücadele ederken aynı zamanda içinde yer aldığı sistemin bir parçası olmayı tercih etmiştir. Warhol sanatta özgün olmayı kabul etmemiş ve popüler kültüründe bir parçası olduğunu yaptığı çalışmalarla ispat etmiştir. Sanatçı çalışmalarında medya, moda, tüketim veya popüler nesneyi kendine malzeme edinmiş ve bunları sert bir şekilde nesne üzerinden eleştirmiştir. Warhol çalışmalarında tüketim nesnelerini kendi kimlikleriyle, renk ya da biçimlerini değıştirmeden birebir ayısını kullanır. Örneğın seri üretim olan ‘‘Brillo

Kutuları’’ daha önce ticari olarak kullanıma sunulan bu Brillo Kutularını hemen hemen aynısı olacak şekilde tekrardan yapmıştır. Bu kutular sanatçı için tüketim imgesi olarak kavramsal bir hale dönüşmüştür.

Marcel Duchamp kavramsal düşünmenin ve sanat nesnesinin estetik görüntüsünü minimize eden bir sanatçı olmuştur. Warhol’un Duchamp ile bağlantısı ise hazır nesne düşüncesini sürdürmesi ve sanat eserinin statüsünü kopya ve orijinal arasındaki belirsiz sınıra doğru kaydıran bir tavır sergiler. Ancak Warhol’un hazır nesne kullanımı Brillo Kutuları ile sınırlı değildir. Sanatçı birden çok malzeme kullanarak fotoğraf, video, serigrafi yoluyla çeşitli çalışmalar yapmıştır. Bununla beraber, yapılan çalışmalarda nesneleri kopyalamak orijinalliği anımsatırken sıradan olanı özel hale de getirmiş olmaktadır. Kuspit (2006) kitabında şu cümlelere yer vermiştir; Warhol'un "ister 'sanat' densin ister başka bir şey" biçimindeki ifadesi çok şey anlatmaktadır. Artık, sanatın ne olduğu ya da ne anlama geldiği ya da neden önemli olduğu açık değildir. Sanat belirsiz olabilir. Warhol'a göre sanat ticaridir; bu da sanatın gücünden çok, ticaretin gücüne ilişkin ipucu verir.

Andy Warhol çalışmalarını ticari pazarlamayı göz önünde bulundurarak oluşturur. Bu yaklaşım çağdaş sanata farklı bir perspektif getirmiştir. Üretim toplumu ve reklam araçları, tüketimi tetiklemiş ve bu döngüde öznenin üzerine yüklenen imajlar tüketim toplumunu beslemiştir. Tüketim toplumu, başarmış olduğu potansiyeli ürünlerini satış ve reklam üzerine kurmasından sağlamaktadır. Warhol’da sanatını bu sistemin bir parçası olarak sunar. Eleştirel bakış açısıyla modern sanatta tüm sistemi değerlendirir ama aynı zamanda bu sisteminde bir parçası olmaktan kaçınmamaktadır. Danto (2018), Andy Warhol’un Brillo Kutuları’nın piyasaya çıkış sürecini şu şekilde anlatmıştır:

“1968'de Stockholm'deki Moderna Museet'teki bir sergisinde Warhol, Brillo şirketinden beş yüz mukavva Brillo Kutusu ısmarlayarak bunları bir depo atmosferi yaratmak için kullandı; ama bunlar gerek kendi başlarına gerekse bir bütün olarak, kesinlikle sanat eseri sayılmadı. 1968'de, market kutuları ve özellikle de Brillo Kutuları, Campbell Çorba Kutusu resimleriyle birlikte Warhol'un ikonik eserleriydi; yani onun gerçek bir retrospektif sergisinde market kutularının, ideal olarak da Brillo Kutuları'nın bulunması gerekliydi. Aslında Warhol, küratör Pontus Hulten'in eline, özellikle Stockholm gösterisi için imal edilmiş, serginin son toplantısı bittikten sonra Moderna Museet'e bağışlamaya niyetlendiği çok sayıda Brillo Kutusu'nun geçmesini sağlamıştı. Bunu 1970'te, Kaliforniya'daki Pasadena Sanat Müzesi'ndeki sergisinde de yaptı. Ama Hulten, esrarengiz nedenlerden ötürü, böyle bir şeye yanaşmadı. Birkaç tane Brillo Kutusu vardı belki; ama çoğunlukla, gerçekte sanat eseri olmayan ve aslında değeri bulunmayan

mukavva kutulardı. Warhol, bizzat Brillo şirketi tarafından kullanılan mukavva kutular - ve başka şirketler tarafından, yine Warhol'un 1964 sergisi için yaratılmış kopya kutular- amaçladığı görsel efekti sağlayamadığından, market kutularının tahtadan yapılması gerektiğine, tahta parçalarını kendilerine verilen tarifnameye uygun hale getirecek şekilde kesip birleştirmede eğitilmiş ahşap zanaatkarları tarafından imal edilmesine karar verdi. Zanaatkarlık sanatsal sürecin bir parçası değildi yahut en fazla, ressamın kendi kullandığı boyayı bizzat yapmasının resim sanatının bir parçası olması kadar parçasıydı. Malanga, Doğu On Yedinci Cadde'de bir marangoz dükkânı buldu, çeşitli boylarda yüzlerce tahta kutu siparişi verdi ve bunlar 28 Ocak 1964'te Fabrikaya teslim edildi. 1960'ların ortalarında, sanatçıların arzuladıkları estetik etkiyi yaratmak için gereken becerilerden yoksun olduklarında zanaatkar kişilere bel bağlaması yaygın bir pratik haline geliyordu'' (Danto,2018, s. 57).

Andy Warhol'un modern sanat adına böylesine önemli bir parçası haline gelen anti-estetizmin ilk çalışması bu olmuştur. Sanat güzel olmak için yapılmıyorsa, sanat olmak için için gereken nedir? Danto'ya göre Warhol sanatın ne olduğunu bir üst aşamaya çıkarmıştır. Eğer modernizmi, sanat alanında farkındalık yaratmak ve sanatın ne olduğu konusunda yeni bir bakış açısı getirdiğini düşündüğümüzde, Warhol'un ''Brillo Kutuları'' tüm modernist yapıtların en önemlilerin başında gelmektedir. Aslına bakılırsa, ''Sanat nedir?'' felsefî sorusun nasıl bir cevabı olduğu bu çalışmayla göstererek Modernizmi sona erdirmiştir (Danto, 2018 s. 60)



Görsel 2.2. 6 Piero Manzoni, Sanatçının Dışkısı (Artist's Shit), 1961, 4.8 x 6,5 cm, teneke kutu ve basılı kâğıt Erişim: 15.01.2024 <https://www.loredanadenicola.com/post/la-merda-d-artista-1961-piero-manzoni-is-modern-art-shit>

Piero Manzoni, çalışmalarında kullandığı nesneler ile sanattaki nesnenin varlığını sorgulayan kavramsal sanatçı şok etkisi yaratan eserleri ile bilinir. En çok tepki çeken

alışması 1961 yılında sergilediği “Artist’s Shit” (Sanatçının Dışkısı) adlı çalışma estetik olsun ya da olmasın hayatımızdaki her şeyin bir sanat malzemesi olabileceğini göstermiştir. 90 adet ürettiği her kavanozun üzerinde İtalyanca, İngilizce, Fransızca ve Almanca basılmış bir etiket vardır. Etiketin üzerinde ise dilde ‘Sanatçının dışkısı, 30gr. Net, Mayıs 1961’de taze bir şekilde üretilmiş, korunmuş ve kutulanmıştır’ yazmaktadır. Bu eser, babası bir konserve fabrikasına sahip olan Manzoni’nin ona söylemiş olduğu “Sanatın bir bok değil.” cümlesi ile meydana geldiği söylenmektedir (Aydın, 2023). ‘Sanatçının pisliği’ olarak tanımladığı doksan kutu dışkıdan oluşan seriyi yapmıştır. Sanatçı arkadaşı ve arkadaşı Ben Vautier’e yazdığı bir mektupta, esprili bir şekilde şunu tahmin ediyordu: ‘Koleksiyonerler sanatçıya özel, gerçekten kişisel bir şey istiyorsa, sanatçının kendi boku vardır, bu gerçekten ona aittir.’ Şakayla söylene de sanat piyasasına ve bu piyasaya yatırım yapanlara yönelik eleştirisi, o dönemdeki düşüncelerinin gerçek ve bütönlleyici bir tezahürüydü ve çalışmalarının çoğunun merkezinde yer alıyordu (Gee, 2021).

Sanatçının ‘Sanatçının Dışkısı’ adlı çalışmasını öne sürerek aslında sanat eserlerine biçilen gereksiz olan maddi boyutun büyük yanını göstermiştir. Buna tepki olarak sanatın toplumsal ve ekonomik yerini sorgular. Duygularını aktarırken kalıplar içerisinde kalmaktan çok sınırlarını aşarak kendi iç dünyasını aktaracak şekilde izleyiciyle buluşur. alışmalarını yaparken duygularını seçtiği malzemelerle özgürce aktarabilmeyi amaçlamıştır. Hayal dünyasını ve kullanacağı malzemeleri harmanladığı zaman ortaya etkisi büyük çalışmalar çıkarmaktadır.

Kavramsal sanatın dil ve kavramsal özellikleriyle irdeleyerek çalışan diğer sanatçı On Kawara’dır. On Kawara’ya göre “dil hem araç hem strateji hem de bir sorundur. Dil; her şeyden önce onun saf, katıksız, duygusuz düşüncelerini aktarmasında bir araç/materyal haline gelir. Daha sonra dil; bu, düşüncesini sanat eseri üzerinden ele aldığı kavramsal bir sanat eserine dönüştür” (Koç ve Kaplan, 2022). Sanatçı günlük hayattaki durumları sorgulamaya fırsat vermeden kendimizi zamanın içinde nasıl yer bulabiliriz cevabını aramıştır.

JAN. 4. 1966	NOV. 2. 1967	5 ABR. 68	MAY 31. 1970
24. MARZ 1976	MAR. 10. 1978	DEC. 21. 1980	NOV. 16. 1982
SEPT. 30. 1988	27 OTT. 1990	4 AUG. 1993	26. ÁG. 1995

Görsel 2.2. 7 On Kawara, Bugünün Serileri (Today Series), 1966-2013, Tuval üzerine akrilik
Erişim: 27.12.2023 <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-187-sanatta-zaman-kavrami-surec-sanati/>

Sanatçı On Kawara, 1966'dan 2013'e kadar 47 yıl boyunca ürettiği Bugünün Tarihleri adlı çalışmasıyla en uzun soluklu sanatsal üretim aralıklarından birine sahiptir. Bu eser, tek renk bir fon üzerine sans-serif yazı fontu kullanılarak gün, ay ve yıl şeklinde yazılan toplam 3000 tablodan oluşmaktadır. Kawara'da 'Bugün Serisi'nden tuvaler (1966- 2013) günümüz serisinde her zaman başladığı gün tamamlanan ve eserin tek konusu olan tuvalin ortasına her tablonun tamamlanma tarihi yazılmaktadır. Bu eser yalnızca sayı serilerine göre sınıflandırılmıştır ve yalnızca şekli, rengi, tarihi ve üretildiği ülkenin dili ile ayırt edilmiştir. Her eserin özgünlüğü, diğerlerinden biraz farklı olması, dünyanın günlük olaylarıyla yüzleşme fırsatına dönüşüyor. Anlamı önceden belirlenmediği için eserin gerçek yaratımı gelecekte, dünyayla buluştuğu gibi izleyiciyle de buluşmasındadır. İzleyiciye sunmuş olduğu vizyon dünya tarihinde bir an ama adı koyulmamış bir andır. Anlamı görülecek, konuşulacak kalacaktır. Yerleşmeye devam ediyor. Bir işarete dönüşüyor ve esrarengiz varlığı izleyicinin işgal edeceği ve yorumlayacağı bir bilinç ufku sunuyor (Phaidon, 2014).

“Sanatçı, sözcüklerle günlükler doldurmaktansa, zamanın simgesi rakamlarla dış dünyayla kendisi arasında bir bağ kurmuştur. Gittiği yerde hangi dil konuşuluyorsa, tarihin ay kısmını o dilde yazar. Latin alfabesinin kullanılmadığı yerlerde ise Esperanto olarak adlandırılmış yapay dili kullanır. Kawara’nın kendisi görünmezdir; sadece eser ile ona bakan göz arasında bir bağ kurulur.” (Şengün, 2017). Bugünün Tarihleri, kişiyi geçmişteki bir güne götürerek ona zaman ve mekânın bir parçası olduğunu hissettirir.

Sanatçının yapmış olduğu bu seride her bir materyalin anlamı vardır. Rakamların seçmesinin altına yatan anlam zamanı temsil etmesidir. Kavramsal sanatın terimlerle olan ilişkisini sanatçı, kelimelerle anlatmak yerine her tablonun kendini zamanın göstergesi olarak rakamla ifade etmesini tercih etmiştir. Sanatçının yanı sıra her tablonun da özgün bir konumda olduğunu göstermiştir. Bununla birlikte her tablonun kendine ait renkleri olmasını da ekleyebiliriz. Bugünün Serisi adlı çalışma, üzerinde yazan tarihlerin sadece bir tarihten ibaret değil o tarihte gerçekleşen olayların veya yaşanmışlıkların olduğunu ifade eder. Tablolara bakıldığı zaman izleyici yazan tarihlerle arasında bir bağ kurar ve eserle arasında ilişki oluşturur.



Görsel 2.2. 8 Jeff Koons, Balloon Venus Lespugue (Red), 2013. Erişim: 17.02.2024
<https://thatsnotmyage.com/travel/jeff-koons-at-the-ashmolean/>

Jeff Koons, çalışmalarında günlük hayatta kullanılan nesneleri ve popüler imgeleri çalışmalarının referans olarak kullanır ancak eserlerde kavramsal bir altyapı olmadığını belirtmektedir. Koons, görünüşlerin anlamını direkt olarak ifade ettiği ve bu görsellerin ardında başka anlamsal katman olmadığını savunmaktadır. Sanatçının çalışmaları özgün bir üsluba bağlı kalmaz, daha çok önceki dönemlere ait olan farklı biçimlerin bir arada kullanarak çok yönlü bir melez birleşimi ortaya koymaktadır. Bu yönüyle çalışmaları çeşitli estetik formların bir araya gelmesiyle özgünlüğünü tam olarak ortaya koymaktadır (Şahiner, 2008 s.106-111).

Fusun Onur'un eserlerinin en tepe noktasında yer alabilecek olan çalışması, 1981'de Yeni Eğilimler Sergisi'nde yer alan "Resimde Üçüncü Boyut- İçeri Gel" adlı yerleştirmedir. Yeni Eğilimler Sergilerin oldukça sansasyonel bir etkisi olmuştur, hatta denilebilir ki; Türkiye'de kavramsal temelli sanatın gelişmesinde önemli bir rol oynayarak, 1980'lerin sonundan bu yana işlevini tamamlamış ve sona ermiştir. Sanatçının yapmış olduğu yerleştirme, tahtadan oluşturduğu ve üzerinde uzun iplerin sarkıtıldığı bu çalışma 200 x 183 x 140 cm'dir. Bu demek oluyor ki; içine bir insan bedeni rahatlıkla girebilecek büyüklüktedir. Sanatçının bu çalışmasıyla neleri sorguladığını kendisinin ifadesiyle:

"Resim niçin duvarda, çerçevede kalmalı? Heykel deyince ille figür şekil mi olmalı? Resim, heykel diye sınırları hep ayrılır mı? Resmin olanakları ne, heykelin ne? Resim ve heykelde uzam zaman nasıl kullanılmış? Koechlin zamanı 1. Süreklilik, 2. Ruhbilimsel, 3. Ölçülü, 4. Müzikâl zaman olmak üzere ayırmış. Plâstik sanatlarda eş zamanlılık, art zamanlılık nedir, günümüze kadar nasıl kullanılmış? Kübizm eşzamanlılık mıdır? Anlıksal uzam nedir? Sanatın dikey, yatay okunması nedir? İşte 'Resimde Üçüncü Boyut – İçeri Gel' bunun gibi anlıksal etkinlikler eşliğinde ortaya çıktığından ona bu sorular eşliğinde bakılmasını istiyorum. " (Onur, 1981, s. 14).



Görsel 2.2. 10 Ayşe Erkmen, (Ev Üzerine) Am Haus, 1994, Duvar üzeri yazı Erişim: 09.01.2023
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin,_Kreuzberg,_Oranienstrasse_18,_Mietshaus.jpg

Ayşe Erkmen'de kavramsal sanatta dil ve mekân üzerine çalışmış önemli Türk sanatçıların başında gelmektedir. Sanatçı, 1994 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılmasından önce Berlin'de " 'Am Haus (Ev Üzerine) " adlı çalışmayı yapmış ve bu çalışmayla

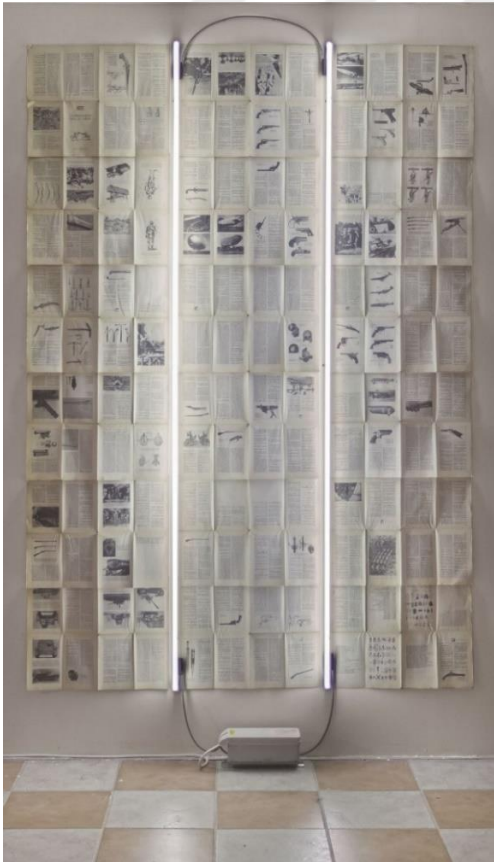
tanınmıştır. Kreuzberg Türkleri yaşadığı binanın duvarlarına geçmiş zaman eki olan -miş’li (öğrenilen geçmiş zaman) yazan sanatçı, o dönemde Almanya’da ikamet eden Türklerin görülmekten çok görülmeyi isteyen Türkler tarafından yazılmıştır. Arzu edilen bir bireyin içe dönük yaşamını sembolize etmek istemiştir. Alman dilindemiş’li geçmiş zaman bulunmadığın dolayı bu şekilde yazmış ve Türklerin geride bıraktıkları kültürel değerlerine özlemini aktarmak istemiştir (Atakan, 1998). Erkmenmiş eki ile aradalığı, muğlaklığı, stratejik bir biçimde kullanmış olup dil üzerinden mekânla bağlantılar kurarak, göç edenler ve Alman kökenli olanlar üzerine çalışmıştır.

Erkmen,miş enstalasyonunu, ziyaretçilerin stratejik değerlendirmelerle konumu sorgulayabilecekleri, karma kültürel çeşitliliğin olduğu, bölgenin en görünür binasına konumlandırmıştır. Erkmen, mekansal planlamalarında mekân ve çevresinin yanı sıra toplumsal gerçekliklere de odaklanıyor. Mekâna dışarıdan bir kavram ya da nesne sokmak yerine, alanı çevresiyle ilişkilendirerek kavramsal bir bütünlük oluşturuyor. Mış enstalasyonu ilk etapta bir buçuk ay sergilenmiş ancak apartmanın isteği üzerine 25 yıldır varlığını sürdürüyor. Yerel halkın talebi üzerine kalıcı hale gelmiştir. Halkın toplandığı bir mekân haline gelmiştir (Seydim, 2019). Vermiş olduğu bir röportaj ’da “Evde” adlı çalışmasından şu şekilde bahseder Erkmen: “Evde’ belki de en işlevli işlerimden biri (...) Semtin Alman sakinleri için noktaları ve kuyrukları ile farklı bir harf karakteri üzerinden yeni bir estetik sunuyorlar. Ya da bugüne kadar deneyimlemedikleri, kendi dillerinde, dolayısıyla kültürlerinde olmayan ve belki asla kavrayamayacakları bir zaman kipi sunuyorlar aynı zamanda. Orada yaşayan göçmenler içinse belki anlayabilecekleri ve anlatabilecekleri bir dili ifade ediyor, yalnız onların tamamlayabilecekleri cümlelere dönüşüyorlar” (Google Arts & Culture, 2019).

Ankara’da Atatürk Kültür Merkezi Galerisi’nde açılmış olan Bir Yüzün Diğer Yüzü adındaki serginin Sanatçıları Ahmet Öktem ve Ergül Özkutan’ın çalışmalarını önceki yıllarla bağlantı kurarak değerlendirebilmek için, 1970li yıllara gitmek gerekmektedir. Çünkü Türkiye’de sanat etkinliklerinde son yirmi yılda izleyicinin aklında yer edinmiş olan Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner sanatçıların 1978’de İstanbul Güzel Sanatlar Galerisi’nde açtıkları sergidir. Dört sanatçının minimalist, analitik/kavramsal sanata olan ilgileri doğrultusunda bir arada gerçekleştirdikleri bu sergi, Duchamp ve Kosuth’tan bu yana izleyicinin yabancı olmadığı bir çerçevede gelişirken, resim ve heykel için o dönemin koşullarında izleyici şaşırmış ve etkilenmiştir. Altan

Gürman'ın iki boyutlu yüzeylerde nesne kullanımı, 1970 yılında Taksim Belediyesi Sanat Galerisi'nde açılan Füsün Onur'un sergileri, 1976 ve 1977 yıllarında Şükrü Aysan'ın Akademi Salonlarındaki sergileri sanatsal üretimlerinin örnekleridir. Bundan dolayı bu tür çalışmalara I. Yeni Eğilimler sergisinden sonra bir hayli alıştırılmıştır. Ancak izleyici kavramsal adına yapılan bu sergilerde sadece görsel görmeye aşina olmuş ve kuramsal bir tabana dayandırılmadığından sergilerde yazılı metin eksikliği olmuştur. İşte bu noktada 1978 yılında dört sanatçı tarafından yapılan sergiyi diğerler sergilerden ayıran önemli bir özellik, Türkiye’de tam anlamıyla kavramsal sanat alanında başlatılmış olan bir etkinliğin ilk basamağını dört sanatçımız oluşturmuştur. (Özayten, 2013, s. 126).

Bu sanatçılardan bir tanesi olan Ahmet Öktem’in çalışmalarında genel olarak açıkça görülmektedir ki teknoloji, ışık ve görüntü yaratmayla ilgili teknikler kullanır. Sanat üretiminin farklı tekniklerin aynı anda kullanılmasını içermesi, sanatın okunmasında ve anlaşılmasında bazı zorluklara yol açmıştır. Sanat yaratırken toplumdaki yapıyı, siyasetteki politik koşulları, ekonomiyi ve sosyolojiyi iyice anlamak önemlidir.



Görsel 2.2. 11 Ahmet Öktem, 18 Formalık Görünmeyen Savaş, 2013, Yerleştirme, 230 x 142 cm

Erişim: 19. 02.2024 <https://www.canakkalebienali.com/ahmet-oktem/>

Ahmet Öktem'in ifadesine göre, bir şeyi dile getirmek yerine görünür kılmak, beklenmedik bir savaş nedeni olabilir. Öktem, katlanmış formların ve kitaplaştırılmamış sayfaların poşet içinde bulunmasının kimseyi rahatsız etmediğini fark etmiştir. Ancak, bu materyali bulunduğu yerden çıkarmak, çaresizlikle başa çıkmanın bir tehdit oluşturabileceğini sonradan anlamıştır. Formaları sayarken, onları düzenleyerek tehditkâr bir yanının olmadığını düşünmüştür.

Öktem, içerisinde savaş aygıtları fotoğrafları, çizimleri ve teknikleri bulunduran sayfaların üç sütunlu bir tasarım halinde olmasını uygun bulmuştur. Ancak, ışığın hesaba katılmadığını fark ettiğinde, bu materyalin tamamen değiştiğini ve sanki sessizliğini üstünden attığını, tuhaf sesler çıkarıyormuş gibi hissettiğini ifade etmektedir. Geri dönüşün olmadığını anlayan Öktem, orada olmamış olmayı tercih etmiş ve dikkatlice uzaklaşmıştır (Öktem,2013).

3.KAVRAMSAL SANATTA BELLEK

3.1. Sanatta Bellek ve Nesne Temsili

Bellek yaşantımızda önemli bir yer tutmaktadır. Bellek, geçmiş yaşantıları, edinilen bilgi ve becerileri saklama ve ihtiyaç duyulduğunda canlandırma sürecini ifade eder. İnsanlar, elde ettikleri bilgilerin bir kısmını kısa sürede unutsa da bir kısmını ömür boyu hatırlarlar. Ancak belleğin sadece kaydetme anlamının dışında hatırlatma veya anımsatma anlamları gibi özelliklerinin yanında geçmiş ve şimdiki zamanın arasında köprü görevi de görür.

Belleği oluşmasında etkili olan unsurlar, geçmiş ile şu anın arasındaki ince bir çizgidir. Bu çizgi belleği canlı kılan bir yarıktır ve onu diğer depolama sistemlerinden ayırır. Bellek, bizi geçmişimize değil, şimdiki zamana yönlendirir. Bu yönlendirme, anılar değil, duyular blokunun anlık hali üzerinden gerçekleşir. Anlık bellek geçmişe ait olmaktan ziyade içinde yaşadığımız anı belirler (Huysen, 1999, s. 13- Akay, 1996, s.163). Buna dayanarak bellek geçmişini bugünde güncellemektedir.

Sanatta bellek imgesi birçok alanda kullanılmıştır. Çoğu sanat yapıtının da temelini oluşturur. Ahmet Cevizci (2005)'ye göre; geçmiş, deneyim tecrübe ve yaşantıları hatırlayabilme yetisidir. Ona göre bellek, deneyim veya tecrübeleri şimdide koruma

gücüdür. Bu bağlamda, insan belleğinde imgeler, anılar ve yaşantılar sanatçının ve oluşturacağı sanat yapısının ayrılmaz bir bütünü şeklindedir. Mekân, düşünce ve materyalleri farklı bir biçimde düşünmek mümkün değildir. Genellikle kurgulanan mekân ve bellek arasında birbirlerinin şekil almasını sağlayan ve anlamlandıran bir bağ olduğunu söylemek mümkündür.

Minör hafıza, bir kişinin günlük yaşamda karşılaştığı küçük, sıradan veya önemsiz gibi görünen olay ve detayları hatırlama yeteneğini ifade eder. Bu tür hafıza, rutin görevlere, yüzeysel konuşmalara, kısa süreli hafızaya veya kişinin önemli bir zihinsel sıkıntıya neden olmayan bilgileri tutmasına dayanır. Minör hafıza, büyük veya önemli olayları hatırlamak yerine, genellikle hızla unutulmuş kısa süreli bilgileri depolar.

“Minör sözcüğü, ayrık bir sanatın, örnek bir başarının ama toplumun büyük kurallarını dengesizleştiren bir küçüklük veya küçükleşmenin tersine, artık sıra dışı, popüler ya da endüstriyel denen sanatı/edebiyatı nitelemez” (Sauvagnargues, 2010, s. 109). Modernizm, evrensel bir anlatı olarak kabul edildiği açıktır. Ancak, bu durumun eksikliklere karşı çıkma veya reddetme eğiliminde olanlar, minörleşmeye doğru bir yönelim gösterirler. Minörleşme, sadece beyaz, eril, batılı ve çoğunluğa ait olmayan kimlikleri değil, aynı zamanda bu kimliklerin katı bir karşıtlığı olarak ele alınmayanları da içerir; bu kavram, özellikle Deluze ve Felix Guattari'nin felsefesinde geniş bir yer bulur. Bu düşünce çerçevesinde, minörleşme kavramını temsil eleştirisi üzerinden açıklamaya çalışan Deluze ve Guattari, temsil siyasetinin çıkarlar üzerine dayandığını ve anlam dizgelerini manipüle ettiğini belirtir. Onlara göre, temsilin sınırlarını aşmak için edebiyat ve Kafka gibi örnekler kullanılır. Kafka'nın böceği, artık bir temsil olmaktan çıkmış, temsil dünyasından kaçışın bir örneği haline gelmiştir. Sanat, Deluze ve Guattari'ye göre, bir temsil değil, bir oluş veya üretim sürecidir (Altuncu, 2019). Bu bağlamda, makro politikalara direnme yerine kaçışı teşvik eden eylemler, temsilin karşısında duran bir azınlık olarak tanımlanır. Bu düşünce sistemi, temsilin hegemonik yapısına karşı çıkarak, farklı kimliklere ve deneyimlere odaklanmayı savunur. Bu şekilde, minörleşme kavramı, çeşitliliği ve farklılıkları vurgulayarak, evrenselci anlatılara meydan okur ve alternatif bir perspektif sunar.

Esasen, sorunun özü; kurulan dikotomik çerçevelerle çoğunluğun veya majörün üstün bir konuma yerleştirilmesine karşı, azınlığın veya minörün (genellikle niceliksel olarak

çoğunluktan oluşan) dışlanarak ötekileştirilmesine dayanmaktadır. Düzeni sarsmak, çoğunluğun, minör tarafından müdahale edilerek yerinden edilmesini ifade eder. Bir şeyi yerinden etmek, doğal olana karşı baskın kültür tarafından dayattığı yapay kimlikleri sorgulamayı ve bu şekilde ideolojik işleyişin ayrıştırmalarla işleyen düzeninin sekteye uğramasına odaklanır. Diğer bir deyişle, minör oluş veya çoğunluğu yerinden etmek, geleneksel olanın temsiller aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilmesini engelleyerek altını oyar, değiştirir ve başka bir forma dönüştürme olanağı sağlar, kısacası sürekli bir 'oluş' durumunu mümkün kılar (Avcı, 2017). Bu bağlamda, politik, ekonomik ve kültürel bir nitelik taşıyan minör oluş, farklı olanı ön plana atarak görünmesini sağlamaktadır. Bu, sadece mevcut normları sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda çoğunluğun hegemonik yapılarına meydan okuyarak çeşitliliği vurgular. Bu süreç, ideolojik yapıları alt üst ederek ve hegemonik normları sarsarak, farklı olanın tanınmasını ve değer kazanmasını sağlar.

Postmodern dönemle birlikte, büyük anlatıların arasında görmezden gelinen birçok minör unsur, kendilerine alan açmaya başlamıştır. Bu mücadelelerde, özellikle feminist sanatçılar öncü bir rol oynamıştır. Kadın sanatçıların, kadın sanat tarihçileri tarafından yapılan arkeolojik çalışmalar sonucunda unutuldukları döneme entegre edilmesi, çeşitli 'ötekiler' içinde heyecan verici ve ilham verici bir unsur olmuştur. Tarihe entegre edilmeyen ve dönemleri içinde görmezden gelinen kadın sanatçılara yönelik yapılan araştırmalar, geriye dönük bir bakışı şu anla birleştirerek, sürekliliği olan bir okumayı mümkün kılmıştır.

Bu aynı zamanda üzerine konuşulmayan, duyulmayan, görünmez olan, göze ve dile gelirken nesne konumunda kalan, özne olamayan birçok azınlık belleğin ortaya çıkmasında önemli bir etken olmuştur. Bu çabalar, sesi kısılmış grupların tarih içindeki varlığını ve katkılarını ortaya çıkararak, heterojen bir topluluk içinde çeşitliliği ve farklılığı vurgulamıştır. Bu bağlamda, postmodern dönemdeki bu çabalar, büyük anlatılara karşı eleştirel bir duruş sergileyerek, çeşitli bakış açılarını ve deneyimleri ön plana çıkarmış ve unutilan hikayelere yeni bir perspektif getirmiştir.

Temsil, canlı ya da cansız varlıkların, bir durumun, nesnenin, duygunun ya da düşüncelerin yerine geçebilecek en iyi aktarıcı olarak ifade edilir. Temsil aynı zamanda bir felsefi anlayıştır. Hangi dönem için kullanılıyorsa o dönemin izlerini taşır ve yansıtır. Alp'a göre (2013) temsil anlayışı; "sanat tarihi boyunca her dönemde, her çağda ve her

toplumda değişkenlik göstermiş, yaşandığı dönemin, çağın ve toplumun olgusal değer yargılarına göre şekillenmiştir. Temsil edilen şey, sanatçının ortaya koyduğu yapıttan değil, yapıtı oluşturan toplumsal şartlar üzerinden de işlenmiştir. ‘‘

Temsilin gerçek anlamına bakıldığında Türk Dil Kurumu ‘temsil’ kelimesini ‘‘birinin veya bir topluluğun adına davranma’’ olarak tanımlamış, ‘temsil etmek’ fiil olarak ise ‘‘hak ve görev bakımından bir kimse ve topluluğun adına davranmak, ‘‘bir eseri sahneye koymak’’ ve ‘‘belirgin özellikleriyle yansıtmak, sembolü olmak’’ şeklinde tanımlarını belirtmiştir (TDK, 2023).

Temsil kavramı günümüzde birçok farklı anlam taşımaktadır. Bazıları, Kant’ın temsil üzerine yazdıklarında olduğu gibi felsefi bir içeriğe sahiptir. Diğer bir perspektif ise, temsil kavramını kısmen de olsa dile odaklanarak anlamın işaret yoluyla ne şekilde üretildiğini ve örgütlendiğini ele almaktadır. Etnografik ve antropolojik alanlarda kullanıldığında, temsil kavramı farklı kültürlerden insanların anlamlandırma ve değer verme süreçlerine yönelik analizler için kavramsal bir araç haline gelmektedir. Üstelik, psikoloji, felsefe, sinema, edebiyat, medya, iletişim, sanat, görsel kültür, politika, yönetim, sosyoloji ve dilbilim gibi birçok alanda da geçmektedir. (Webb, 2008: 1. Akt: Fügen.S, s.12)

İçinde bulunduğumuz bu dönemde temsil kavramını her alanda ve her şekilde kullanılmaktadır. Herhangi bir nesne aktaracağı iletiyi felsefe, psikoloji, kültürel ya da sanat yoluyla kavramlaştırarak aktarabilir. Sanat bağlamında bir nesnenin temsili, sorgulamak istediği duygularla bağlantılıdır. Karşı tarafta nesnenin geçmişte hangi duyguları sorguladığı ve buna karşılık gelen tepkiler temsilin asıl amacına ulaşmaktadır. Sanat felsefesi, zeminde hangi duygular ve mesajlar bulunduğunu gözden geçirdikten sonra temsil etmiş olduğu nesneyi bireyle baş başa bırakmaktadır.

Sanat yapıtlarının anlamını, herhangi bir psikolojik, sosyolojik ya da tarihsel etkenden bağımsız olarak ele almak, sanat felsefesinin sınırlarını belirler. Sanatın, gerçeklik ve hakikatle kurduğu ilişkiyi anlamak ve bu bağlamda sanat yapıtlarının gerçekliği ve hakikati ne kadar temsil ettiğini, yansıttığını ve sanal yapıtlarının içeriğini değerlendirmek, sanat felsefesinin temel konularını oluşturur. Sanat felsefesinin

kapsamına giren bu sorunlar, zaman zaman etik sorunlarla da paralellik gösterebilir, hatta örtüşebilir (Bozkurt, 2004, s. 15).

Geçmişin her zaman tartışmalı olduğunu kabul etmek önemlidir. Bellek ve tarih, geçmiş zamana gönderme yapma yetkisini paylaşamazlar. Tarih ve bellek, geçmişin anlaşılmasında farklı yollardan ilerlemektedir; tarih anıların gerçekliğine her zaman güvenmezken bellek ise yaşam, adalet ve bireysel haklarını merkeze almayan bir kurgudan şüphe duymaktadır. Geçmişe dair bu iki bakış açısı arasında anlaşmanın kolay olmadığı; bunun ancak iyimser bir beklenti olması ve klişe bir düşünce olduğunu vurgulamıştır. Geçmiş, kişisel ya da toplumsal kararların ötesinde, adalet ve sorumluluklardan bağımsız üstesinden gelinmesi zor bir boyut taşımaktadır. Bu boyut, psikolojik, ahlaki ya da entelektüel mekanizmalar tarafından bastırılabilse de her zaman orada olduğu bilinir. Yakın ve uzakta, beklenmedik anlarda ortaya çıkan anılar veya hatırlanması istenmeyen olaylar gibi bugünü etkileyen bir gölge halinde varlığını sürdürmektedir. Bir olguya karar vermek veya akıl yoluyla vazgeçmeye çalışmak, irade ile geçmişi hatırlamak pek de mümkün olmamıştır. Geçmişin geri gelmesi her zaman bir kurtuluş getirmez bunun aksine geçmişle bugünün karşılaştığı bir sahne anıdır. Unutmayı seçmek bir kokuyu hissetmemeye çalışmak gibidir ve anılarda tıpkı kokular gibi beklenmedik zamanlarda ortaya çıkar, unutulması mümkün değildir. Tam aksine insanın aklına düşüp bu hatıraların peşine düşürmeye ve daha çok hatırlanmaya zorlar bunun sebebi ilk andaki izlem hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmemiştir, hep bir eksiklik hissedilmesidir. Anıların yeri sabittir, onları hatırlamak için uygun zaman şimdi ile kurulan özel bağıdır (Sarlo,2012, s.10).

Kuşkusuz, bellek tarihe ahlaki bir yön göstermiş ve aynı zamanda beslendiği kaynaklardan birisi olmuştur. Fakat bu iki özellik, farklı deyimler aracılığıyla ve onlar üzerinden inşa edilebilecek diğer hakikatlerden daha gerçek daha gerçek olduklarını kanıtlamak için yeterli olmamıştır. Bellek üzerine bir epistemoloji inşa etmek için, sadece reddedilecek iddialara dayanan bir yaklaşım yeterli değildir. Hatırlama ve hatırlananın gerçekliği aynı şey değildir. 20. yüzyıldaki akımlarda önenin gerçekliğin kurucusu olarak bellek ifadesine kuşku ile yaklaşmıştır.

3.2 Kavramsal Sanatta Hatıra Nesnesi

Hatıra, bir kişinin yaşadığı, gördüğü, hafızasında sakladığı ve hatırladığı olaylara verdiği isimdir. Bu olaylar genellikle kişinin duygusal değeri fazla olan olaylar olmakla beraber hayatında önemli bir yer edinmiş ve bağ kurmuş olduğu insanlarla ilişkisinden oluşmaktadır. Hatıra, kişinin yaşadıklarını ve tanıklık ettiği olayları anlatarak hem bireysel hem de toplumsal tarihin farklı bir açıdan değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Tarihi olaylar insanların okuduğu, gördüğü ya da dinlediği hatıralardan oluşmaktadır. Bu hatıralar, yaşanılmış olanı fotoğraf, günlük veya nesnenin kendisini saklamak için kullanılmaktadır. Hatıra kavramının sanatta ise farklı şekillerde ifade edilmektedir. Sanatçı bir an'ın unutulmaması veya tekrardan hatırlanması için çeşitli enstalasyon, görüntü, nesnelerden faydalanmaktadır.

1960'larda batıda figüratif resme alternatif olarak doğan kavramsal sanat, Türk sanatındaki temsilcileri Altan Gürman, Füsün Onur ve Sarkis ile kendini göstermiştir. Sanat eseri, anlam ve izleyici arasındaki etkileşime odaklanan kavramsal sanat, hazır nesneleri, performans, mekân vb. bir arada kullanarak eserler oluşturur. Bu sanatçılar, üslup açısından farklılık göstermelerine rağmen, zaman zaman yaşadıkları ortak toplumsal sorunları ele alarak benzer konuları işlediler. Sarkis'in Türkiye'deki en kapsamlı etkinliği 1986'da Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleşen "Çaylak Sokak" sergisi olmuştur. Bu sergiyle Sarkis, yirmi yıl sonra Türkiye'ye dönüp durduğu yeri göstermek istedi. Daha önce Türk sanat ortamından kopuk ve avangard bir sanatçı olarak bilinen Sarkis, "Çaylak Sokak" sergisiyle Türkiye'deki sanata dair söz söylemeye ve genç sanatçılarla ilişkilerini yoğunlaştırmaya başladı. Serhat Kiraz, Ayşe Erkmen, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Füsün Onur, Selim Bırsel gibi genç sanatçılarla birlikte sergilere katılmışlardır.

Kavramsal sanatta Sarkis Zabunyan, bütün çalışmalarında yaşamı veya geçmişiyle yani belleğiyle ilişki kurmakta ve bunu yaparken de "hatıra" nesnesini kullanmaktadır. Sarkis zaman, mekan, bellek, hatıra kavramlarını sıkça kullanır aynı zamanda bu kavramlar üzerinden sadece resim alanında değil video, heykel, enstalasyon alanlarında da seyirciye aktarma aracı olarak kullanır. Sanatçı mekan içerisine yerleştirdiği her bir nesneye bir anlam yüklemiştir. Genellikle "hatıra" kavramına yoğunlaşıp nesnelerin geçmişe dönük ne anlatmak istediğini aktarmıştır. Sarkis, şimdinin ve geçmişin duygu deneyimlerini

depolayarak, bulunmuş, üretilmiş nesneleri bellekte iz bırakmış imgelerin hazine içinde bir araya getirmiştir. Geçmiş ve bugün arasında bellekte izi kalmış bir an'ı kompozisyona dönüştürür. Tüm nesneler imgeleştirilir ve imgelerin de birbiri içinde bağlantısını kurmuştur.

Sarkis'in bellek kavramını kullanımı, geçmişte ait izlerle ya da anılarla sınırlı olarak kalmaz; aynı zamanda artık mümkün olmayan sonlu veya tanımlanmış bir eylemden daha fazlası anlamına gelmektedir. Bellek, etkili bir güçtür ve dönüşü olmayan her şeye karşı direnç göstermektedir. Bu gerçeklik, yapıtla doğrudan karşılaşıldığında açıkça görülür. Yapıtın kendisi bir belleğe sahip olsa bile bellek, deneyimi sürekli olarak besleyen bir etkinliktir. Ayrıca, eksiksiz bir malzemedir ki bu sebeple Sarkis, kayıtlı belleği temsil etmek için manyetik bant kullanmaktadır. Bandın kaydettiği şey, kaydedilirken gerçektir, ancak kullanılan malzeme bakımından bir dış bellekle, bağlandığı yapıtın belleğiyle ve katettiği yoluyla yüklenir. Bu durumda, bellek hem iç bellek olur hem de dış bellektir; bir kayıt varlığı ve bir kaydedilenin okunması vardır. Sarkis, işini bu iki temel mekân üzerine kurar: belleğin yerleştirilmesi ve kullanımı; ancak aynı zamanda başka bir yerden gelen, başka bir bellek de mevcuttur. Sarkis'in yapıtının özünü oluşturan da bu gerçekliklerdir. Sahneleme, bir mekandan yola çıksa da, her zaman başka yerlere, başka bir öyküye ve tarihe göndermelerde bulunur. (Zabunyan, 2005, s.78)



Görsel 3.2. 1 Sarkis Zabunyan, ,Çaylak Sokak, 1986, İnstallation, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul.

Erişim: 20.04.2024 <https://saltonline.org/>

Sarkis, İstanbul'daki Çaylak Sokak'ta bulunan Zabun apartmanında doğup büyümüş ve gençliğini burada geçirmiştir. Ailesine ait olan bu apartman, sanatçının ilk atölyesinin

bulunduğu yerdir ve burada eserlerini yaratmıştır. Çatı katında kurduğu atölye, Sarkis'in sanat hayatında önemli bir role sahiptir bu yüzden eserlerinin yaratıldığı ve doğduğu yer anlamını taşır. Sarkis, atölyesine ve burada biriktirdiği anılara derin bir bağlılık hisseder. Yıllar sonra İstanbul'a döndüğünde açtığı ilk serginin adını Çaylak Sokak koyması tesadüfi değildir. Otobiyografik nitelikteki bu sergi, izleyicileri sanatçının İstanbul'a dair anılarının parçalarına ve sahnelerine davet etmektedir. Sarkis'in eserlerine baktığımızda, her birinin birbirini tamamlayan yapboz parçaları gibi olduğunu görürüz. Tek başlarına farklı anlatımları olsa da bir araya geldiklerinde anlamlı hikayeler oluştururlar.

'Çaylak Sokak' sergisi, 22 sene sonra Sarkis'in Türkiye'ye dönüşünde gerçekleştirdiği ilk sergide, çocukluğuna dair belleğinden izler taşıyan objeleri kullanması dikkat çekmiştir. Kunduracı dayısının tezgâhı, teyzesinin radyosu, babasının ayakkabıları gibi öğeler, onun işlerinde sıkça yer alır. Sarkis'in bu tür çalışmaları genellikle nostaljik olarak yorumlansa da aslında geçmişe duyduğu özlem değil, geleceğe dönük bir bakış açısını yansıtır. Nostaljiye kapılmak, ona göre yaratıcı enerjiyi zayıflatır. Onun için anılar, tarihi ve belleği bir hazine olarak görülür. Geçmişten ilham alan işleri, aslında günümüzle bağlantılıdır ve ileriye dönük bir bakış açısını temsil eder. Adeta sinemadaki flashback sahneleri gibi, geçmişe dönüp anıları ve olayları günümüze yansıtır. Kendi kişisel tarihi, bulunduğu toplumun ve insanlığın tarihiyle iç içe geçmiştir (Özayten, 1992, s.104).

“Sarkis 8-9 yaşlarındayken yaz tatillerinde yanında çıraklık yaptığı kunduracı dayısının tezgâhını tavan arasından çıkararak, Maçka Sanat Galerisi'nin arkasındaki mekânda dayısına yeniden kurdurdu. Tezgâhın üzerine Andrey Tarkovski'nin Nostalji filminin ses bantlarından oluşan bir heykel koydu. Çocukluğundan kalma, amcasının içinde domates yetiştirmeye başlamasıyla işleri değiştirmiş olan küçük bir banyo küvetini de içi su dolu olarak galerinin ana mekânına yerleştirdi. Suda, Sarıyer'de bulunduğu küçük bir balıkçı takası maketini yüzdürdü ve içine teyp bantlarından oluşturulmuş bir figür koydu. Müziği ilk kez teyzesinin lambalı radyosundan duymuş olan sanatçı, o radyoyu da bularak galeriye getirmiştir. Radyoyu, teyp bantlarından oluşturduğu başka bir figür için kaide olarak kullandı. Artık yürüyemeyen babasına ait ayakkabıları da galeriye getirerek üstlerine altın varakla Kriegsschatz (Savaş Ganimetleri) yazmıştı. Sergiye ayrıca bir biblo, 1963 yılından kalma bir yağlıboya tuval ve bütün bu objelerin yeni yapılmış suluboya resimlerini de dahil etmişti. Sanatçı, böylece kunduracı tezgâhını ve radyoyu kaide olarak kullandığı gibi, serginin bütününde kendi özgeçmişini bir heykel kaidesi olarak kullandığını belirtmiştir. Kaide burada sanatçının belleğidir ve sanat yapığını sergilemeye yarayan bir araç olmak yerine, yaşayan, kendisiyle birlikte geçmişin bir parçası haline getiren bir konumdadır ” (Öztürk, 2008, s.55-56).



Görsel 3.2.2 Sarkis Zabunyan, Çaylak Sokak enstalasyonundan detay, 1986 (2019)
Erişim:28.04.2024 <https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2020/03/02/sarkis-caylak-sokak-yakin-plan-okumasi-arterde>

Her nesnenin enstalasyondaki görevleri vardır fakat bunun dışında gerçek anlamları mekâna uyumları ve bellekteki anlamları taşımaktadır. Sarkis sergilerinden birine Belleğim Vatanımdır adını vererek işini oturttuğu konuma kendisi de katılıyor; yapıtlarını bir mekandan diğerine taşısa da asla yaşantılarından yoksun bırakmadığını söylemiştik. Aynı şekilde Sarkis de bir ülkeye aidiyetini inkâr etmek şöyle dursun, uzak mekanlarda ve geçmiş yüzyıllarda doğmuş nesneleri sahiplendiğinden, onların kökeniyle kendi kökenini buluşturuyor. Bellek'in işlevi Vatan'ın yerini tutmak değil, geçmiş bir durumla gelecekteki bir durum arasında iletim yüzeyi işlevidir. (Öztürk, 2008). Sarkis'in işlerinden esinlenerek adlandırdığı, "Belleğim Vatanımdır" adeta sanatçının belleğini temsil eder. Sarkis, düzenlemelerini genellikle geçmişten kalan ikinci el nesnelerden ve kişisel hazinesinden oluşturur. Bu nesnelerin kurgusal düzenine pek müdahale etmeden, yaşanmışlık hissini koruyacak şekilde işlevsellik kazandırmaktadır. Bu düzenlemeler adeta icraata hazır bir konumda durur ve geçmişin günümüze yansıması ve güncellenmesi olarak da görülebilmektedir. Sarkis, Çaylak Sokak çalışmasını değerlendirdiği bir katalogta, zamanın her zaman bugünde olduğunu ve en eski "şeylerin" dahi günümüzde kendilerini göstermek için şekillendiğini belirtmektedir. Bu şekilde, işleri zamanı bir alana, yani "sergi alanı"na çağırmaktadır.

Çalışmanın bu kısmındaki tüm nesneleri ima yoluyla değerlendiren ayakkabı tezgâhı, yaratıcı bir eylemi ve hafızayı simgeliyor. Bu bellek, işlevsel bir zanaat tezgâhı aracılığıyla yaşanmış deneyimlere ve nostaljiye göndermelerde bulunmaktadır. Tabure ise bize dikkatli, titiz, çok çalışan, malzemeleri dönüştüren bir insanı çağrıştırmaktadır. Ayakkabı modeli serüvenin yolunu gösterir ve her nesnenin modelden beslendiğini ve ona göre şekillendiğini göstermektedir. Örs, çekici andırır ve sesle ilişkilendirilmektedir. Benzer şekilde çekiç, ses ve ısı üreten bir örs anlamına gelmekte, ancak aynı zamanda düzleşmeyi ve itmeyi de göstermektedir. Deri kültürün bir göstergesi olarak görülebilmektedir. İnsanın kendini yaratma sürecini, yani yaşamı ifade etmektedir. Bir dönüşüm aracıdır ve modada nostaljik bir serüveni çağrıştırmaktadır. Ham (işlenmemiş) konumu, konuya ve onu işleyen araçlara dikkat çekmektedir. Iskarpela, içindekileri kazıyarak (oyarak) ortaya çıkarmaktadır. Yaratıcılığa, işçiliğe ve detaylara gösterilen ilgiye ilham vermektedir. Törpü ise bir taraftan hayatın getirdikleriyle olgunlaşmaya (törpülenme) neden olurken diğer taraftan kişilik kalıplarının yok olmasına neden olmaktadır. Ayakkabı boyası yenilenmenin habercisidir ama aynı zamanda eskiyi örtmeye de yaramaktadır. Ayakkabı cilası ise bize maceranın sonunu ve son halini hatırlatmaktadır. Ayakkabı fırçası geçmişin tozlu anılarını parlatmayı ve netleştirmeyi temsil etmektedir. Bir nevi hafıza tazeleme yöntemidir. Çiviler birleştirici ve sabitleyici unsurlar gibi görünse de tırnakların önünde uzun bir macera vardır. Çırpın, parçalarına ayırın, onarın ve yeniden kullanın. O dönemde Sarkis'e malzemenin hayatta kalması gerektiği daha o zamanlarda öğretilmiştir (Tekiner,2014). Emre Baykal kitabında Sarkis'in bir konuşmasına yer vermiştir. Sarkis der ki:

‘ ‘Çaylak Sokak’ ta artık yürüyemeyen babadan ödünç alınmış olan ayakkabılar yürümeyi; eve ne zaman ve nasıl girdiği unutulmuş, yıllarca vitrinli bir büfede saklanmış bir akbaba biblosu uçmayı; daracık, paslı bir çocuk küvetine sığdırılmış bir tekne maketi gitmeyi; yıllarca kullanıldıktan sonra artık bitkin düşmüş, ama yine de çalmaya devam eden eski bir radyo şimdiye ve dünyaya açılmayı; yerleştirmenin son parçası olarak galerinin arka odasına yerleştirdiği, çoktandır kaldırıldığı tavan arasında toz tutmuş bir kunduracı tezgâhı da çalışmayı, dünyanın keşfini, özgürleşmeyi anlatıyor benim için .’ ’ (Baykal, 2019).



Görsel 3.2. 3 Louise Bourgeois, Spider, 1997. The Museum of Modern Art, New York. 2017 The Easton Foundation/Licensed by VAGA, NY Erişim: 20.10.2024 <https://garagemca.org/en/exhibition/louise-bourgeois-structures-of-existence-the-cells>

Louise Bourgeois çalışmalarını, belirsiz zihinsel durumları, geçmiş benlikleri, unutmaya yüz tutan anıları, fiziksel ve duygusal acıyı inceleyen heykellerin yanı sıra tekstil, eski kumaşlar, iğneler ve örümcekleri içeren sanat enstalasyonlar üzerine yapmaktadır. Özellikle Spider enstalasyonunda geçmişe dair sanatçıda iz bırakan ne varsa bunların birleşimini haline getirmiştir. Örümcek motifi annelikle ilişkilendirilirken, dokuma süreci aynı zamanda aile ilişkilerini onarmak için bir metaforudur. Aile içi yaşantılarını nesneler üzerinden aktaran sanatçı için her detayın bir anısı bulunmaktadır.

Dev çelik ve mermer örümcek heykeli, gövdesinin altında 17 yumurta barındırmakta ve 8 büyük bacakla desteklenmektedir. Bu heykel, bir enstalasyona dönüşerek, sanatçının hayattaki en yakın dostu olan annesini simgelemektedir. Erken yaşta kaybettiği annesinin özelliklerini, akıllı, sabırlı ve koruyucu bir örümcek üzerinden anlatmaktadır. Örümcek, çelik telden yapılan kafesi sarmalayarak, bir koruma hissi yaratmaktadır. Sanatçının geçmişi, travmaları ve anıları, kafes formunda şekillenmiştir. Hücre kafes formu, sanatçının geçmişi, travmaları, anıları temsil etmektedir. Sanatçı "Freud'un Oyuncakları"

başlıklı bir makale makalede örümceği şu şekilde betimler: ‘Ben tamirci bir aileden geliyorum. Örümcek bir tamircidir. Bir örümceğin ağına çarparsan, kızmaz. Onu dokur ve onarır.’ (Louise Bourgeois, 2022). Merkeze yerleştirilmiş goblen kaplı bir sandalye, çevresinde duvarlara asılı goblen parçaları, sanatçının favorisi olan Shalimar parfüm şişesi, bir madalyon ve durmuş bir saat... Tüm bunlar, kumaşa sarılı üç cam yumurtanın örümceğin karnının altına yerleştirildiği sahneyi tamamlar. Bu düzenleme, sanatçının, örümcek figürü üzerinden annesine atıfta bulunduğu ve kırılğan cam yumurtalar aracılığıyla kız kardeşlerini ve kendisini temsil ettiği şeklinde yorumlanabilir. Sanatçı "Freud'un Oyuncakları" makalesinin devamında şu cümleleri kurar; "Çalışmalarımnda kurduğum bağlantılar, yüzleşmeyeceğim bağlantılar. Bunlar gerçekten bilinçsiz bağlantılar. Sanatçı, bilinçaltıyla temas halinde olma ayrıcalığına sahip ve bu gerçekten bir armağan. Bu, akıl sağlığının tanımı. Bu, kendini gerçekleştirmenin tanımı."

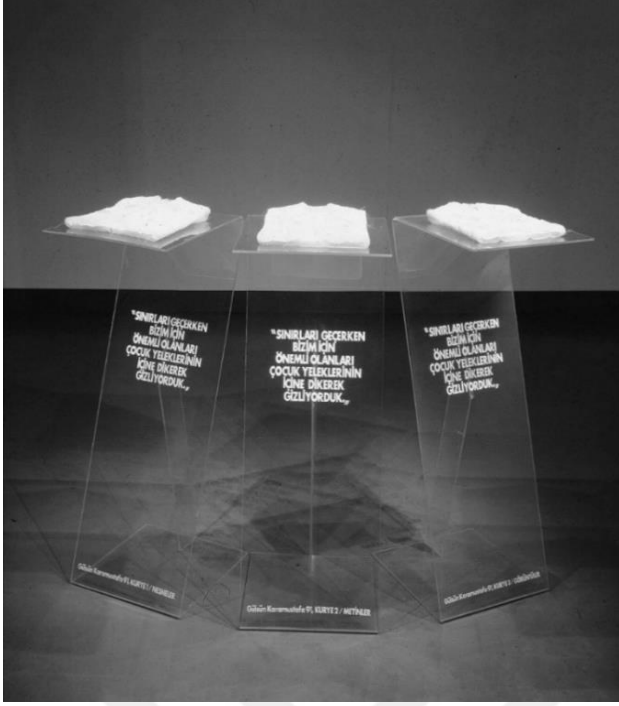


Görsel 3.2.4 Valerie Hegarty, Alternatif Tarihler (2013), ‘Brooklyn Müzesi Canes Acres Plantasyonu Yemek Odası’ Şeftali, Armut, Üzüm ve Kargalarla Natürmort Karpuz, Şeftali ve Kargalarla Natürmort Meyve ve Kargalarla Masa Örtüsü, Tuval, sedye, kâğıt, akrilik boya, köpük, kâğıt hamuru, tel, tutkal, altın folyo, epoksi, kumaş, iplik. Erişim:10.10.2024 <https://valeriehegarty.com/home.html>

Valerie Hegarty'nin ‘Alternatif Tarihler’ serisindeki üç enstalasyonundan biridir. Sanatçı, Brooklyn müzesinin odasına kurguladığı çalışmasında tarihi eleştirmektedir. Hegarty'nin müzedeki yerleştirmesi, bir yemek masası etrafında düzenlenmiş natürmortlardan oluşmaktadır. Enstalasyon, Alfred Hitchcock'un gerilim filmi olan The

Birds gibi popüler kültür referanslarını da içeren karga heykelleriyle çevrili bir odada geçmektedir.

  Alternatif Tarihler   sergisinin bir parçası olan bu yerleştirme, içerdiği tüm nesneler arasındaki anlamsal ilişkilerin döngüsel doğasına dikkat çekmektedir. Göstergeler, gösterenler ve gösterilenler arasındaki ilişkiler sürekli etkileşim içinde olduğundan eserin çoklu yorumlanmasına olanak sağlamaktadır. İç mekan tasarımında kafatasları, mumlar, çürük meyveler ve yıpranmış nesneler kullanılmıştır. Hayatın kırıl anlığından Amerikan tarihindeki ır  lı a kadar çeşitli temalar üzerinden yorumlanabilmektedir. Bu kuzgun heykel odası, Amerikan kimliğinin henüz tam olarak olu mamı  ve değişen doğasını keşfetmek için tasarlanmıştır. Bu kurguda Hegarty, portre sanatının tarihini ve soyutlama ile fig rasyon arasındaki sınırları ara tırmı tır. M ze salonundaki kırık objeler, çiftliklerde ve evlerde köle olarak  alı an Afrika kökenli insanların anavatanında maruz kaldığı şiddeti simgeliyor. Bu yerleştirme, bireysel ve toplumsal tarihsel anıların çok katmanlı bir okumasını sağlamaktadır. (Boynukalın, A.R, s. 282). Enstalasyondaki her objenin birbiri içinde bağlantısı bulunmaktadır. Sanatçı ele tirmi  olduğu noktaların ve geçmişe dair hatıraları bir masa etrafında toplamı  aynı zamanda eleştirilerini enstalasyon üzerinden ger ekle tirmi tir. Kırık ve deliklerle dolu olan objeler ırksal ayrımcılığa maruz kalan alt tabakayı temsil etmekte çerçevesinden her an  ıkacakmı  gibi duran üç boyutlu kargalar ır  lı a bir gönderme niteliğindedir.



Görsel 3.2. 5 Gülsün Karamustafa, "Kuryeler" (1991), "Anı/Bellek 1" (Taksim Sanat Galerisi, İstanbul)

Erişim:

11.05.2024

https://saltonline.org/media/files/ofsayt_ama_gol_scrd.pdf

Gülsün Karamustafa'nın 1991 yılında yaptığı 3. Uluslararası İstanbul Bienalinde sergilenen "Kuryeler" isimli serisinin "Anı/Bellek" çalışması stantların üzerine koyulmuş gömleklerden oluşmaktadır. Stantların üzerinde savaş yıllarından alınmış tarihi anekdotlar önemli yazılar bulunmaktadır. Sanatçının bu çalışmasında belleğine, anılarına ve geçmişe yönelik bir hesaplaşma yoluna girdiği görülmektedir.

Sanatçı çalışmalarında sadece başka insanlara ait nesneler değil seksenli yılların sonundan itibaren kendine ait nesne ve objeleri de çalışmasına dahil etmeye başlamıştır. "Kuryeler" isimli çalışmada sanatçıya ait olan değerli nesneler çocuk yeleklerinin içine dikilmiştir. Seyirci yeleklere baktığı zaman içindeki nesnelerin varlığını hisseder fakat ne olduğunu tam anlamıyla bilemez, dokunamaz ve okuyamaz. Eski Yugoslavya'da yaşanmış olan göç olayının ardından duygusal bir boşlukta gerçekleşmiş bu eser, sanatçının (kendisi de göçmen) anneannesinin göç esnasında kıymetli eşyaların çocuklarının yelekleri içinde sakladığını söylemiş olduğu hafızasında kalan anılardan oluşmaktadır. Konumlandırıldıkları mekana yerleştirilen yeleklerde bir cümle bulunur: "Sınırları geçerken, bizim için önemli olanları çocuk yeleklerinin içine dikerek gizliyorduk". Bu cümle bir alıntı izlenimini vermekte ve bunu söyleyen kişinin orada

olmadığını vurgular; aynı boş yeleklerin orada olmayan çocukları gösterdiği gibi (Heinrich,2007, s. 53-55).

“*Kuryeler*’in ifade ettiği belleğin mahali, o yeleklerin yokluğunu işaret ettikleri bedenlerdir: Bu bellek, ölümlerin yaşayanlar tarafından hatırlanmasını içeren bir bellek değil, ölümlere ait, onlarla birlikte yiten bir bellek ve bilgidir. Kuryenin taşıdığı şifreli mesaj, ilk bakışta yukarıda andığımız sözlü tarihin toplumsal bellekteki canlılığı ile birlikte temsili bir alana-son yüzyılın siyasi hayatına-açılabilceği gibi, o gizlilik, ‘ölümlere atfedilen ses’ mecazıyla, her türlü siyasi kısıtlama ve takibat dışında zaten belleğe içkin olan bir gizlilik ve yitmişliğe de işaret etmektedir.” (Şengel, 2015, s.45)

Sanatçının “kuryeler” isimli çalışmasında yaşamış olduğu anılardan geçmişe dair aile yaşantısından bellek izi taşıyan olgular bulunmaktadır. Yaşadığı göç trajedisini bellek ile hatıra kavramını bir arada kullanarak yaptığı enstalasyon aslında tüm hatıraların belleğimizde yer edininip daha sonra günümüzde yaşadığı olaya ilişkin bir eylem olduğunda tekrar hatırlanabilmesi ve aktarılabilmesini göstermektedir.



Görsel 3.2. 6 Güneş Terkol, Bir İkili Sergisi, 2020, İstanbul, Erişim: 07.10.2024
<https://www.banucarmikli.com/6160-2/>

Güneş Terkol, eserlerinde hayaller, anılar, hatıralar ve algılar katmanları yaratır. Bu hikayelerin katmanları, mitler ve başkalarının hikayeleriyle çoğalır. Terkol, ortak dikiş parçalarına kattığı materyal ve hikayeleri toplayarak çevresinden ilham alıyor ve bunları dikiş parçalarına, videolarına, eskizlerine ve müzik bestelerine işlemektedir. Terkol'un işlerinde mizahi bir şekilde temsil ettiği anlatıların kahramanları, genellikle çağdaş Türkiye'yi etkileyen toplumsal ve kültürel dönüşümlere uyum sağlayan veya uyum sağlamayı reddeden kadınlardır. Dikiş dikme ve geri dönüştürülmüş kumaş kullanma

eylemi, kendi başına, bağımsız bir üretim biçimini geri talep eden ve çağdaş sanata erişimi genişleten bir direniş eylemi haline gelmektedir.

Sanatçı, son yıllarda pamuklu ve transparan bir kumaşı severek kullanmaktadır. Bu malzeme, hem bitkilere gölge yaparak koruma sağlıyor hem de insanların yaralarını iyileştirmeye yardımcı olur. Sera bezi, gaz bezi veya gölgelik olarak bilinen beyaz kumaşı, kendim çeşitli yöntemlerle renklendirmektedir. Bazen pancar, soğan kabuğu veya tütün yaprağından elde ettiğim doğal boyalarla kaynatıp güneşte kurutmaktadır. Bu malzemeyi sanatçı adeta ikinci bir ten olarak görür sebebi ise kırılğan görülmesine rağmen hikayeleri taşımak için oldukça güçlü olmasıdır.

Kumaşlar, mekana ve ışığa bağlı olarak şekil değiştirmekte ve dokunma hissi uyandırmaktadır. İşlerimi yerleştirirken pencereleri, boşlukları ve tavana kullanarak, uçuşkan ve transparan yapıları sayesinde taşıdıkları imgelerin birbiriyle etkileşime girmesine olanak tanımaktadır. İzleyiciler, bu düzeneklerin içinden geçerek kendi hikayelerini oluşturabilmektedir. Çalışmalarında genellikle toplumsal cinsiyet kuralları üzerinde durmaktadır. Kadınların geleneksel cinsiyet ve sınıf ayrımlarına karşı gösterilen direnişleri ve kendi kimliklerini savunma yollarını araştırmaktadır. Masalları, mitolojik öyküleri ve rüyaları işlerinde sıkça kullanmaktadır. Ayrıca, 2010'dan beri çeşitli ülkelerde kadınlarla pankart atölyeleri düzenlemekte ve bu atölyelerde, farklı bakış açılarını görmek, kabul etmek ve yüz yüze bir üretim ortamı yaratmak üzerine amaçlarını gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Süreç boyunca, 71 farklı sosyo-ekonomik geçmişe sahip katılımcıların, içinde bulundukları baskı toplumundaki deneyimlerini ve kadın olarak hayatta ilerleme hayallerini konuşurlar. Bu etkileşimlerin sonucunda, isyanların nakşedildiği büyük boyutlu kumaş çalışmaları ortaya çıkmaktadır (Kılıç, E. 2022).

3.3. Kavramsal Sanatta Nesne Bellek İlişkisine Üzerine Sanatsal Üretimler

Geçmişle olan ilişki, en anlamlı tarihsel üretimler aracılığıyla algılandığı gibi, beklediğimizden daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu ilişki, geçmişe yönelik bir devamlılık değil, aksine kopuklukların gün yüzüne çıkmasıdır. Eski dönemlerin tarihsel hafızası, geçmişin doğru bir şekilde anlaşılmasının aslında geçmişin var olmadığını düşünmekten ibaret olduğunu gösterir. Geçmişçi açığa çıkarmak için bir anımsama çabası

gereklidir. Şimdiki zaman, kendi içinde geçmiş zamanla kaynaşarak devam eder. Geçmişe dair bir duygu oluşabilmesi için, şimdiki zaman ile geçmiş arasında bir çatlak ve “önce” ile “sonra”nın belirgin olması gerekir (Noyan, 2006, s.29). Günümüzde ise bireyin nesnelerle ilgili belleği ile sanatı arasında ayrılmaz bir bağ bulunmaktadır; bu bağ sayesinde birey, nesneler aracılığıyla kendine özgü bir tür imge yaratır. Böylece günlük hayatın imgeleri sanat ile birleşerek iletişim parçası haline gelmiştir. Sanatçı sadece nesneler ile değil belleğin arşiv özelliğinden de faydalanarak nesnelerin imgeleştirilmesinden de faydalanabilir. Bir nesnenin bulunduğu ortamdan yok edildiğini düşünülürse bu nesnenin imgesi hala mevcuttur.

Sanatçı Daniel Spoerri “İnanıyorum ki ben... yanılışına bir son verme noktasına geldim. Çünkü yanılışta resimde kalmadı, nesneler eserde artık bir gerçek nesneye dönüştü” (Ebert-Schifferer, 2009, s. 388) demiştir. Sanatçının bu sözünden yola çıkacak olursak; kendinden önceki dönemlere gönderme yaparak yanılışın’ın resimden taşarak günlük hayatımıza girmiş ve nesnelerde de artık rastladığımız görülmektedir. Sanatçı çalışmalarına da bu görüşünü yansıtmaktadır. Yapmış olduğu çalışmalarda nesnelerin konumunu kaydetmek istemektedir.



Görsel 3.3. 1 Daniel Spoerri, Tableau piège – Sevilla Serie Nr. 16 (1991), MOCAC Krakow'daki Çağdaş Sanat Müzesi. Fotoğraf: R. Sosin; Daniel Spoerri ve Bildrecht Wien, 2021
Erişim: 16.09.2024 <https://www.apollo-magazine.com/daniel-spoerri-snare-pictures/>

Sanatçı kendinden önce ki dönemlerde nesnelerin çizilmekte olduğu ve artık bunun bir sonu olup sadece çizimde ibaret değil gerçek nesnenin de sanat eseri olabileceğini vurgulamıştır. Daniel Spoerri eserlerinde tamamen gerçek nesne kullanır. Bununla kalmayıp bu nesneleri obje gibi kullanmaktansa hepsine bir anlam yükler. Daniel Spoerri çalışmalarında nesneler anlatmaktadır çalışmayı. Sanatçı ortaya koyduğu enstalasyonlarında nesnelerin masadaki duruşunu, konumunu yapıştırarak kaydetmek ister. Bunlar, Spoerri'nin 1960'larda yapmaya başladığı tableaux pièges'lerdir ('tuzak resimleri'). Tuzak tablolar, yemek sonrası masada kalan her türlü eşya ve yemek artığının masaya sabitlenmesiyle, adeta bir tuzağa yakalanmış gibi sunulmasından oluşmaktadır. Bu tablolar, asıldıkları duvarda zamanla çürüme, bozulma veya fareler tarafından kemirilme gibi rastlantısal değişimlere uğrayarak sürekli bir dönüşüm sergilemektedir. Bunlar için, bir yemeğin sonunda masada kalan döküntüleri yerine sabitler: kullanılmış peçeteler, boş şişeler, kirli tabaklar ve kahve fincanları, aşırı dolu kül tablaları. Spoerri bunları alıp saklamış, yapıştırılmış takımı yan çevirip galeri duvarına asmıştır: masanın tableau'ya dönüştüğü basit ama ilham verici bir hareket olmuştur (Editor,2021). Bütün nesneler masaya yapıştığı an onlarla birlikte masadaki kişilerde kaybolmamış olur. Aslında sanatçı nesneleri masaya yapıştırarak o an da gerçekleşen her şeyi ölümsüzleştirmek ister. Masanın aynen bozulmadan kalışı bütün zamanı hafızaya kaydetme görevi görür. Kompozisyon haline gelen nesneler o saati, zamanı durdurulmuş gibi kaydedilmiştir. Bu aynı zamanda görsel hafızayla da etkileşime girer. Masada ki tüm nesnelerin yeri değişmeden bir enstalasyon oluşturulur ve sanatçı izleyiciye görsel hafıza güçlendirmesi de sunar. Geçmişten günümüze bununla ilgili çok fazla çalışma yapmıştır. Çalışmaların da her masanın detayları farklıdır. Yani her masa ve üzerinde ki nesneler başka an'a ait ve ölümsüz bir kayıt sunmaktadır.



Görsel 3.3.2 Chiharu Shiota, Dünyalar arasında, 2024 Erişim 12. 10.2024
<https://www.istanbulmodern.org/sergi/guncel/chiharu-shiota-dunyalar-arasinda>

Türkiye ve Japonya arasında ki diplomatik ilişkilerin 100.yılı açısından, Chiharu Shiota İstanbul Modern'nin davetiyle özel olarak gerçekleştirdiği “Dünyalar Arasında” adlı kişisel sergisinde, sanatçı “ara bir yerde” olma duygusunu merkezine yerleştirmiştir. Bu sergide sanatçının geniş boyuttaki çalışması genellikle bellek, varoluş, göç, yolculuk ve insan tecrübesi gibi konuları ifade etmektedir. Shiota, sergiyi oluştururken İstanbul’un Asya ve Avrupa arasındaki stratejik konumundan ilham almıştır. Ayrıca, İstanbul Modern’in Karaköy’de, şehrin uzun yıllardır en canlı bölgelerinden birinde ve tarihi limanın yakınında yer almasını da dikkate alıyor. Sanatçı, limana gelen giden gemilerden ve bu gemilerde seyahat eden yolculardan çıkacak hikâyeleri ile kendi Japonya’dan Almanya’ya göç deneyimi arasında paralellikler kurmuştur.

Enstalasyonunda tüm sergi salonu ağ şeklinde kırmızı iplerle kaplayan sanatçı, bavullarına iplerin içine yerleştirerek “yokluk içinde var olma” temasına vurgu yapmaktadır. Sanatçının sıklıkla tercih ettiği kırmızı renk, damarlardaki kanın akışını ve yaşamın sürekliliğini simgelerken, aynı zamanda insanları, duyguları ve anıları birbirine bağlayan bir metafor işlevi görmektedir. Yerleştirmedeki her bir bavul, Shiota için bir insanı temsil etmektedir. Kırmızı iplerle ilgili olarak birbirine bağlanmış bavullar, izleyiciye ev, aidiyet ve kimlik gibi hem bireysel hem de kolektif temalar üzerinde düşünmeyi sağlayan bir görsel kurgudan oluşmaktadır. Bu şekilde sanatçı, zaman, mekân, hareket ve bellek gibi kavramları da yerleştirmesine dahil ederek, izleyicinin eserle hem

fiziksel hem de duygusal bir ilişki kurmasını amaçlıyor. Bavullar, yalnızca içinde taşıdıkları eşyalarla değil, aynı zamanda geçmiş ve geleceğe işaret eden duygular ve anılarla yüklü semboller olarak kullanılıyor (İstanbulModern,2024). Ayrıntılı olarak kendi yaşamlarını, anılarını ve bağlantılarını daha detaylı bir analiz bilgisi içinde düşünebilecekleri bir muhakeme alanı kurgulamaktadır. Shiota'nın ipliklerle oluşturulmuş dünyası, görsel olarak etkileyici bir alan yaratarak, aynı zamanda izleyiciyi insanın içsel labirentlerini keşfetmeye davet eden bir kalitede ayrılacaktır.

“Dünyalar Arasında” sergisi, İstanbul’un evrensel kişiliğiyle sanatçının bireysel göç öyküsünden esinlenirken, izleyicilerin kendi yaşamlarını, hatıralarını ve bağlantılarını daha kapsamlı bir insanlık tespiti içinde düşünebilecekleri bir muhakeme alanı kurgulamaktadır. Shiota'nın ipliklerle oluşturduğu dünya, yalnızca görsel anlamda etkileyici bir alan yaratmakla kalmıyor, aynı zamanda izleyiciyi insanın içsel labirentlerini keşfetmeye davet eden bir nitelik taşımaktadır.



Görsel 3.3. 3 Maaria Wirkkala, Karaya Çıkmak Yasaktır, Arter, İstanbul, 2024. Fotoğraf: Orhan Cem Çetin. Erişim: 20.10. 2024 <https://kulturyolufestivali.com/maaria-wirkkala-karaya-cikmak-yasaktir-istanbul>

Arter’in yeni sergisi “Karaya Çıkmak Yasaktır,” Maaria Wirkkala’nın aynı isimli yerleştirmesini İstanbul’da izleyiciyle buluşmuştur. İlk kez 52. Venedik Bienali’nde Finlandiya Pavyonu için tasarlanan ve Arter’deki galeri alanına uyarlanarak yeniden yorumlanan bu eser, sanatçının kişisel anılarını ve tarihini günümüzün toplumsal ve politik meseleleriyle harmanlanmıştır.

Maaria Wirkkala, çocukluk yıllarını Finlandiya'nın güneyinde yer alan Helsinki, kuzeyinde bulunan Laponya ve İtalya'nın Venedik kentinde geçirmiş, bu farklı coğrafyaların su, hava ve ışık gibi değişken unsurlarını sanatsal pratiğinin merkezine yerleştirmiştir. "Karaya Çıkmak Yasaktır," kırılmış olan cam parçalarından oluşturulmuş bir "deniz," içinde su ile dolmuş geleneksel bir Venedik teknesi olan "sandolo," tavandan sarkmakta olan cam bir merdiven ve duvara dayanmış bir adet kürekten oluşmaktadır. Sanatçının, denizin tehlikeli, hırçın ve karaya çıkmanın imkânsız olduğu bir yer olarak algılanmasını sağlamak amacıyla kırık cam parçaları kullanmayı tercih etmiş, babası Tapio Wirkkala'nın 1960'larda çalıştığı Venedik'teki ünlü Venini Cam Fabrikası'ndan gelmektedir. Wirkkala, Venedik'te sıkça rastlanan "Karaya Çıkmak Yasaktır" ifadesini, göçmen karşıtı tavırlara bir gönderme olarak ele almıştır. Bu ifade, göçmenlerin tehlikeli deniz yolculukları ve çoğunlukla trajediyle sonuçlanan hikâyelerine dikkat çekmek için güçlü bir sembol olarak öne çıkmaktadır.

Sanatçı geçmişine dair yaşadığı olayların günümüze çeşitli nesnelerle yansıtmıştır. Göçmenlerin zorlu yolculuğunun karşılığı olarak kırık cam parçaları oldukça sahici bir enstalasyon olmasını sağlamıştır. Her bir nesnenin sanatçı belleğinde bir ifadesi vardır. Kullandığı tekne, cam parçaları, merdiven ve kürek nesneleri olayın izleyiciye gerçeğe yakın aktarılmasına hizmet etmektedir.



Görsel 3.3. 4 Ai Weiwei, He Xie , 2010 Porselen, yaklaşık 2.300 parçadan oluşmaktadır. Erişim: 02.11.2024

<https://www.flickr.com/photos/57440551@N03/8269235999/in/photostream/>

Ai Weiwei'nin He Xie (Nehir Yengeci) adlı çalışması, sanatı ve Çin'in güncel sosyo-politik durumunu eleştiren etkileyici bir enstalasyon ortaya koymuştur. Çalışma, el yapımı 2300 adet porselen yengeçten oluşmakta ve ilk kez Ai'nin 2010 yılında Çin hükümeti tarafından da yıkım emri verilmiş olan Şangay'daki yeni stüdyosunda düzenlediği ironik bir kutlamayı anmak için sergilenmiştir. Sanatçı, stüdyosunun yıkım kararına dikkat çekmek için tanıdığı bütün dostlarını bu yeni mekânında yengeç ziyafetine davet etmişti; fakat tam o esnada ev hapsi kararıyla kendi partisine katılması engellemiştir. Ziyafet, sanatçının eksikliğinde gerçekleşirken, kısa süre sonra stüdyo haber verilmeden yıkılmıştır.

Çalışmanın adı olan "He Xie" ifadesi Çince'de "nehir yengeci" anlamına gelmektedir. Ancak uyum kelimesiyle de aynı şekilde telaffuz edilmektedir. Bu benzerlik, hükümetin sıkça vurguladığı "uyumlu toplum" kavramını ironik bir dille eleştirmektedir. Sanatçı binlerce porselen yengecin uyum içinde dizilimini sergileyerek iktidarın sansürle sağladığı zoraki uyuma dikkat çekmiştir. Yengeçlerin düzenli ve bir örnek duruşları topluma tek tipliliğe, standartlığa ve bireysel seslerin susturulmasına gönderme yapmaktadır.

Sergilenen aynı odada yer alan diğer yerleştirme, Yenceç Nehri ile bütünleşen bir anlama sahiptir. Ai Weiwei, Şangay'da yıkılan stüdyosundan kurtardığı beton parçalarını bir araya getirerek yeni bir duvar oluşturmuş ve bu duvarı Qing Hanedanlığı'ndan kalma dekoratif ahşap panellerle süslemiştir. Sanatçının, yıkıntılardan toplayarak oluşturduğu sessiz ama güçlü yapı hem yıkımın izlerini hem de geçmişe dair sembelleri bir araya getirerek toplumsal hafızayı canlı tutmayı amaçlamaktadır. Ai Weiwei, eserlerinde yalnızca fiziksel nesneleri değil, onlara yüklediği kavramları da kullanarak, izleyiciyi baskı ve sansüre karşı düşünmeye davet etmektedir (Serarle, 2015). Bu enstalasyon, adeta bir sanatın direniş dili olarak ortaya çıkar ve Çin toplumunda sansüre karşı duyulan tepkiyi, ince bir mizah ve güçlü bir sembolizmle dile getirmektedir.



Görsel 3.3. 5 Tracey Emin, My Bed, 1998 Erişim: 07.11.2024 <https://dartsmagazine.org/the-art-of-bad-art-on-tracey-emins-my-bed/>

Tracey Emin'in My Bed (Yatağım) adlı çalışması, sanatçının hayatı ve sanatı arasındaki derin bağlantıyı gözler önüne sererken aynı zamanda çağdaş sanatın ötesine geçecek olan bir içsel yolculuk sunmaktadır. 1999 yılında ödüllere aday olarak gösterilen bu çalışma sonrasında bu yankı uyandırmış ve tartışmalara yol açmıştır. Sanatçı'nın kişisel yaşantısından izler taşıyan bu yerleştirme, izleyiciyi onun iç dünyasına tanıklık etmeye davet etmiştir. Christie's Savaş Sonrası ve Çağdaş Sanat Avrupa Başkanı Francis Outred, Tracey Emin'in bu eserini, "sanatçının hayat hikayesinden karanlık bir anı samimi bir dürüstlikle ortaya koyduğu ve en kişisel alanını paylaştığı" bir çalışma olarak tanımlamıştır. Outred'e göre, Emin'in sanatını ve yaşamını iç içe geçirme yeteneği izleyici ile güçlü bir bağ oluşturmakta ve onlara sanatçının bu arındırıcı sürecine tanıklık etme fırsatı sunmaktadır (Christie's, 2014).

My Bed, sanatçının, çalkantılı bir ilişkinin bitmesinin ardından içine düştüğü karamsar dönemi açığa çıkarmaktadır. Yatak ve çevresindeki nesneler o dönemde yaşadığı ruhsal çöküşün somut izlerini taşımaktadır. Bunlardan birkaçı: dağınık yatak, buruşmuş yastıklar, boş alkol şişeleri, sigara paketleri, gazete kağıtları, kirli çamaşırlar, lekeli çarşaf ve dahası. Sanatçının kendi yatağı, bu nesnelerle beraber hem Emin'in o zor dönemlerinin bir "anlık görüntüsünü" sunmakta hem de izleyiciyi kendisiyle aynı kırılgan ve karışık ruh halinin içine çekmeye çalışmaktadır. Bu bakımdan, My Bed sadece bir enstalasyon değil aynı zamanda sanatçının hayatının bir parçasını izleyiciye açan samimi bir itiraf niteliğindedir.

Sanatçı vermiş olduğu bir röportajda bu çalışmasının nasıl hayat geçirdiğini anlatırken, kendini küçük dairesinde dört gün boyunca yataktan çıkamadığı bir sinir krizi anından söz etmektedir. O zor günlerinde, susuzluktan bitkin düşüp yere düştüğü an kendi yatağına baktığında onu başka bir gözle gördüğünü ifade etmektedir. O an bu yatağın bir galeride sergilendiğini hayal eder ve yatağın bir sanat eserine dönüşebileceğini fark etmiştir. Sanatçı yatağını, o dönemde bir genç kızın zorlu hayatına şahitlik eden bir yatak olduğunu düşünse de onu hayatta tutan bir sığınak olduğunu hissetmiştir (Artlead, 1998). Sanatçının çalışmasında kullandığı nesneler hem kendi hatıralarına işaret etmekte hem de geçmişten günümüze bu hatıraların yaşanmışlığını gözler önüne sermektedir. Nesne bellek ilişkisini tüm açıklığıyla bu çalışma ortaya koymaktadır. Sanatçının yaşamış olduğu tüm olayları, bunlara şahitlik eden nesneler üzerinden kurgular ve açık bir şekilde sunmaktadır. İzleyici hem nesnelerden yola çıkarak tüm hikâyeyi geçmişle bugün arasında bağ kurup sorgular hem de yaşadığı olay örgüsünden sanatçıyla empati imkânı kurabilmektedir.



Görsel 3.3. 6 Andra Ursuta, T, Vladimirescu Nr. 5, Uyku odası, 2017, Ahşap, metal, cam, kumaş, boya, 18 x 13 x 20 inç (44 x 33 x 51 cm) Kurulum görünümü, Ansiklopedik Saray, İstanbul bienal. Erişim: 13.11.2024 <https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/15-istanbul-bienali/214>

Andra Ursuta, İstanbul Bienali'nde sergilediği maket benzeri iki heykel çalışmasıyla izleyiciyi kişisel ve tarihsel bağlamların buluştuğu bir mekâna davet etmektedir. Ursuta,

Romanya'nın Salonta köyünde, T. Vladimirescu sokağında yer alan ve çocukluk anılarının izlerini taşıyan evi, minyatür kopyalar halinde yeniden inşa etmiştir. Bu yapıtlar, gündelik malzemeler olan ağaç, cam, metal ve kumaş kullanılarak oluşturulmuş, her biri cam bir vitrinde sergilenmektedir.

Sanatçı, T. Vladimirescu Nr. 5, Sleeping Room (T. Vladimirescu No. 5, Yatak Odası, 2017), iki küçük yatak, bir sandalye, bir ocak ve sararmış duvara asılı bir halıyla betimlenmiş bir yatak odasını temsil etmektedir. Bu ayrıntılar, Ursuta'nın çocukluğunu geçirdiği dönemde Romanya'daki yaşam koşullarını ve gündelik hayatı dolaylı yoldan hissettirmektedir. Eserler, doğrudan tarihsel bir anlatı sunmasa da 1980'lerde Çavuşesku rejiminin baskıcı uygulamaları ve temel ihtiyaçların karneye bağlanması gibi zorluklara dair ipuçları vermektedir. Bu dönemde gıda, elektrik ve su gibi kamu hizmetlerinin kısıtlanması toplumsal huzursuzlukları tetiklemiş, insanların hayatına derin bir şekilde etki etmiştir (Pera Müzesi, 2017). Sanatçı'nın geçmiş yıllardaki iz bırakan çocukluk hatıralarını yaşamış olduğu evin minyatürünü yaparak izleyiciyi kendi belleğindeki olaylara dahil etmiştir. İzleyici minyatür odaya baktığında sanatçının çocukluğunu ve hatıralarını görme fırsatı bulmaktadır. Böylece kurgulanmış olan hem mekan hem de nesneler geçmişi bugüne getirerek hatıraları gün yüzüne çıkarmıştır.

Sanatçı'nın eserlerinde, kişisel ve işlevsel mekânlar bile tarihin izlerini taşımaktadır. Örneğin, Ursuta'nın çocukluğunu geçirdiği sokağın isminin Romanya'nın devrimci kahramanlarından Tudor Vladimirescu'dan geliyor olması, dönemin ulusalcı kimliğinin bir yansımasıdır. Tüm bu detaylar, Ursuta'nın eserlerini yalnızca gerçekçi birer modelden öteye taşıyarak, hafızayla beslenen ve yeniden kurgulanan biyografik bir anlatı hâline getirmektedir. Eserlerde, ev kavramı, belirsiz anılar ve geçmişin kurgusal bir yeniden inşasıyla bir araya gelmekte ve böylece bireysel tarihlerle toplumsal bağlamın kesiştiği noktada derin bir anlam yaratılmaktadır.



Görsel 3.3.7 Wm. Marquez, *420 Days in a War*, 2017. Erişim: 21.11.2024
<https://theartistsperiscope.com/2016/06/28/quang-tri-1968-1969-420-days-in-a-war-by-wm-marquez-at-coachella-valley-art-center/>

Sanatçı Wm. Marquez'in Vietnam Savaşı'ndaki deneyimine ve savaşın insan üzerindeki etkisine yönelik oldukça güçlü hatırasını kurgulamıştır. "420 Days in a War", sanatçının savaş boyunca geçirdiği 420 günün fiziksel ve duygusal izlerini minimal ve etkileyici bir görsellikle ifade etmektedir.

Sanatçı kullandığı tüm malzemeler bellekte kayıtlı bir anının göndermişi ile oluşturur. Çuval yığınlarıyla başlayan eser, her geçen günün bir kömür yığınıyla temsil edilmesiyle devam etmektedir. Bu, savaşın başlangıcındaki daha "saf" bir durumun, zamanla ve travmayla nasıl karanlık ve dönüştürücü bir hâle geldiğini sembolize etmektedir. Sonunda, kömür ve çuvalların bir karışımı olan bir yığınla bitmesi, değişimin kaçınılmazlığını ve deneyimin karmaşıklığını göstermektedir. Her bir yığın, yalnızca bir günü değil, aynı zamanda savaşın hareketliliğini, monotonluğunu ve insan üzerindeki etkilerini simgelemektedir. 420 yığının tekrarı, savaşın süregelen doğasını ve bu sürecin yıkıcı etkilerini somutlaştırmaktadır. Enstalasyonun çevresindeki çuvallar, koruma ve sınır hissi yaratmaktadır.



Görsel 3.3.8 Şakir Gökçebağ, Trans Katmanlar I, 2010, 375x650x10cm Erişim: 11.11.2023
<https://sakirgokcebag.com/>

Görsel 3.3.9 Şakir Gökçebağ, İsimsiz, 2013, Kırmızı mercimek ve halı Erişim: 11.11.2024
<https://sakirgokcebag.com/>

Şakir Gökçebağ estetiği ve kavramsallığı bir arada kullanan bir enstalasyon sanatçısıdır. Günlük hayatta kullandığımız nesneleri değiştirip dönüştürerek nesnelere yeni bir anlam kazandırmaktadır. İnsan belleğinde nesnenin kayıtlı olan formundan çıkarıp nesneyi başka formlara bürümektedir. Sanatçı, cisimlerin önemli kapasitesi, imge ve dil bağlamında nasıl bulunursa buna karşılık süsleme, bellek ve algılamamanın kırılganlığına sıkça atıfta bulunmaktadır. Bu şekillerin, günlük nesnelerin doğasında olduğu fikri izleyiciye doğrudan aktarıldığında aslında çoğu insan farkına varmadan basit ama etkileyici bir biçim sunduğunu görmektedir. Sanatçı nesneleri kurgularken onları, zıtlık, benzerlik, tekrar, parçalama, ayırma gibi yöntemler kullanarak yeni bir yorum getirmektedir. Bu süreçte ortaya çıkan eser sadece bir bütünün bozulmuş ya da değişmiş olması değil aynı zamanda nesneleri tanınmışlığının dışına çıkarmaktadır. Böylece izleyicinin çevresinde olan nesnelere karşı algılarıyla oynar hafızasında yer etmiş nesneleri tanıdık bağlardan koparmaktadır.

Halılardan neredeyse bir seri oluşturan sanatçı, 2013 yılında yaptığı çalışmasında kare, dikdörtgen, daire gibi geometrik şekilleri kullanarak bunları bütünü keserek ya da parçadan bütün oluşturarak tamamlamaktadır. Ancak, sanatçının halı çalışmalarını başkalarından ayıran önemli bir tasarlama ilkesi bulunur. Genellikle soyut ve kaligrafik çizgilerinden esinlenen Gökçebağ, eserlerinde ritmi, düzenli bir tekrarı ve nesnelerin fazlalaşması ile oluşmuştur. Halı tasarımlarında, belirli çokgenlerin tekrarını kullanırken enstalasyonlarında sadelik hissini ortaya koymuştur. Renklerin ahengi ve desenlerin çeşitliliğiyle izleyiciyi kendine çeker aynı zamanda süslemenin büyük etkileyciliğinin

farkında olarak, izleyiciyi sadece canlı renklerde yakalanan desen çeşitliliği yardımıyla baştan çıkarmaktadır. Bu yaklaşımıyla hem dikkat çekici hem de düşündürücü bir görsellik yaratmaktadır (Auer, 2017, s. 7-9). Sanatçı, halının rengini, desenlerini ve motiflerini Anadolu ile bağlaştırmıştır. İzleyici karşısına halıyı tek başına sunmak yerine mercimekleri kullanmıştır. Halını üzerine geometrik şekilde yerleştirilen mercimekler günlük kullanım nesnesinden çıkmış ve halıyla bütünlük kazanıp tasarımın bir parçası haline gelmiştir.



Görsel 3.3.10 Osman Dinç, (1984–2014). Ahlat'a Ağıt. Yerleştirme. 80 fotoğraf (her biri 13 × 18 cm) ve 80 nota sehпасı (her biri 116,5 × 43 × 43 cm). Malzeme: Nota sehpaları, siyah-beyaz fotoğraf. Arter. Erişim:17.11.2024
<https://artsandculture.google.com/asset/elegy-for-the-wild-pear-tree-osman-din%C3%A7/RAFUz5Y79Nct1g?hl=tr>

Osman Dinç, heykellerinde cam, demir, alüminyum, çelik, ahşap ve taş gibi çeşitli malzemeler kullanarak geometrik ve sıradan biçimlere odaklanır. Malzemelerin tarihsel ve kültürel arka planını araştırarak eserlerine entegre eden sanatçı, aynı zamanda bu malzemelerin jeolojik oluşum süreçlerini vurgular. Dinç'in yapıtlarında hem kişisel deneyimleri hem de doğayla kurduğu ilişkilerden ilham aldığı gibi, evrensel ölçekte canlı yaşamını da düşündüğü görülür. Çalışmaları, Arte Povera'nın organik ve inorganik malzemelerle kurduğu ilişkilere ve Minimalizm'in sade geometrik formlarla mekân, nesne ve kavram arasındaki bağlarına göndermeler içermektedir.

Osman Dinç'in kendi çektiği fotoğraflarla çalışması eserine öznellik kazanmıştır. Sanatçının Ahlat'a Ağıt başlıklı eseri, 1984-2014 yılları arasında Denizli çevresinde tarlalarda çektiği ahlat ağacı fotoğraflarından oluşur. Bu ağaçlar, tarımın endüstriyellemesi öncesinde bölgede yaygın olarak bulunurken, modern tarım uygulamaları sonucunda büyük ölçüde kesilmiş ve geniş tarım arazilerinde seyrekleşmiştir. Tarla işçileri ve hayvanlar için dinlenme noktaları olarak bırakılan bu ağaçlar, yalnız birer gölgelik olarak ayakta kalmıştır. Dinç, bu fotoğrafları, bir müzik eseri gibi birer nota sehпасı üzerinde sergiler. Ayrıca fotoğraf ve kullandığı nota sehпасı arasında hafızasında göndermeler yapmıştır. Ağaçların tarlalardaki yalnız duruşlarını yansıtan bu yaklaşım, sessiz bir senfoniye andırır. Ağaçların gölge olarak kalması tıpkı nota sehпасı gibi bir hale bürünmüş ve sehпalar ağaçların yerini tutmuştur. Geçmişte tarlada geçirdiği zamanları ve anıları fotoğraflamış ve günümüze getirmiştir. Ancak bugün bu fotoğraflardan eser kalmadığı görülmektedir dolayısıyla ağaçların yalnız kalmış hali sessiz senfoni olarak adlandırılabilir. Her fotoğraf, bir nota sehпасında bağımsız bir şekilde yer alırken, sanatçı bu düzenlemeyle hem ağaçların geçmişini hem de çevresel dönüşümleri duyumsatan bir metafor yaratmaktadır.



Görsel 3.3.11 Haydar Akdağ, Anonim Bellek, 2018 Erişim: 17.10.2024
<https://haydarakdag.com/anonim-bellek/>

Haydar Akdağ, Anonim Bellek sergisi terk ettiğimiz hafızalarımız üzerine yürüyen bir olayı araştıran bir sergi yapmıştır. Terk edilmiş bütün hatıraların, belgelerin mektup ve fotoğrafların nereye ait olduklarını bilmediği için de buna bir anonim bellek ismini

vermiştir.

Sanatçı yapmış olduğu enstalasyonda ilk olarak annesini resimlerine taşıyarak oluşturmuştur. Albümlerin arasında duran annesinin çocukluk fotoğrafıyla karşılaşmıştır. En arkaya koyulan fotoğrafın sonda olmasının sebebi ise kendini terk etme hali olduğunu gözlemlemiştir. İlk 2013 yılında taş baskı ve tuval üzerine annesinin çocukluk fotoğraflarını üreterek hatıra üzerine yoğunlaşmıştır. Daha sonrasında bu seri giderek gelişmiştir çünkü sanatçı kendi annesinin yakın tarihi olan belgeleri bu kadar geriye atması ve unutmaya yüz tutması diğer insanların hayatlarında neler olduğunu sorgulatmıştır. Bundan etkilenerek sahaflarda ki kitaplardan, müzayededeki çeşitli fotoğraflardan bulduğu sayısız mektup ve pullardan bu seriyi sürdürmüştür. Bulduğu her mektup gerçeği yansıtır her pulun üzerinde tarihler yer alır ve sanatçı bu bilgiler doğrultusunda bir arkeologmuşçasına teknik olarak aynı prensipte çalışmıştır. Önce tarihi, en arkaya pulları üzerine fotoğrafları koymuş, burada izleyicinin izleyeceği enstalasyonda ki bütün görseller yoğun zaman bir araştırma ve yoğun zamanlı bir üretimden sonra gerçekleştiğini görmek mümkündür.



Görsel 3.3. 12 Osman Bozkurt, “MÖLĖS I”, Buluntu yapı kalıntıları, çelik bağlantı aparatları ve kum, 106 x 69 x 86 cm, 2024 & “MÖLĖS II”, Buluntu yapı kalıntıları, çelik bağlantı aparatları ve kum, 82 x 50 x 122 cm 2024. Erişim: 20.11.2024 <https://argonotlar.com/hatirla-remember-uzerine/>

Görsel 3.3.13 Osman Bozkurt, KİREMİT I, II, III. Erişim: 20.11.2024 <https://argonotlar.com/hatirla-remember-uzerine/>

Bozkurt’un eserleri arasında yer alan Kiremitler (Tiles), Tuğla (Brick), Pik 60/500 ve Anten (Antenna), sadece basit yapı elemanlarından oluşmaz; bu eserler, sanatçının kentle kurduğu derin bağların ve şehir yaşamına dair gözlemlerinin birer yansıması olarak

karşımıza çıkmaktadır. Sergide önemli bir yer tutan bu çalışmalar, kentte yaşamış insanların izlerini, geçmişe dair anıları ve yaşanmışlıkları temsil eden somut kanıtlar olarak öne çıkmaktadır. Bozkurt'un sanat anlayışı, zaman ve hafıza kavramlarını derinlemesine sorgulamaktadır. Fotoğraf, video, heykel, ses ve yerleştirme gibi disiplinler arasında dolaşan sanatçı, kentsel yıkımlarla hafızası silinmeye yüz tutmuş bir şehrin hikayesini görünür kılmaktadır. Bu bağlamda bu çalışması kent dokusunun kaybolan parçalarını izleyicinin dikkatine sunar ve kentin geçmişine ait elle tutulur birer hatırlatıcı olarak anlam kazanmaktadır.

Sanatçının “Destruction” (Yıkım) adlı eseri, 2007 yılında Budapeşte’de, yenilenmekte olan MÉMOSZ (Macar İnşaat İşçileri Ulusal Birliği) kongre binasının önünde çekilmiş bir fotoğraf üzerinden zamanın döngüsünü çarpıcı bir şekilde gözler önüne sermektedir. Bu çalışma, 1950’de tamamlanmış ve cephesinde yer alan büyük bir rölyef, komünist idealler doğrultusunda kadın ve erkeğin eşit bir şekilde çalıştığı bir inşaat sahnesini tasvir etmektedir. Ancak 2007’deki yıkım sırasında bu rölyefin önünde çalışan işçiler, geçmişin hayallerini ve bugünün gerçeklerini bir araya getiren bir sahne yaratır. Hafriyat kamyonlarına kalas taşıyan bu işçiler, kentin hafızasını temsil eden rölyefle birlikte zamanın değişen dinamiklerini simgeler. Bozkurt, bu anı tesadüfi bir şekilde yakalayarak geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir bağ kurar. Fotoğraf, aynı zamanda çoğu zaman göz ardı edilen iş gücüne dikkat çeker. Bu eser, üst katta yer alan “Kiremitler (Tiles)” ve “Tuğla (Brick)” gibi yapı elemanlarını konu alan diğer işlerle de derin bir ilişki kurmaktadır. Bozkurt’un sergideki işleri, şehirde yaşayan insanların gündelik hayatlarına dair hikayeleri somutlaştırır. “Kiremitler” ve “Tuğla”, kent dokusunun temel yapı taşları olarak serginin merkezinde yer alır. Bu eserler, birer yapı malzemesi olmanın ötesinde, kent yaşamına dair insan izlerini, hatıraları ve geçmişin sessiz tanıklığını temsil eder. Sanatçının bu malzemeleri sanatsal bir forma dönüştürmesi hem bireysel hem de toplumsal hafızaya dair güçlü bir metafor sunmaktadır (Artdog, 2024). Bozkurt’un sanatı, izleyiciyi sadece geçmişe değil, aynı zamanda geleceğe dair düşünmeye davet eder. Kentin yıkılan, yeniden yapılan ve sürekli dönüşen yapısının bir parçası olarak bu eserler, bireylerin ve toplulukların hikayelerini derin bir anlamla ortaya koymaktadır.

4.UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Nesne ve bellek, bireylerin ve toplulukların kimlik oluşumda önemli bir rol oynamaktadır. Nesneler, geçmişle kurulan duygusal ve kültürel bağların somut taşıyıcıları olarak hafızanın fiziksel izlerini barındırmaktadır. Bu bağlamda yapılan uygulama çalışmaları, nesnelerin hikayelerini keşfetmek, onları anlamlandırmak ve belleğin katmanlarını görünür kılmak için bir alan açmaktadır. Bu, sadece geçmişle bağ kurmayı değil, aynı zamanda geleceğe dair hafızamızda yeni oluşumları meydana getirmektedir.



Görsel 4. 1 Suzan Rümeysa Demirel, Kırık Hatıralar, 2024, Yerleştirme, Porselen Tabak, Fotoğraf.

Kırılmış olan tabaklar her bir parçası geçmiş ve bugün arasın da bağlantı kurmaktadır. Tabakların motifli olan tarafı eskiyi, koyu renkli tarafı ise günümü işaret eder. Kırık veya çatlak yerler, belleğin ve geçmişin kırılganlığını temsil etmektedir. Motifli olan parçaların üzerine yerleştirilen eski fotoğraflar geçmiş ile bütünlüğünü korumaktadır. Ancak koyu renkli olan parçalar günümüzde hayatın boş, anlamsız ve tekdüze olmasını yansıtmaktadır. Her parça bireysel bir anıyı ve yaşanmışlığı renkli olan taraf ile günümüze taşımaktadır. İzleyici, bu parçaların arasında gezinirken kendi geçmişine, kendi kırılmalarına ve kayıplarını düşünmelerine teşvik etmektedir.



Görsel 4. 2 Suzan Rümeysa Demirel, Salınımdaki Hatıralar, 2024, Salıncak, İp, Fotoğraf, Notlar.

Bellek ve nesne işinkisine dayanarak kompozisyon da bir insanın geçmişini, hatıralarını ve çocukluk anılarını koruma çabasını kavramsal sanat aracılığıyla anlatılmaktadır. Bu görseldeki salıncak, yalnızca bir çocukluk eğlencesi olmanın ötesinde, geçmişle bağ kurmayı sağlayan anlamlı bir hatıra nesnesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çocukluk yıllarında kullanılmış olan salıncak bugün terkedilmiştir. Bunun yerine salıncağın iplerine yerleştirilmiş o yıllara ait olan notlar, mektuplar, çocuk resimleri ve fotoğraflar kalmıştır ve bunlarda hafıza kavramını somut bir biçime dönüştürmektedir. Her bir detay, geçmişte yaşanmış bir anıyı temsil etmekte ve zamanın izlerini üzerinde taşıyan sessiz tanıklar olarak görülmektedir.

Salıncak zamansal bir yolculuğu da simgelemektedir. İnsan, bu nesne ile birlikte geçmiş ve şimdi arasında bir köprü kurarken, anılar salıncağın ritmiyle yeniden hatırlanmaktadır. Fotoğraflar ve notlar, bireysel tarihimizin zenginliğini ve çok katmanlı yapısını ortaya koyarken, bellek ve hatıra kavramlarını etkileyici bir şekilde bir araya getirmektedir.

Salıncak, anıların unutulmasına karşı bir direnişi temsil etmekte ve geçmişî sahiplenilen aynı zamanda onu koruyan bir araç haline gelmiştir.

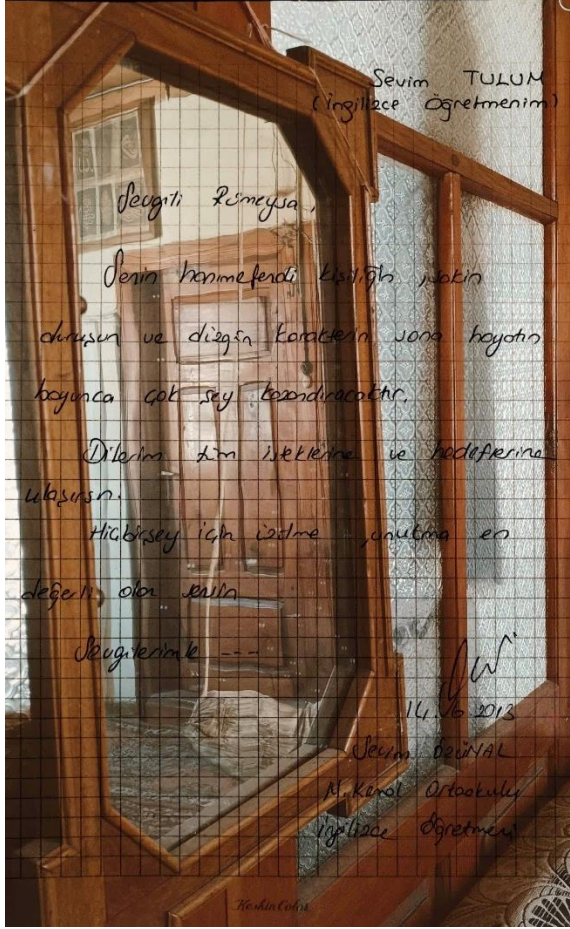


Görsel 4. 3 Suzan Rümeysa Demirel, Anılardan Notlar 1, 2024, Fotoğraf Yerleştirme.

Bellek ve nesne kapsamında 1930’lu yıllara ait hatıralarla dolu ve bugün sadece ahşap yığını olarak anılan bir ev kullanılmıştır. Görseldeki eski tarz ahşap kapı, duvara asılmış giysiler ve üzerine yansıyan el yazısıyla yazılmış günlük, geçmişle kurulan derin bir bağın izlerini taşımaktadır. 2008 yılına ait bir notla dedemin bugün aramızda olmayışı duvardaki asılı ceketle beraber kolaj haline getirilmiştir. Bu görsel üzerine yazılan yazıyla beraber kaygılı ama umut dolu bir kalbi yansıtmaktadır. Yazıda “dedem” ifadesiyle bir sevginin ve endişenin duygusu belirginleşmiştir. 2008 tarihli not, bir döneme ait kaygıları ve o dönemdeki insanların ev içindeki gündelik yaşantısına dair küçük ama anlamlı bir pencere açmaktadır. Giysiler, yaşayan insanların kişisel izlerini taşır. Desenli bir hırka, resmi bir ceket ve sade bir kumaş parçası, gündelik yaşantının duygusal katmanlarını yan yana getirmektedir.

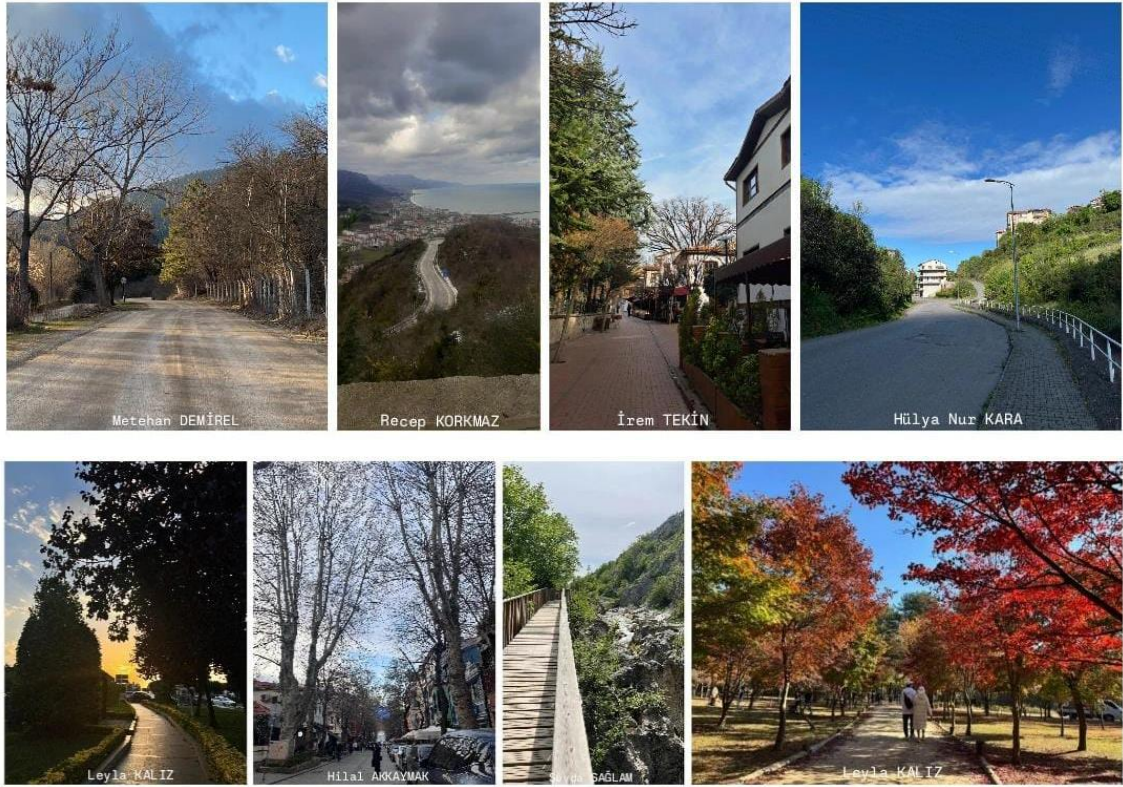
Geçmiş yıllarda sık sık gidilen hatıralarla dolu olan bu ev bugün tekrar gün yüzüne çıkmıştır. Bu görselde ki nesne olan giysiler, bir bireyin kimliğini temsil etmektedir. Geçtiğimiz yıllarda dedemin vefatı üzerine evine gittiğimde kıyafetleri yerli yerinde durduğunu anın fotoğraflanması geçmişin hala güncel kalabilmesini göstermektedir. Bu tür fotoğraflar, hafızanın nesneler üzerinden nasıl yeniden inşa edildiğini anlamak için güçlü bir araçtır. Giysiler, ahşap dokular ve yazılar, bir yandan insani dokunuşların izlerini taşıırken diğer yandan unutulmuş ya da yarım kalmış hikayeleri tamamlamamız için bizi

davet etmektedir. Bu tür bir bağlamda, görselin içindeki “şifa” dileği, geçmiş ve şimdiki zaman arasında bir köprü kurmaktadır. Bu not ve nesneler, yaşamın kırılğanlığına rağmen umutlu olmayı hatırlatmaktadır. Ancak bu kıyafetler geçmişin bugünde yamaya devam ettiğini ayrıca üzerine yazılmış olan not ile birlikte geçmişteki güzel dileklerin bugüne hatıra kalabildiğini göstermektedir. Bellek, o anı geri getirmez belki, ama onunla yaşamayı ve anlamayı öğretir.



Görsel 4. 4 Suzan Rümeyza Demirel, Anılardan Notlar 2, 2024, Fotoğraf Yerleştirme.

Ayna ile bir hatıra defterindeki yazılarla bütünleşen bu çalışmada yıllar öncesinde hayata dair öneri, tavsiye ve arzuların yer almış olduğu bu yazı bugün yaşamakta olduğum hayatın kendisini oluşturmaktadır. Hayata karşı dileklerin ne kadar içten ve olağan olursa yaşanması bir o kadar mümkündür. Ortaokul yıllarında ki öğretmenin yazdığı hatıra yazısı bugün ki hayatıma ayna olmuştur. Yazdı da bahsettiği her şey bugün hayatımda var olan ve her zaman bu doğrultuda ilerleyeceğim ön görüsüdür. Ayna, kendi benliğim ve geçmişteki yazılanların bugün ki kimliğim üzerinde ki etkisini göstermektedir.



Görsel 4. 5 Suzan Rümeysa Demirel, Belleğin Yansımaları 1, 2024, Değişebilir Fotoğraf.

Bellek kelimesi her insan da farklı bir düşünme şekli oluşturmaktadır. Bellek demek insanda; hafıza, düşünmek, anı – hatıra deposu, akıl, beyin vs. gibi bir sürü farklı anlama karşılık gelmektedir. Bunların yanında bir diğer anlamı ise görsel belleğin her insanda farklı olarak algılanmasıdır. Bilginin bellekten geçirilerek anlatılmak isteneni somutlaştırabilmektir. Bu bağlamdaki çalışmada görsel hafıza sayesinde birden çok görüntünün ortaya çıktığı görülmektedir. “Yol” kavramı üzerine 8 farklı bakış açısı ve görsel belleğin canlandırmaları fotoğraflarla anlatılmaya çalışılmıştır. “İnce uzun bir yol bulunmaktadır. Bu yolun kenarları ise ağaçlar kaplamıştır.” Cümlesini kurduktan sonra her bireyden farklı yol görüntüleri alınmıştır. Asıl anlatmak istenen, her insanda görsel belleğin canlandığı olay örgüsünün farklı olmasıdır. İlk aklımıza gelenin gerçeklik ile aynı olduğunu bilemeyiz. Bir olayı dinlediğimizde görsel hafızamızda canlandırdığımız olay ile asıl olay arasında ne kadar yakınlık olabilir? Kişinin düşündüğü ile bir başkası, gerçek olayı nasıl bütünleştirebilir? Her insan da görsel hafıza çeşitlilik gösterir. Anlatım biçimi veya ifade şekli ne kadar iyi olursa olsun bu herkes için geçerlidir. Görsel bellek herkese farklı bir şey anlatır ve insan da bunu canlandırmaktadır.



Görsel 4. 6 Suzan Rümeysa Demirel, Belleğin Yansımaları 2, 2024, Fotoğraf.

Görsel bellek bu çalışmada da hafızanın nasıl farklı şekillerde işlediğini açıklamaktadır. “Belinde kalın tokalı beyaz kemeri takmış, koyu pembe ve beyaz düğmeli elbisesini giymiştir.” Cümlesinde insan hafızasında canlandırır ve bunu herkes farklı bir şekilde sunmaktadır. Bu cümle sonucunda 3 farklı algılama ve görselleştirme ile anlatılmıştır. İnsanlar aynı görüntüyü görseler bile, her bireyin hafızasında farklı detaylar, renkler ve duygular öne çıkmaktadır. Bir kişi, görüntüdeki kıyafetlerin renk tonlarına ve tasarımlarına odaklanabilirken, bir diğeri kişinin duruşunu veya yüz ifadesini daha belirgin şekilde hatırlayabilmektedir.

Hafızamız, geçmiş deneyimlerimizle şekillenmektedir. Fotoğraftaki kıyafetlerin rengi veya tasarımı, bir kişiye çocukluk anılarını ya da bir etkinliği çağırıştırabilir. Başka bir kişi bu detaylara farklı bir anlam yükleyebilir. Bazıları için modern ve şık görünürken, başka biri için farklı bir estetik yargıya yol açabilir. Bu fotoğraflar, herkesin aynı cümleye odaklanıp farklı görsel hafızaların ortaya çıkardığı görüntüleri göstermektedir. Görsel hafıza, kişisel deneyim, algı, duygular ve estetik perspektiflerden etkilenir. Dolayısıyla, bir görüntünün herkeste farklı şekillerde hatırlanması hem bireyselliği hem de insan hafızasının karmaşıklığını yansıtır.



Görsel 4. 7 Suzan Rümeysa Demirel, Masanın Belleği, 2024, Yerleştirme. Kırık bardak, kalem, anahtar, not kağıtları, tabak, çatal, bıçak.

Daniel Spoerri'nin çalışmaları gündelik yaşamın izlerini ölümsüzleştirilmesiyle tanınmaktadır. Bu bağlamda yapılmış olan bu çalışma da sıradan bir masa düzenini bir sanat eseri haline getirilmiştir. Her bir nesne, geçmiş bir an'ın izini taşımaktadır. Görünen siyah el izi gibi belirgin izler, Spoerri'nin insanın varlığını dolaylı olarak işaret eden yöntemlerini çağırıştırılmaktadır. Tabak, çatal, kalem, ilaç ve kağıtlar gibi sıradan nesnelerin düzenleme içindeki yeri, Spoerri'nin gündelik nesneleri sanata taşımasına bir gönderme oluşturmaktadır. Bu masa, yaşanan duyguların karmaşıklığını, stres seviyesini ve bunalmışlığı da ifa etmektedir. Kırılan kalem ya da bardak şiddetin seviyesini anlatır niteliktedir. Çalışma anı'nın yoğunluğu kağıtlardan anlaşılmaktadır. Duyguların unutulmayıp hatırlanması için masayı dondurmuş ve yaşanan olayı o anda tutmaya çalışılmıştır.



Görsel 4. 8 Suzan Rümeysa Demirel, İzler ve Yüzler, 2024, Yerleştirme, Yakalık, Fotoğraf.

Bellek, geçmiş ve hatıralar üzerine kurulu bu çalışma, bireysel hikâyelerin nesnelerle nasıl bir bütünlük oluşturabileceğini göstermektedir. Ana sınıfında kullanılan bir yakalık, çocukluk ve bugün arasındaki köprüyü temsil etmektedir. Bir nesnenin hafızamızda ve kimliğimizde nasıl bir yankı bulabileceğini gözler önüne sermektedir. Ortada buluna yakalık hayatın özetini, tam ortada bulun 2 fotoğraf ise çocukluk ve bugünü işaret etmektedir. 2 fotoğraf arasındaki yılları yakalık üzerinde notlar özet şeklinde anlatmaktadır. Geçmişle şimdi arasındaki bu diyalog, kavramsal sanatın hatıra ve kimlik temelli olan potansiyelini yeniden düşünmeye davet etmektedir. İzler ve Yüzler çalışması, izleyiciyi kendi çocukluk anılarıyla ve kişisel tarihleriyle herkesin kendi yaşamına dair bir bağlantı kurabilmesini sağlamaktadır.



Görsel 4. 9 Suzan Rümeysa Demirel, Hafıza Mozaikleri, 2024, Yerleştirme, Öğrenci Resimleri, Sıra.

Belleğin herkeste farklı olduğunu vurgularken çocukların belleğinin hangi şekilde görüldüğünü anlatmak için Hafıza Mozaikleri çalışması hazırlanmıştır. 7-10 yaş arasındaki kendi öğrencilerimden oluşan sınıfa, bir ev betimlemesi ve fotoğrafı gösterilmiştir. Bu ev, kırmızı kiremitli, bahçesinde çiçekleri olan mavi kapılı bir ev anlatılmıştır. Bunu üzerine öğrenciler akılda kalan ve hayalde canlananlar içinden çizimler yapmışlardır. Bu çizimler okul sıralarına yerleştirilmiş ve her biri bir kişinin belleğini temsilen sırada konumlanmıştır. Sonuç olarak her öğrenci anlatılan evi aynı çizmeye çalışmış ancak ortaya birbirinden farklı evler çıkmıştır. Belleğin bireysel olabildiği gibi bu bireysellik çocuk resimlerine de yansımıştır.



Görsel 4. 10 Suzan Rümeysa Demirel, Renklerle İyileşme, 2024, Yerleştirme. Minyatür yatak, serum şişeleri.

Renkler, sadece görsel algımızı zenginleştiren unsurlar değildir; aynı zamanda duygusal ve fiziksel iyileşme süreçlerinde derin bir etkiye sahiptir. Bu görsel çalışmada, bir hastane odasını andıran düzende renklerin canlı kullanımı, şifanın bir parçası olarak ön plana çıkmaktadır. Geçmişte geçirilen kaza sonrası olumsuz duyguların ve ortamın etkisi kasvetli bir hava bırakmaktadır. İyileşmenin daha hızlı olması ve bu sürecin daha pozitif geçebilmesi için hastane ortamı renklendirilmiştir. Renklerin iyileşme üzerindeki etkisine yapılan vurgu, modern tıbbın giderek daha çok kabul ettiği bir gerçekliğe dayanmaktadır. Renkler insanlar üzerinde farklı psikolojik ve fizyolojik etkiler yarattığını göstermektedir. Mavi ve Yeşil renkler, Sakinleştirici etkisiyle bilinir, stresi azaltır ve rahatlamayı teşvik eder. Hastane odalarında kullanılan bu renkler, hastaların tansiyonunu düşürüp huzur hissi yaratabilir. Kırmızı, enerji ve canlılık veren bir renktir. Ancak kontrollü şekilde kullanıldığında motivasyonu artırabilir ve iyileşme sürecine katkıda bulunabilir. Sarı ve Turuncu ise mutluluk ve enerji veren bu renkler, hastaların ruh halini iyileştirip pozitif bir atmosfer yaratabilir. Serum şişelerindeki canlı renkler ve yastık üzerindeki rastlantısal desenler hem tıbbi hem de sanatsal bir bağlamda iyileşmenin ne kadar bütüncül bir süreç olduğunu göstermektedir. İnsanlar sadece ilaçlarla değil, aynı zamanda çevresel

uyaranlar, sanat ve renklerin iyileştirici gücüyle de şifa bulmaktadır. Renkler, hastane ortamını soğuk ve steril bir yer olmaktan çıkarıp umut, enerji ve yaşama sevinciyle dolu bir alana dönüştürebilir. Renklerin bir şifa aracı olarak kullanıldığı bu çalışmada insanların hastanenin bunaltıcı havası dışında kendilerine renklerle farklı bir motivasyon oluşturulmuştur.

5.SONUÇ

Bu tez, kavramsal sanat bağlamında bellek ve nesne ilişkisini irdeleyerek, sanatın hatıra, anı, geçmiş, yaşanmışlıklar, görsel hafıza ve nesne temsili üzerindeki etkilerini ele almıştır. Çalışma, özellikle Kavramsal Sanat akımının bellek ve nesne arasında kurduğu derin bağları ortaya koymayı amaçlamış, bu bağlamda hatıra nesnelerinin ve görsel belleğin sanat üretimindeki yeri incelenmiştir. Enstalasyon sanatının günümüzde ki ifade biçimiyle ilk olarak, Marcel Duchamp'ın ready-made kavramını kullanması üzerine ortaya çıkmış ve kavramsal sanatın temelleri atılmıştır. Duchamp, sanatı kalıplaşmış sınırlarından kurtarıp sanatı özgür ruhuna kavuşturmuştur. Kavramsal Sanat, nesnenin fiziksel varlığından ziyade, taşıdığı anlam ve kavram üzerine odaklanan bir yaklaşım sunmaktadır. Bu doğrultuda, nesneler yalnızca birer materyal olmaktan çıkıp, hatıraların, kişisel veya toplumsal belleğin taşıyıcısı haline gelmiştir. Her nesneye yüklenen anlam geçmişteki veya günümüzdeki yaşanan bir olayın simgesi haline gelmiştir. Bunun yanında nesnelerin belleği, hayatımızın belirli anlarına önemli vurgular yapmaktadır. Joseph Kosuth, Sol LeWitt ve Marcel Duchamp gibi kavramsal sanatçılar, bu anlayışla nesneleri ve onların bellekteki temsillerini yeniden yorumlamış aynı zamanda izleyicinin kendi geçmişiyle ilişki kurmasına olanak sağlamıştır. Çalışmalarında kullandıkları nesneler, geçmişe bir atıf niteliğinde veya anıların bellekte saklanıp günümüze nasıl ulaştığını göstermektedir. Bellek, geçmişi korumanın değil geçmişi bugünde düşünselliğin içinde yeniden yorumlanmasına olanak sağlamasıdır.

Bu araştırma kapsamında yapılan analizler, nesne ve bellek ilişkisinin sanat üretimindeki yenilikçi uygulamalarını gözler önüne sermiştir. Özellikle hatıra nesnelerinin kavramsal bağlamda ele alınışı, bireysel ve kolektif hafızanın sanat aracılığıyla nasıl aktarılabilirliğini göstermiştir. Görsel hafıza ve nesne temsili, geçmişin sanat yoluyla nasıl yeniden canlandırıldığını ve yorumlandığını anlamamızda önemli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bellekte yer alan geçmiş yaşantılar günümüzde nesne üzerinden

hayat bulmaktadır. Bellek; zamana, mekana, nesnelere, kokulara, ışıklara, seslere bağı olarak canlanır, duyuşal ve duyguşal varlığı yeniden kazandırmaktadır. Belleğin doğasında var olan belirsizlik, yeni anılarda yeniden yaratılmakta ve sanatçının bir sonraki çalışmasında yeniden ortaya çıkmayı beklemektedir. Sonuç olarak, Kavramsal Sanat'ta nesne ve bellek ilişkisinin derinlemesine irdelenmesi hem sanatçılar hem de izleyiciler için yeni anlam katmanlarının açığa çıkarılmasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda, sanat üretiminde bellek odaklı yaklaşımlar, yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmayıp, aynı zamanda bireylerin geçmişıyle yüzleşmesine ve yeni anlamlar inşa etmesine katkıda bulunmaktadır. Tez, bu ilişkilerin farklı disiplinlerdeki karşılıklarını ve sanatsal üretimdeki etkilerini incelemesiyle, kavramsal sanat çalışmalarına yeni bir bakış açısı kazandırmayı hedeflemiştir.



KAYNAKLAR

- Akay, A. (1996). *Kıvrımlar "Bellek Üzerine"*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Alp, K. (2013). *Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil Sorunu*. Art-E Sanat Dergisi, 6(12), 40-61. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/193436>
- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanat Akımları*, İstanbul, Sel Yayıncılık.
- ArtDog İstanbul. (2024). *Osman Bozkurt'tan "Hatırla"*. ArtDog İstanbul. Erişim adresi: <https://artdogistanbul.com/osman-bozkurttan-hatirla/>
- Arthur. C.Danto. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. (Birinci Basım). Z.Rona(çev), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Auer, B. (2017). "Reorientation", *Minifesto içinde*, ed. Şakir Gökçebağ, Germany: Distanz, 5-9.
- Avcı, İ. B. (2017). *Yeni Türk Sineması'nın küçük temaları: "Gözetleme Kulesi"*. Sinefilozofi, 2(4), 7-24. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/393409>
- Aysan, Ş. (1980). *Kavramsal Sanat. Sanat Olarak Betik İçinde*. İstanbul: Sanat Tanımı Topluluğu Yayını.
- Aydın, G. (2023). *Gündelik Hayat Nesnesinin Duygusal Aktarımlarda Sanata Dâhil Edilmesi*. Disiplinlerarası Yen Araş Der, 3(2), 66-74. <https://doi.org/10.56723/dyad.1304988>
- Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni "Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990"*, İstanbul, Sel Yayınları.
- Baykal, E. (2019). *Sarkis: Çaylak Sokak* (1. cilt/Arter Yayınları: Arter Yakın Plan). Arter Yayınları.
- Baykam, B. (1994). *Maymunların Resim Yapma Hakkı*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Bilici, S. (2019). *Don Quijote Romanında Resimbetimin Poetikası. Görsel Sanat Yapıtlarının Yazılı Metinlerde Temsili*. (Yüksek Lisans Tezi, (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi), Çanakkale.
- Boynukalın, A. R. (2020). *Valery Hegarty Enstalasyonlarında Kültürel Belleğin Yapısökümü*. Fine Arts, 15(4), 278-292. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1210343>
- Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramlar*, Bursa, Asa Kitabevi.
- Bürger, P. (1989). "DUCHAMP 1987", *Avant Garde Interdisciplinary and International Review*, No: 2 Marcel Duchamp, Ed. Beekman Klaus, von Graevenitz Antje, Amsterdam, Editions Rodopi B.V
- Cevizci, A. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Christie's. (2014, May 28). *Tracey Emin's My Bed on the market for the first time: YBA icon sold to benefit the Saatchi Gallery's foundation* [Press release]. https://www.christies.com/presscenter/pdf/2014/RELEASE_TRACEY_EMINS_MY_BED.pdf
- Danto C. A. (2018). *Andy Warhol*. Süha Sertabiboğlu(çev), İstanbul Ayrıntı Yayınları.
- Editor, A. (2021). *The frozen dinners of Daniel Spoerri*. Apollo Magazine. Retrieved, 23 Ekim,2024, Erişim: <https://www.apollo-magazine.com/daniel-spoerri-snare-pictures/>
- Erenus, Ö. K. (2012). *Marcel Duchamp'in yapıtlarına çözümsel bir katalog çalışması* (Yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Ebert-Schifferer, S. (2009). *Natürmort: Bir tarih (P. Mason, Çev.)*. Harry N. Abrams. (Orijinal çalışma 1998'de yayınlandı)
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Gee, L. (2021, Nisan 12). *Piero Manzoni and his Merda d'Artista: Can shit be art and who decides?* Artland Magazine. <https://magazine.artland.com/piero-manzoni-and-his-merda-dartista/>

- Gültekin, A. (2017). *Michel Foucault'nun Magritte Yorumu ve Sözcük Nesne Kopukluğu*. Dort Oge, (12), 49–63. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/567829>
- Gürlemez, A. (2005). *Bilim Eşiği 2 Sanat Tarihinde Gençler 2004 Semineri Bildiriler- Çağımız Sanatında Hazır Yapım ve Dönüşüme Uğramış Nesne*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları
- Harrison, C. ve Wood, P. (2016). *Sanat ve Kuram*. İstanbul, Küre Yayınları.
- Heinrich, B. (2007). *Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları- Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- İstanbul Modern. (2024). *Chiharu Shiota: Dünyalar arasında*. İstanbul Modern Sanat Müzesi. Erişim adresi: <https://www.istanbulmodern.org/sergi/guncel/chiharu-shiota-dunyalar-arasinda>
- Kılıç, E. (2022). *Çağdaş Sanatta Kavramsal Yaklaşımlar Bağlamında İplik Kullanımı* (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kosuth, J. (1999). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. London: The Mit Press.
- Koç, A. ve Kaplan, M. A. (2022). *Kavramsal Sanat ve On Kawara*. Art-e Sanat Dergisi, 15 (30), 924-945. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1178177>
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. Yasemin Tezgiden(çev), İstanbul, Metris Yayınları.
- Lewitt, S. (1967). *Paragraphs On Conceptual Art*. Artforum, 5(10), 79-83. [Http://Www.Dooos.Org/Articulos/Idiomas/ Sol_Lewitt.Htm](http://www.dooos.org/articulos/Idiomas/Sol_Lewitt.Htm). (Erişim Tarihi 10.10.2023)
- Louise Bourgeois: *Art and psychoanalysis*. (2022). <https://uncannyarchive.com/louise-bourgeois-art-and-psychoanalysis/>
- Lynton, N. (2015). *Modern sanatın öyküsü*. (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- M. Heidegger. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*. Ankara: De Ki Basım Yayım
- Nora, P. (2006). *Hafıza mekânları* (M. E. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Onur, F. (1981), “Resimde Üçüncü Boyut- İçeri Gel”, Sanat Çevresi, 37, Kasım: 14-15.
- Öktem, A. (2013). *Uluslararası Çanakkale Bienali*. <https://www.canakkalebienali.com/ahmet-oktem>
- Özayten, N. (1992). *Batı'da Obje Sanatı / Kavramsal Sanat / Post- Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*. (Yayın No. 86-1153) (Yayınlanmış Doktora Tezi İstanbul Üniversitesi).
- Özayten, N. *Canan Baykal ve Odaları*. Hürriyet Gösteri, S:163, Haziran, Ss.26-27, 1994.
- Özayten, N. (2013). *Mütevazı Bir Miras*. İstanbul: SALT/Garanti Kültür AŞ.
- Özgün, Ş. (2012). *Kavramsal Sanatta Öznelleşme ve Metalaşma*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi) Ankara.
- Öztürk, R. (2008). *Sarkis*. In İ. Duben & E. Yıldız (Ed.), *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* (s. 5). İstanbul.
- Parten Altuncu, A. (2019). *Minörün Belleği ve Mekâna Yönelen Sanat Üretimleri*. Görünüm, 7, 20-29. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/931348>
- Pera Müzesi. (2017). *Bulanık Hatıralar: Andra Ursuta*. <https://www.peramuzesi.org.tr/blog/bulanik-hatiralar-andra-ursuta/1213>
- Phaidon. (2014). *Kawara'nın randevu resimleri açıklandı*. Erişim: 23.11.2023, <https://www.phaidon.c/ajans/sanat/a/2014/temmuz/14//uzerinde-k-tarih-p-aciklandi/>
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınları.

- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Şengel, D. (2015). “*Düşkün İkona: Gülsün Karamustafa’nın Sanatına Retorik Yaklaşım 1981-1992*”.
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş Zaman: Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*. (P. B. Charum & D. Ekinci, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve Sanat*. Ankara: Deki Basım Yayım.
- Searle, A. (2015). *Ai Weiwei review – Monumental and moving*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/14/ai-weiwei-royal-academy-review-momentous-and-moving>
- Seydim, K. (2019). *Türkiye’de 2000 Sonrası Kamusal Alanda Sanat Stratejileri*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi) İstanbul.
- Şengün, E. (2017). *On Kawara: Zaman-Mekân-İnsan İlişkisi Üzerine*, Gaia Dergisi, 4 Aralık 2017, İstanbul. <https://Gaiadergi.Com/On-Kawara-Zaman-Mekan-İnsan-İliskisi-Uzerine/> Erişim Tarihi: 16.11.23
- Tanrıverdi, Y. (2023). *Sanat Eyleminin Terapötik Yönü Ve Kavramsal Sanata Yansımaları*. Görünüm (14), 123-138. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/3231646>
- Tate. (2023). *Clock (One and Five), English/Latin version [Exhibition version] - Joseph Kosuth*. Retrieved 1 Aralık, 2024, Erişim: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kosuth-clock-one-and-five-english-latin-version-exhibitionversion-t07319>
- Taylor, L. (2020). *Piero Manzoni and his Merda d’artista*. Artland Magazine. <https://magazine.artland.com/piero-manzoni-and-his-merda-dartista/>
- TDK (2023). <https://sozluk.gov.tr/> Erişim: 06.02.2024
- Tekiner, A. (2014). “*Çaylak Sokak'ta Bir Okuma Denemesi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 9. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/msgsusbd/issue/46974/589498>
- Tokdil, E. (2022). *Çağdaş Sanatta Değişen Gerçeklik Algısı Ve Kimlik Sorgulamaları*. Sanat Ve İnsan Dergisi, Özel Sayı. ISSN 1309-7156. <https://doi.org/10.5281/zenodo.12702104>
- Varol, F.V. (2016). *Temsil İdeoloji Kimlik*, İstanbul, Varlık Yayınları.
- Yılmaz, M. (2006). *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı*, Ankara, Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernizmden Postmodernizme*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yurdayüksel, M. “*Sürrealist Rene Magritte*”, rh + Sanart, sayı 30, Haziran, İstanbul, 2006, 19 Mayıs 2013.
- Waldman, D. (1992). *Collage, assemblage, and the found object*. Phaidon Press
- Zabunyan, E. (2005). *Aydınlanma. U. Fleckner (Dü.) içinde, Bellek ve Sonsuz, Sarkis Külliyyatı Üzerine* (R. Hakmen, Çev., s. 75). İstanbul: Norgunk Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Suzan Rûmeysa Demirel

Yabancı Dili : İngilizce

Eğitim Durumu

Lise : Tosya Cumhuriyet Anadolu Lisesi, 2017

Lisans : Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar Ve Tasarım Fakültesi- Resim,
2021

Yüksek Lisans : Sinop Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Disiplinlerarası
Bileşik Sanatlar Anabilim Dalı- 2025

Mesleki Deneyim

İş Yeri : Tosya Gençlik Merkezi, 2023-2025

İş Yeri : Tosya Özel Nezahat Çengel Okulları, 2024-2025