

ÇAĞDAŞ SANATTA GÖRÜNÜRLÜK VE ANLAM

Editörler:

Doç. Burcu ÖZYONAR ÇIRAK

Dr. Öğr. Üyesi Bihter AKYOL DAYI

ÖZGÜR
YAYINLARI

Çağdaş Sanatta Görünürlük ve Anlam

Editörler:

Doç. Dr. Burcu ÖZYONAR ÇIRAK

Dr. Öğr. Üyesi Bihter AKYOL DAYI



Published by

Özgür Yayın-Dağıtım Co. Ltd.

Certificate Number: 45503

📍 15 Temmuz Mah. 148136. Sk. No: 9 Şhitkamil/Gaziantep

☎ +90.850 260 09 97

📞 +90.532 289 82 15

🌐 www.ozgurayinlari.com

✉ info@ozgurayinlari.com

Çağdaş Sanatta Görünürlük ve Anlam

Editörler: Doç. Dr. Burcu ÖZYONAR ÇIRAK • Dr. Öğr. Üyesi Bihter AKYOL DAYI

Language: Turkish-English

Publication Date: 2026

Cover design by Doç. Eda Uzun

Cover design and image licensed under CC BY-NC 4.0

Print and digital versions typeset by Çizgi Medya Co. Ltd.

ISBN (PDF): 978-625-8813-31-9

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1343>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. This license allows for copying any part of the work for personal use, not commercial use, providing author attribution is clearly stated.

Suggested citation:

Özyonar Çırak, B. (ed), Akyol Dayı, B. (ed) (2026). *Çağdaş Sanatta Görünürlük ve Anlam*. Özgür Publications.

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub1343>. License: CC-BY-NC 4.0

The full text of this book has been peer-reviewed to ensure high academic standards. For full review policies, see <https://www.ozgurayinlari.com/>



Ön Söz

Çağdaş sanatta görünürlük ile anlam arasındaki ilişki, estetik, kavramsal ve sanatsal üretim bağlamında çok katmanlı bir tartışma alanı açmaktadır. Görünürlük kavramı, imgenin yalnızca neyi gösterdiğinden ziyade, nasıl ve hangi perspektifler üzerinden anlamlandırıldığına odaklanan kuramsal bir çerçeve sunar. Görünür olanın toplumsal, politik ve kültürel zeminlerde kurulan bir temsil alanı olduğu kabulünden hareketle, çağdaş sanat pratiklerinde imge üretimi ile anlamın nasıl yapılandırıldığı sorgulanmaktadır.

Bu kapsamda görünürlük; temsil, algı, beden, mekân, kimlik, bellek, iktidar ve teknoloji eksenlerinde ele alınmaktadır. Görsel olanın anlam üretme süreçleri, hem kuramsal yaklaşımlar (görsel kültür çalışmaları, estetik kuram, temsil teorileri) hem de güncel sanatsal pratikler üzerinden incelenerek çoğul bir bakış açısıyla değerlendirilmektedir.

Disiplinlerarası sanatsal pratikler çerçevesinde gerçekleştirilen sanatçı ve yapıt incelemeleri aracılığıyla, görünürlük ile anlam arasındaki ilişkinin, somut örnekler üzerinden yeniden düşünülmesi ve bu alandaki kuramsal tartışmaların derinleştirilmesine katkı sağlanması amaçlanmaktadır.

İçindekiler

Ön Söz

iii

Bölüm 1

Kinestetik Algı Perspektifinden Sanatta Bedenin Dönüşen Temsili	1
<i>Biliter Akyol Dayı</i>	

Bölüm 2

Çağdaş Sanatta Bakım ve Ekolojik Onarımın Ekofeminist Bağlamda İncelenmesi	27
<i>Burcu Özyonar Çırak</i>	

Bölüm 3

Çağdaş Cyanotype Uygulamalarında Yüzey Çeşitliliği ve İmgenin Yeniden Anlamlandırılması	39
<i>Buse Kızılırmak Çekinmez</i>	
<i>Şükriye İnan Çalapkulu</i>	

Bölüm 4

Doris Salcedo'nun Sanat Pratiğinde Şiddet, Travma ve Bellek İlişkisi: “Unland” Serisi	55
<i>Eda Seda Tosun</i>	

Bölüm 5

Sanatı Aşan Birey: İzleyici Odağında Sanat Yapıtı	71
<i>Gülşah Bayraktar</i>	

Bölüm 6

Güncel Sanatta Çok Dinli Pratikler

89

Gülşah Özdemir

Bölüm 7

Temsilin Sınırında Ölüm: Lacan'ın “Gerçek” Kavramı ve Teresa Margolles 105

Hatice Doğan

Bölüm 8

Kentsel Mekânda Bellek Erozyonu: Sanat Pratikleri Üzerinden Bir Okuma 121

Sara Çebi

Kinestetik Algı Perspektifinden Sanatta Bedenin Dönüşen Temsili

Bihter Akyol Dayı¹

Özet

Bu çalışma, görsel algının bedensel hareket ve duyuşsal deneyimle birlikte nasıl yapılandığını kinestetik algı kavramı çerçevesinde ele almaktadır. Geleneksel algı kuramlarında görme çoğunlukla optik bir süreç olarak tanımlanırken, çağdaş kuramsal yaklaşımlar algının bedensel yönelim, hareket ve çok duyulu deneyimle birlikte kurulduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda kinestezi ve kinestetik algı kavramları, bedenle görme deneyimini açıklayan temel kavramsal araçlar olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada, Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımı ile Erin Manning'in hareketi ilişkisel bir süreç olarak ele alan kuramsal çerçevesi temel alınarak, algının bedensel ve mekânsal bir deneyim olduğu ortaya konulmuştur. Sanat pratiği bağlamında ise bedenin hareketiyle kurulan görsel deneyimin, izleyiciyi pasif bir alımlayıcı olmaktan çıkararak etkin bir özne konumuna taşıdığı savunulmaktadır. Araştırma, görsel algının bedensel duyumsama ile birlikte düşünüülmesinin, sanatın üretim ve alımlama süreçlerine ilişkin yeni yorum olanakları sunduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.

1. Giriş

19. yüzyıl, görme algısının yalnızca fizyolojik bir yeti olarak değil, kültürel, teknolojik ve düşünsel süreçlerle birlikte değerlendirildiği önemli bir kırılma dönemine işaret eder. Sanayi Devrimi ile hız kazanan kentleşme ve üretim-tüketim pratikleri, modern öznenin dünyayı algılama biçimini dönüştürerek parçalı, hızlanmış ve çoğullaşmış bir yapıya taşımıştır. Görmenin doğasına ilişkin sarsılan yerleşik kabuller, nesnel temsil anlayışının ötesine geçen öznel bakış biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu süreçle birlikte görme, durağan ve nesnel bir algılama biçimi olmaktan çıkarak öznenin bedensel konumlanışıyla ilişkili deneyimsel bir alana dönüşmüştür.

1 Dr. Öğr. Üyesi, Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, bihterdayi@gmail.com, ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-5651-7661>

Modern sanatla birlikte algının göreliliğine yönelik farkındalık belirginleşmiş, izlenimcilik ve kübizm gibi akımlar, nesnenin sabit ve tekil bir gerçeklik olarak kavranamayacağını ortaya koymuştur. İzlenimcilere göre görünen nesneler birbiriyle alışveriş içinde bulunan hareketli şeyler olarak algılanmakta, kübistler görünen nesneyi çepeçevre tümüyle algılanan çoklu görünümle göstermekteydi (Berger, 2014, s.18). Böylece insan gözünün mutlak ve güvenilir bir bilgi kaynağı olduğu düşüncesinin yerini, algının değişkenliğini ve göreliliğini vurgulayan yaklaşımlara bıraktığı görülmektedir. Görme, dış dünyayı yansıtan pasif bir süreç olmaktan çıkarak zaman, hareket ve bedensel duyularla birlikte işleyen aktif bir algılama pratiğine dönüşmüştür. Bu doğrultuda sanat yapıtı da yalnızca temsil eden bir nesne olmaktan uzaklaşarak izleyicinin bedensel katılımıyla anlam kazanan bir deneyim alanı hâline gelmiştir.

Bu dönüşüm, sanatta bedenin konumunu da yeniden tanımlamış, beden edilgen bir temsil nesnesi olmaktan uzaklaşarak algı, hareket ve deneyim arasındaki dinamik ilişkiyi kuran etkin bir özne hâline gelmiştir. Bu bağlamda kinestetik algı, bedensel hareketin algısal ve bilişsel süreçlerle iç içe geçtiği bir deneyim alanı olarak öne çıkmaktadır. Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımı, algıyı bedensel deneyimle temellendirirken; Maxine Sheets-Johnstone hareketin yalnızca fiziksel bir eylem değil, aynı zamanda bilişsel bir üretim alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Benzer şekilde, Erin Manning hareketi dünyayla ilişki kuran bir düşünme biçimi olarak ele alarak bu kuramsal çerçeveyi genişletmektedir.

Ancak literatürde bedenin hareket aracılığıyla kurduğu bu algısal ve deneyimsel ilişkinin, kinestetik algı perspektifinden tarihsel süreklilik içinde ele alınmasına yönelik çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu eksiklikten hareketle, bu çalışma plastik sanatlarda beden temsili kinestetik algı ekseninde değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu kapsamda, bedenin temsili mağara resimlerinden modern sanata uzanan süreç içerisinde ele alınmakta, özellikle 1960'lı yıllardan itibaren temsile dayalı anlatımdan deneyim temelli yaklaşımlara yönelim, çağdaş sanat örnekleri üzerinden incelenmektedir. Çalışmada, beden, mekân, hareket ve etkileşim ilişkisi seçili sanat pratikleri aracılığıyla analiz edilerek kinestetik algının sanat yapıtının anlam üretimindeki rolü ortaya konulmaktadır.

2. Kinestetik Algı Bağlamında Bedenleşmiş Biliş

Bedenin hareketi ve duyuusal deneyimiyle biçimlenen görme eylemi ve bilme hâli, insanlık tarihinin erken dönemlerinden itibaren var olmakla birlikte, bu deneyimin kuramsal düzlemde sistematik biçimde ele alınması modern düşünceyle birlikte gerçekleşmiştir. Algıyı yalnızca görsel bir süreç olarak

tanımlayan indirgemeci yaklaşımların ötesinde, bedensel yönelim, hareket ve duyumsama süreçlerini merkeze alan kuramsal perspektifler, öznenin dünyayla kurduğu ilişkiyi çok boyutlu bir deneyim alanı olarak yeniden tanımlamıştır. Bu doğrultuda “kinestezi ve kinestetik algı kavramları”, görmenin bedensel temellerine işaret eden ve algıyı hareketle birlikte kurulan etkin bir süreç olarak açıklayan temel kuramsal araçlar olarak öne çıkmaktadır. Bu bölümde, fenomenoloji ve çağdaş sanat bağlamında bedenle görme deneyiminin sanatsal üretimlerini anlamlandırmak amacıyla söz konusu kavramlar irdelenecektir.

19. yüzyılda görsel deneyim köklü bir dönüşüm geçirerek algıya ilişkin yeni kuramsal yaklaşımların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu süreçte gözlemci, algısal yetilerini giderek daha fazla hareketin, işaretlerin ve imgelerin kesintisiz biçimde dolaşıma girdiği, yoğun ve karmaşık bir kentsel ortam içerisinde kullanmak durumunda kalmıştır. Geleneksel seyir mesafelerinin ortadan kalktığı bu yeni görsel düzenle birey, artık dışarıdan izleyen konumunun ötesine geçerek çevresini kuşatan hareketliliğin doğrudan bir parçası hâline gelmiştir. Biçimlerin süreklilikten yoksun ve değişken yapısı, modern öznenin tahayyül dünyasını derinden etkileyerek algının istikrarsız bir zeminde kurulmasına neden olmuştur (Corbin, Courtine ve Vigarello, 2021, s. 527).

Bu bağlamda modern kent deneyimi, duygulanımsal yoğunluğu artıran bedensel tepkiler üzerinden şekillenmiş özellikle ani uyarımların yarattığı gerilim ve sarsıntı hâli, bireyin hem kendi bedenini hem de içinde bulunduğu mekânsal düzeni bütüncül biçimde kavramasını güçleştirmiştir. Algının kesintiye uğraması ve süreksizlik, modern deneyimin ayırt edici bir niteliği hâline gelirken, bu durum yalnızca algısal düzeyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda görselliğin yorumlanma biçimlerine de yansımıştır. Böylece 19. yüzyıl görsel kültürü, süreksizlik, parçalanma ve özellikle bedensel duyuların belirleyici olduğu bir algı rejimi içinde yeniden yapılandırılmıştır.

Kinstezi terimi, Yunanca “kinesis” (hareket) ve “aisthesis” (duyum) sözcüklerinden türetilmiş olup, “hareketin duyumsanması” anlamına gelmektedir (Harper, t.y.). Kinestezi, kas ve eklemlerde bulunan beden farkındalığı duyusu olarak bilinen proprioseptörler aracılığıyla bedenin konumu ve hareketine ilişkin farkındalığı sağlayan bir duysal sistemdir. El-göz koordinasyonu ile kas belleğinin temel bileşenlerinden biridir. Bedenin uzayda kendi konumunu ve hareketini algılama yeteneği olarak bilinen proprioepsiyon, sıklıkla kinestezi terimiyle eş anlamlı kullanılmaktadır. Fakat “kinestetik algı” genellikle proprioepsiyon duyusundan ayırtılarak bedensel hareketin özgül algısı olarak tanımlanır (Proske & Gandevia, 2012, s.1651-1653).

Kinestetik algı, bedenin hareket ve denge duyuları aracılığıyla mekânı algılamasını ifade eder. Görme eylemi bu bağlamda yalnızca gözle değil, tüm

bedenle gerçekleşen çok duyulu bir deneyim hâline gelir. Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi, algının bedensel temellerini vurgulayarak bu yaklaşımı destekler. Merleau-Ponty'nin kinestetik anlayışı değerlendirildiğinde, hareketin algılanışı salt duyuşsal verilerin ardışıklığına indirgenemeyecek öznel bir bedensel deneyim olarak ele alındığı görülmektedir. Merleau-Ponty'ye göre psikolojide yaygın olarak hareketi dış nesnelerin art arda gelen konumlarının zihinsel karşılaştırılmasıyla açıklayan yaklaşımlar bedene özgü hareket deneyimini tam olarak karşılayamamaktadır. Bu noktada “kinestetik algı” kavramı her ne kadar terminolojik olarak sorunlu görülse de, bedenle gerçekleştirilen hareketlerin temel niteliğini işaret etmesi bakımından önemli bir içeriğe sahiptir. Ona göre kinestetik algı, bedene içkin bir yönelim ve niyetle doğrudan kurulan bir ilişkidir. Beden, hareketi başlatmak için kendisini nesnel mekân içinde aramaz hareketin kaynağı, bedene içkin karar ve yönelimde bulunur. Merleau-Ponty'nin algı ve eylem arasındaki ilişkiyi mekanik olarak değerlendirmedeği görülmektedir. Algı ve eylemi beden ile kararın eşzamanlı kurulduğu dinamik ve bütüncül bir deneyim olarak tanımlamaktadır (Merleau-Ponty, 2016, s.142).

Merleau-Ponty'nin ayrıntılı analizlerini yapan Maxine Sheets-Johnstone'a göre bilincin evrimsel açıklaması, yüzey duyarlılığı ve kinestetik deneyim temelinde ele alınmalıdır. Ona göre kinesteziden yoksun bir canlı türü düşünülemez. Sheets-Johnstone'a göre bilincin evrimsel açıklaması kinestetik deneyim temelindedir. Bilgi edinmeyi kinestetik deneyimle birlikte okumaktadır. Bu bağlamda günümüz toplumunda bilgi edinmenin bedensel bir eylem yani kinestetik bir deneyim olarak değerlendirilmesinin kuramsal zeminini oluşturur. Bilgi edinme bedensel katılım gerektiren bir eyleme dönüşerek sanatta izleyiciyi yalnızca bakan rolünden çıkarmaktadır. Böylece bu bilgi edinme biçimiyle birlikte görsel algı, bedenin uzam içindeki varlığı, hareketi ve duyuşsal tepkileriyle birlikte anlam kazanır. Bu durum en ilkel organizmalar için dahi geçerlidir. Örneğin bir bakteri, çevresinin kimyasal özelliklerine duyarlılık göstererek kendisi ile dış dünya arasındaki ayrımı bedensel bir düzlemde kurabilmektedir. Bu ilkel bedensel farkındalık, bilincin biyolojik temellerine işaret eder. Bu nedenle Sheets-Johnstone, bilincin evrimini canlı formların evrimiyle birlikte gelişen bedensel bir süreç olarak değerlendirmekte ve öznel farkındalığın kökenini bedensel yaşamın içine yerleştirmektedir. Özelle Sheets-Johnstone'a göre hareket, öznel deneyimin kurucu bir boyutu olup bilgi edinmenin temel yollarından biri olarak işlev görür (Serlin, 2004, s.2).

Diğer bir yandan kültür kuramcısı ve siyaset felsefecisi olmasının yanı sıra etkileşimli enstalasyon alanlarında çalışan sanatçı Erin Manning, “Relationscapes: Movement, Art, Philosophy” adlı çalışmasında hareketi etkileşimli bir ilişki temelinde değerlendirmektedir. Manning hareketi yalnızca

uzaydaki bir yer değiştirme olarak değil, beden ile çevresi arasında sürekli oluşan ilişkisel bir süreç olarak tanımlar. Bu kavramsal yaklaşım, bedenın dünyayla birlikte kurduğu bir ortaklık alanı üzerinden algılanan ve düşünceye dönüşen bir yaşantıya işaret eder. Ona göre hareket, bir yaşantı ve düşünce üretim kaynağı olarak konumlanır, dolayısıyla izleyici ve beden arasındaki etkileşim sadece temsile indirgenemez. Sanat pratiği bu ilişkisel hareketi düşünme biçimiyle iç içe geçirir. Manning, özellikle bedenın kinetik süreçlerini dans, sinema, yeni medya ve çağdaş sanat örnekleri üzerinden tartışırken, etkileşimli sanat pratiklerinin izleyici ile eser arasındaki sınırları bulanıklaştırdığını, bu sınırları aşarak bedenın hareket yoluyla dünyayı yeniden inşa eden bir aktör hâline geldiğini vurgular (Manning, 2019, s. 1-13). Bu çerçeve, görsel algının bedensel duyumsama süreçleriyle birlikte ele alınmasını gerekli kılmakta ve algının sanatsal deneyim içindeki çok boyutlu yapısını tartışmaya açmaktadır.

3. Görsel Alğı, Sanat ve Bedensel Duyumsama İlişkisi

19. yüzyılın başlangıcıyla birlikte görme öznel bir bakış açısı kazanır. Görme, ayrıcalıklı bir bilgi biçimi olmaktan ziyade bilginin kendisinin gözlemin nesnesine dönüştüğü bir alan olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda görme bilimi, ışığın fiziksel işleyişi ve optik iletim süreçlerinden çok, insan öznesinin fizyolojik yapısını incelemeye yönelen bir disiplin hâline gelmiştir. Görünürlük ise, insan bedeninin kırılğan fizyolojisi ve geçiciliği doğrultusunda kurulan bir deneyim alanı olarak öznel bir perspektiften değerlendirilmektedir (Crary, 2019, s. 86).

Ressam ve doğa bilimci Johann Wolfgang von Goethe'nin renk deneyleri, görme olgusunun klasik optik modelin öngördüğü dışsal ve nesnel bir temsil süreciyle sınırlandırılmayacağını ortaya koymaktadır. Gözüñ kapatılmasıyla ortaya çıkan ve zaman içinde dönüşen renk halkaları, görüntünün dış mekâna ait bir karşılığı olmadığını, bakan öznenin bedensel ve fizyolojik süreçlerinden üretildiğini göstermektedir. Karanlık oda bağlamında tanımlanan bu fizyolojik renkler, görsel deneyimin doğrudan öznenin bedensel algı koşulları içinde üretildiğini açığa çıkarmaktadır. Bu yaklaşım, görmeyi nesnel iletim süreci olmaktan çıkarak, özne ile algı arasındaki ilişkisel ve kurucu bir deneyim alanı olarak yeniden düşünmeye olanak tanımaktadır (Crary, 2019, s.84).

Görmenin sürekliliğine ilişkin deneyler, görsel algının yalnızca dış dünyadan gelen uyarımların pasif biçimde kaydedilmesiyle açıklanamayacağını vurgulayarak görme olgusunun yeniden kavramsallaştırılması durumunu doğurmuştur. Dış referansların yokluğunda dahi gözüñ renk ve imgeleri algılamayı sürdürmesi, algının yalnızca maddi gerçekliğe dayalı bir yansıma olmadığını bedenın, dış dünyada birebir karşılığı bulunmayan algısal deneyimler

üretebildiğini göstermiştir. Bu bağlamda görme eylemi, bedenden bağımsız salt zihinsel bir işlev olmaktan çıkmakta ve insan bedeninin değişken fizyolojisi ve zamansal deneyimiyle ilişkili bir süreç olarak değerlendirilmeye başlanmaktadır. Algılayan bedenin işleyişi, bilimsel araştırmaların öncelikli konuları arasına girerken içsel duyular ile dışsal uyarımlar arasındaki sınır giderek belirsizleşmiş, algının oluşumunda “hareketin” belirleyici rolüne yönelik ilgi artmıştır. Böylece algı ile hareket arasındaki ayrılmaz ilişki görünür hâle gelmiştir. Öte yandan bu ilişkinin öznenin niyeti, arzusu ve yönelimiyle şekillenen bir süreç olduğu da ortaya konmuştur. 19. yüzyılın sonlarında psikofizik ve nörolojik araştırmaların ortaya koyduğu bulgular, algının duygusal, organik ve nörolojik ritimlerle birlikte işlediğine dair farkındalığı derinleştirmiştir. Bu çalışmalar, algının kas tonusu, solunum ve dolaşım gibi bedensel süreçleri harekete geçiren dinamik bir etkileşim alanı olduğunu göstermiştir. Böylece görme, bedenle iç içe geçmiş, hareket ve duygulanım tarafından yönlendirilen kinestetik bir deneyim olarak ele alınmaya başlanmıştır (Corbin vd., 2021, s.529).

Kinestetik terimin kökeni, hareketi ifade eden “kinetik” ile duyuşsal algıyı karşılayan “estetik” kavramlarının birleşimine dayanmaktadır. Kinestetik algı, bedenin konumuna, ağırlığına ve hareketine ilişkin bilgilerin fark edilmesini sağlarken kinestetik zekâ, bedenin yaratıcı bir eylem içinde kullanılması ve bu bağlamda sanat üretimine dâhil edilmesi olarak tanımlanmaktadır. Plastik sanat yapıtının oluşum süreci, izleyicide de duyular arasında karşılıklı ve yoğun bir etkileşimi harekete geçirerek kinestetik görsel bir algı ve deneyim alanı meydana getirmektedir (Wright, 2017, s.5-14).

Sanat bağlamında kinestetik bilgi, sanatçının pratiği sırasında geliştirdiği bedensel becerilerde somutlaşır. Bu beceriler, ister bedenin salınımına veya ister bir çalgının tellerine temas etmeye dayalı olsun, duyuşsal deneyim yoluyla genişleyen bir bilgi türünü ifade eder. Bu tür bilgi, bireyin hareketi uygulayarak öğrenmesi ve zamanla hareketin nasıl hissedildiğini içselleştirmesiyle oluşur. Devinim içeren imgelerin algılanması, temsil edilen hareketin bedensel olarak yeniden kurulmasını gerektiren çok duyulu bir süreç olarak tanımlanmaktadır (Bolens, 2022, s.2).

İzleyicinin kinestetik bilgisi, hareketli bir çizimin görsel olarak işlenmesi sırasında motor bilişin etkinleşmesiyle açığa çıkmaktadır (Bolens, 2022, s.3). Örneğin; Fransa’nın güneybatısında Lascaux Mağarasında yer alan “At” figürü (M.Ö. 17,000-15,000) hareket duygusunun ilksel ve yoğun biçimde temsil edildiği erken örneklerden biridir. Figürde bacakların birden fazla çizgiyle tekrarlanması, hayvanın koşma eylemini tek bir anla sınırlamak yerine ardışık hareket fazlarını aynı yüzey üzerinde üst üste bindirerek göstermektedir. Gövdenin ileri doğru yönelmiş eğimi ve sırt hattındaki akıcı kontur çizgisi,

figürün dengesini öne doğru taşıyarak ritim ve devinim hissini güçlendirir. Ritim; içkinlik, dönüşüm ve canlı dinamik durumdan diğerine ilerleme duygusu üretir. Bu özgün niteliğiyle ritim, görsel sanatlarda yaşamsal olanın en belirgin ifadelerinden biri olarak öne çıkar (Wright, 2017, s.18). Çizgilerin algılanmasıyla birlikte atın ileriye doğru yapmış olduğu eylem, beden üzerinde nasıl hissedildiğine dair kinestetik bilgiyi harekete geçirmektedir. Böyle bir durumda ortaya çıkan algısal simülasyon, duyuusal deneyime dayalı motor biliş hafızasının doğrudan harekete geçmesiyle oluşmaktadır.

Müzik eğitiminde hareket ve ritmi birleştiren İsveçli müzisyen Emile Jaques-Dalcroze'un (1865-1950) hareketi, psişik süreçlerle duyuusal etkiler arasındaki sürekli etkileşim üzerinden tanımlaması, bedensel devinimi içsel bir enerji akışı olarak kavrayan modern yaklaşımların önünü açmıştır. Bu anlayış, hareketin bedende merkezlenen ve duyumsanan bir güç olduğunu vurgularken, modern sanatta ressam ve sanat kuramcısı Vasili Kandinsky'nin resimlerinde görülen dinamik çizgi, ritim ve gerilim ilişkileriyle de örtüşmektedir. Kandinsky hareketin kökenini bedensel bir merkezde konumlandırarak, görsel formu içsel bir itki ve yönelimle ilişkilendirir. Bu durum resimde hareketin betimlenmesinden çok, hareketin hissedilmesine yönelik görsel dilin kurulmasına olanak tanır. Böylece soyut resim, hareketin algılanışını bedensel duyum, içsel ritim ve yönelim üzerinden ele alarak, görmeyi kinestetik bir deneyim alanı içinde yeniden tanımlar (Corbin vd., 202, 529-530).

Merleau-Ponty kinetik başlangıcı özne ile ilişkilendirirken Kandinsky örneğinde olduğu gibi öznenin nesneyle olan özgün biçimi olarak tanımlamaktadır. Ona göre hareket soyut ve somut olarak ikiye ayrılmaktadır. "Somut hareketin zemini, verili dünyadır; soyut hareketin zemini ise aksine inşa edilir" (Merleau-Ponty, 2016, s.162). Bu terminoloji, bedeninin içkin ritimlerinin ve yönelimlerinin dışavurumu olarak şekillenen Kandinsky'nin soyut resimleriyle örtüşerek, hareketin nesnel gerçekliğin temsiline indirgenmediği aksine bedensel duyum, içsel enerji ve algısal yönelimler aracılığıyla görsel bir deneyim alanı olarak inşa edildiği bir anlayışı görünür kılmaktadır.

Hareketin algısal deneyimin ötesine taşınarak fiziksel olarak sanat nesnesine dahil edilmesi izleyicinin bedensel duyumlarıyla yapıyla ilişki kurmasına imkân tanıyan önemli bir kırılma noktasıdır. Bu yaklaşımın erken örneklerinden biri Rus heykeltıraş Naum Gabo'nun 1920 tarihli "Kinetic Composition" adlı çalışmasıdır. 1930'lu yıllarda ise heykeltıraş ressam Alexander Calder, küçük elektrik motorlarıyla hareket eden ve "Mekanik Bale" olarak adlandırdığı yapılar üretmiş ancak daha sonra bu yaklaşımı terk ederek rüzgârın etkisiyle devinen mobil heykellere yönelmiştir. Kinetik sanat olarak biline bu yönelim, izleyicinin yalnızca görsel değil bedensel bir duyumsama sürecine de katıldığı

bir alan olarak, Calder'ın hareketli heykellerinde belirginleşir. Calder'ın mobil yapıtları, mekân içinde sürekli değişen denge ve devinim ilişkileriyle izleyicide kinestetik algıyı harekete geçirerek, sanat deneyimini durağan bir bakıştan çok bedensel bir farkındalık ve hareket hissine dönüştürür. Bilgi işlemenin sanat alanına girişiyle birlikte ise yapıtın yalnızca temsil eden bir nesne olmaktan çıkıp çevresiyle etkileşim kurabilen açık bir sistem olarak tasarlanabilmesi mümkün hâle gelmiştir (Carroll & Seeley, 2013; Cornock, 2010, s.22). Böylece sanat yapıtı, izleyicinin hareketi, konumu ve bedensel tepkileriyle sürekli yeniden biçimlenen bir deneyim alanına dönüşmekte; kinestetik algı, yapıtın anlam üretiminde merkezi bir rol üstlenmektedir.

Sanat aracılığıyla etkinleşen kinestetik beden algısının iyileştirici yönü de dikkat çekmektedir. Travmanın dil öncesi bedensel ve duygusal katmanlarda depolanması nedeniyle, kinestetik beden algısını harekete geçiren sanat, beden hareket, yönelim ve gerilim duyuları üzerinden travmatik içeriğe sözel olmayan yollarla erişim sağlayarak iyileştirici bir deneyim alanı oluşturmaktadır. Bir terapi biçimi olarak sanat, sözel terapi yaklaşımlarına kıyasla bedeni daha etkin ve kinestetik bir biçimde kullanmaktadır. Sanat üretiminin fiziksel boyutu aracılığıyla beden ve zihin arasında doğal bir bağ kurduğu görülmektedir (Corsetti, 2021, s.12-26).

Kinestetik algı ve bedenleşmiş biliş kavramları çerçevesinde ele alınan bedensel duyumsama, sanat deneyiminin yalnızca görsel bir çözümleme süreciyle sınırlanamayacağını ortaya koymaktadır. Algının bedensel temellerine ilişkin bu kuramsal tartışma, sanat yapıtı alımlamasında öznenin hareket eden, konumlanan ve çevresiyle etkileşim kuran bir beden olarak belirleyici rolünü vurgular. Bu bağlamda, plastik sanatta beden temsiline yönelik tarihsel yaklaşımlar, yalnızca biçimsel dönüşümler olarak değil, aynı zamanda bedensel algı değişimiyle ilişkili olarak okunabilir. Dolayısıyla beden hareketle ilişkilenen bir temsil alanına dönüşmesi, kinestetik algının sanat pratiklerinde gözlemlenen erken göstergeleri olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda, bir sonraki bölümde plastik sanatta beden temsili ile hareket arasındaki ilişkinin tarihsel paradigmatları, kinestetik algı perspektifi üzerinden yeniden ele alınacaktır.

4. Plastik Sanatta Beden Temsili ve Hareket İlişkisinin Paradigmatları

Michael O'Connor ve Alan Cienki'nin "The Materiality of Lines: The Kinaesthetics of Bodily Movement Uniting Dance and Prehistoric Cave Art" adlı çalışması, çizgi ile beden hareketi arasındaki ilişkiyi antik mağara çizimleri perspektifinden ele alarak çizgi üretimine ilişkin üç çağdaş hareket

pratiğini incelemektedir. Araştırmada, kinestetik beden algısı bağlamında çizgi bir zamanlar gerçekleşmiş hareketlerin izleri, başka bir deyişle hareketin belleği olarak tanımlanmaktadır. Yazarlar, çağdaş dans ile antik kaya sanatı arasında kurdukları paralellikler aracılığıyla, çizginin birbirinden uzak disiplinleri bir araya getiren temel bir ilke olduğunu ileri sürmektedir (2022, s. 2). Bu bağlam, kuramsal düzlemde ele alınışının 19. yüzyıla dayandığı bilinen kinestetik algı kavramının kökenlerinin mağara resimlerine kadar uzandığına işaret etmektedir.

Bu eksenle plastik sanatta beden temsili, tarih öncesi mağara resimlerine uzanan ilksel üretimlerde varlıksal bir iz olarak değerlendirilir. Mağara resimlerinde genellikle geyik, at, gergedan ve balık gibi hayvan figürleri, tekneler ve aletler gibi nesneler, geometrik biçimler ve zaman zaman insan figürleri yer almaktadır. Mağara resimleri uzun süre ağırlıklı olarak betimlenen figürlerin anlamı üzerinden okunmuş ve sembolik içerikleri üzerinden değerlendirilmiştir. Ancak bu tür yorumlar, görsel üretimi sabit bir imge olarak ele alırken, beden hareketiyle kurulan algısal ve deneyimsel boyutu ikincil planda bırakmıştır. Bu resimlerin en bilindik örneklerinden biri olan “Aslanlar Paneli” (Görsel 1) yaklaşık 33.000 yıllık geçmişe dayanmaktadır. Bir tarafta aslan sürüsünün sinsice ve tetikte ilerleyişi çizgiler aracılığıyla hissedilirken diğer tarafta gergedan sürüsünün kulakları havaya dikilmiş hâli resmedilmiştir. Bu figürlerde birden çok çizilen bacak görüntüsüyle birlikte hareket hâlindeymiş yanılsaması belirgin bir biçimde gözlemlenmektedir (Mullins, 2025, s.15-16).

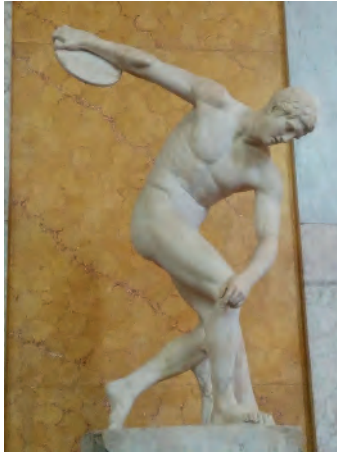


Görsel 1. Aslanlar Paneli, Chauvet Mağarası, Fransa, Yaklaşık 33.000 yıllık

Arkeolog Christopher Tilley (2016) de mağara resimlerini temsil edilen imgelerden ziyade, bedensel hareketle kurulan bir deneyim alanı olarak ele almaktadır. Bu perspektife göre, görsel üretimlerin çözümlenmesi bedensel hareketin kinestetik dinamikleri üzerinden anlaşılmalıdır. İmgelerin anlamı beden kuşatıldığı fenomenal dünya ile kurduğu ilişki çerçevesinde ortaya çıkmaktadır (Akt. O'Connor ve Cienki, 2022, s.2). Bu yaklaşım, plastik sanatlarda beden temsiliinin yalnızca betimleyici değil, hareket ve duyumsama

yoluyla kurulan tarihsel bir deneyim olarak ele alınmasını mümkün kılmaktadır. Bu anlamda gözlemlenen mağara resimleri plastik sanatlarda beden ve hareket ilişkisinin biçimsel açıdan tarihsel derinliğini sunmaktadır. Bununla birlikte beden, temsil edilen bir nesne olmanın ötesinde hareketin ve eylemin doğrudan izleri aracılığıyla varlık kazanan canlı bir varlık olarak görülür ve bu durum kinestetik deneyimle ilişkilendirilebilir.

Klasik Yunan sanatının erken dönemlerinde insan figürü merkeze yerleşen bir konu olarak belirir. İnsan figürü betimlenirken doğalcılıkla birlikte fiziksel hareket ön plandadır. Yüksek Klasik üslupla birlikte beden temsilde köklü bir paradigma değişimi yaşanır. Ölçü, denge ve oran ilkeleri doğrultusunda idealize edilmiş bir hareket potansiyeli olarak görülmeye başlar. Böylece Klasik Yunan sanatının hareket ve iz temelli beden anlayışı yerini, oran, simetri ve ideal güzellik kavramlarıyla tanımlanan ölçülebilir bir bedene bırakır. Polykleitos'un kanon anlayışıyla somutlaşan bu yaklaşımda beden, evrensel bir estetik düzenin taşıyıcısı olarak ele alınır (Melick, 2015, s.344). Hareket hâlâ betimlenmekle birlikte, bedenin kinestetik ve zamansal doğası büyük ölçüde dondurulur. Algı bedensel deneyimden ziyade görsel akılcılığa dayanır. Böylece hareket, en ideal biçimiyle statik bir görüntü ve kusursuz bir form olarak temsil edilir.



Görsel 2. Myron, Disk Atan Heykel, M.Ö. 450

Bu bağlamda Antik Yunan heykeltıraş Myron'un "Disk Atan Heykeli" (Görsel 2), sanat tarihinde beden temsili açısından köklü bir kırılma noktasını temsil eder. Eser, Antik Yunan'ın beden anlayışını yalnızca ideal oranlar üzerinden değil, hareket, denge ve potansiyel enerji üzerinden kurması bakımından önemlidir. Myron'un "Disk Atan Heykeli"nde beden, durağan bir heykel formu içinde zamansal bir anın yoğunlaştırılmış bir ifadesidir. Figür, diski fırlatmadan

hemen önceki kritik eşikte betimlenmiştir. Bu an hareketin en yüksek gerilim noktasını temsil eder (Gombrich, 1997, s.90). Bu bağlamda heykel hareketin kendisini taşıyan bir yapı olarak ele alınır. Heykele beden temsili açısından bakıldığında, idealize edilmiş anatomik oranları koruduğu görülür. Myron, bedeni denge ile dengesizlik arasındaki kırılgan bir eşikte konumlandırır. Bu durum, izleyicinin bedeni bedensel bir empatiyle hissetmesini mümkün kılar. İzleyici, figürün hareketini zihinsel olarak tamamlama eğilimi göstererek heykel dolaylı biçimde kinestetik bir algı deneyimi üretir. Bu yönüyle eser, modern ve çağdaş sanatta bedenin hareket, zaman ve algı üzerinden yeniden düşünülmesine zemin hazırlayan erken bir kinestetik bilinç örneği olarak okunabilir.



Görsel 3. Leonardo da Vinci, Anatomi çalışmaları (gırtlak ve bacaklar), 1510 dolayları

Klasik Yunan sanatında beden, ideal oranlar ve simetri üzerinden kavranmış görme, bedenden bağımsız rasyonel bir eylem olarak ele alınmıştı. Ortaçağ'da ise beden maddesel gerçekliğinden arındırılır ve bedene ruhsal ve simgesel bir anlam yüklenir. Rönesans'a gelindiğinde beden, sanatçılar tarafından oran, ölçü ve anatomi temelinde sistemli biçimde araştırılmış bu çalışmalar aracılığıyla idealize edilmiş kusursuz beden anlayışı geliştirilmiştir (Özyonar Çırak, 2022, s. 974). Rönesans beden temsiliinde bilimsel ve gözlemsel bir kırılmaya işaret eder. Antik idealin mirasını devralan bu dönem, anatomik çözümleme, perspektif bilgisi ve kısaltımlı perspektif aracılığıyla bedeni daha gerçekçi ve üç boyutlu bir yapı olarak ele alır. Sanatçı, bedeni yalnızca dış görünüşüyle değil, iç yapısıyla da anlamaya yönelir (Gombrich, 1997, s. 240). Ancak bu yaklaşım, bedeni hâlâ nesneleştirmektedir. Hareket ve

kinestetik algı, temsilin hizmetinde ikincil bir unsur olarak kalmaktadır. Beden analiz edilen ve düzenlenen bir yapı hâline gelir. Bu anlamda Leonardo Da Vinci'nin otuzdan fazla kadavra keserek insan vücudunun gizlerini araştırdığı eskizleri akla gelmektedir (Görsel 3). Bununla birlikte ana rahminde çocuk gelişiminin ilk aşamalarını da araştırarak bedeni bilime hizmet eden bir araç olarak konumlandırmaktadır (Gombrich, 1997, s. 194).



Görsel 4. (solda) Pablo Picasso, Mandolin Çalan Kız, 1910



Görsel 5. (sağda) Giacomo Balla, Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi, 1912

Modern sanatla birlikte beden temsilde bütünlüğün çözüldüğü yeni bir paradigma ortaya çıkar. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında gelişen akımlar, bedeni tekil, sabit ve ideal bir form olarak ele almayı reddeder. Bu akımlardan biçimsel devrim olarak nitelendirilen Kübizm ve ardından Fütürizm, tekil bakış noktasının ve bütüncülüğün yerine çoklu ve hareketli algı biçimlerini gündeme getirmiştir. Analitik Kübizimle birlikte Pablo Picasso'nun "Mandolin Çalan Kız" adlı resminde (Görsel 4) görüldüğü gibi beden, birden çok bakış açısıyla aynı anda yer almaktadır. Eşzamanlılıkla birlikte resme dördüncü boyutu kazandıran bir tutum görülmektedir. Beden artık algının, zamanın ve hareketin parçalı deneyimleri üzerinden temsil edilir. Parçalanma, figürün zamansal ve kinestetik hareketini izleyicinin zihninde yeniden kurmasına neden olur. Hareket gözlemcinin algısıyla birlikte artık figürün pozunda değil, yüzeyin ritminde ortaya çıkar. Özellikle Fütürizm'de hareketin ardışık anları ve dinamik çizgiler, kinestetik algının yeniden sanatın merkezine yaklaşmasına olanak tanır. Giacomo Balla'nın "Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi" (Görsel 5) adlı resminde görüldüğü gibi fütürizm ardışık tekrarlarla titreşim yaratarak bedeni çoğaltır ve hareket kavramını öne çıkarır. Beden algısı yaratan formlar akışkan ve organikdir fakat makine gücüyle geleceğe doğru hamle yaptığı

düşünülür (Melick, 2015, s.165; Yılmaz, 2013, s.86). Böylece görsel algıyı zamansal bir sürece dönüştürür. Hem Picasso örneğinde hem de Balla'nın resminde beden hareket ile ilişkilendirilir. Picasso örneğinde hareket formun parçalanması, çoklu bakış açıları ve yüzeydeki ritmik dağılım yoluyla üretilirken Balla hareketi ardışık tekrarlarla üretir. Her ikisinde de hareket, temsil edilen nesnede değil, algı sürecinin kendisinde ortaya çıkar.

Mağara resimlerindeki ritmik izlerden modern sanatta parçalanmış ve çoğullaşmış beden temsillerine uzanan bu çizgi, hareketin giderek görsel bir özellik olmaktan çıkarak algısal bir deneyim hâline dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Bu durum, izleyicinin yalnızca gözle değil, bedensel duyumsamayla da harekete katıldığı bir görme biçimini gündeme getirir. Dolayısıyla plastik figürlerin beden temsili üzerinden izlenen bu tarihsel dönüşüm, hareketi görmenin yalnızca optik bir süreç değil, kinestetik duyumla bütünleşen bedensel bir algı alanı olarak ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Çağdaş sanatla birlikte hareket, plastik bir temsil olmanın ötesinde fiziksel deneyimle bilme ve hissetme olarak görülmeye başlanır.

5. Çağdaş Sanatta Kinestetik Algıya Yönelik Yaklaşımlar

5.1. Temsilden Deneyime Geçiş: Algının Kurucu Mekanı Olarak Beden

20. yüzyıl modern sanatına yön veren Amerikalı ressam ve heykeltıraş Marcel Duchamp'ın hazır nesneyi sanata dahil etmesiyle temsile dayalı sanat anlayışı köklü biçimde sorgulanır. Bu dönüşümle birlikte özellikle 1960 sonrası belirginleşen temel kırılmalardan biri olarak sanat yapıtı; hazır nesne kullanımına benzer bir biçimde temsil yerine hazırda bulunan bedensel bir eylem olarak kurulmaya başlamıştır. Böylece hareket beden bizzat edimsel varlığı üzerinden deneyimlenen bir süreç hâline gelmiştir. Merleau-Ponty'nin algıyı dünyayla kurulan bedensel bir ilişki olarak tanımlayan fenomenolojik yaklaşımı, bu dönüşümün kuramsal zeminini güçlendirmektedir. Ona göre beden, dünyayı anlamlandıran kurucu bir özne konumundadır. Bu bağlamda, beden kendisinin sanatsal üretimin merkezine yerleşmesi, kinestetik algıyı sanatsal deneyimde belirleyici bir unsur hâline taşımıştır.

Söz konusu dönüşümün belirgin örnekleri, izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkararak sürece dâhil eden Happening ve Fluxus gösterilerinde ortaya çıkmaktadır. Sosyo-politik mücadeleyle birlikte hareket eden bu sanatçıların algısal seçimleri eylemlerine yansımaktadır. Geleneksel resim ve heykel anlayışına karşı disiplinlerarası sanatı vaat eden Happening ve Fluxus sanatçıların katılımcı temelli pratikleri, sanatı nesneye indirgenmiş bir temsil alanı olmaktan uzaklaştırarak bedensel eylem ve algısal farkındalık üzerinden

yeniden tanımlamıştır. İzleyici ile sanatçı etkileşiminin arttığı bir dönüşüm görülmektedir (Hopkins, 2018, s. 120).

Fluxus pratikleri, kinestetik algıyı estetik deneyimin merkezine yerleştiren sanatsal süreçte kurucu olarak tarihsel bir eşik oluşturmaktadır. Bu bağlamda Fluxus akımıyla birlikte anılan Yoko Ono'nun "Kesip Bıçme İşi" (1964) adlı performansı dikkat çekmektedir. Bu çalışma beden, izleyici ve şiddet ilişkisini doğrudan görünür kılmaktadır. Performans boyunca sanatçı sahnede hareketsiz biçimde diz çöker ya da sandalyeye oturur. Önüne bir makas bırakır ve izleyicileri sırayla sahneye davet ederek üzerindeki giysileri kesmelerini ister. Sanatçı, performans boyunca pasif bir konumda kalarak bedeni izleyicinin eylemine açık bir yüzey hâline getirir. Böylece izleyici bedeni, eylemin doğrudan öznesi hâline gelerek algının bedensel boyutunu görünür kılar. Fluxus'un sınırlarını hayli aşan isimlerden biri olan Alman sanatçı Joseph Beuys ise "Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır" adlı performansı, gündelik hareketi tezatlıkla birlikte sanatsal bir eylem düzeyine taşımakta ve kinestetik farkındalığı artırmaktadır. Benzer biçimde Güney Koreli sanatçı Nam June Paik'in erken dönem deneysel çalışmalarından biri olan "Televizyon Budası" enstelasyonu, bedenin teknolojik araçlarla kurduğu ilişkinin hareketle olan kurucu bağını ortaya koymaktadır (Antmen, 2014, s.205-207). Bu örneğe kinestetik algı açısından bakıldığında, yapıt doğrudan hareket üretme de izleyici bedenin mekândaki konumunda bakma edimi açısından farkındalık yaratmaktadır. İzleyici mekânı heykel, kamera ve ekran üçlemesi arasında dolaşarak deneyimlemektedir. Bu enstalasyonda izleyici doğrudan temsil edilmez ancak mekânsal konumuna bağlı olarak, izleyici bedeni görüntü akışına dolaylı biçimde dahil olabilir. Bu dolaylı görüntü, izleyicinin kinestetik deneyiminde algısal bir açılım yaratarak kendi bedensel varlığını, teknolojik bir aygıtın parçası olarak konumlandırmasına olanak sağlamaktadır.

Bedenin varlığıyla birlikte harekete geçen kinetik sanat örnekleri algı ile hareket arasında etkileşim kurulması bakımından önem teşkil etmektedir. Kinetik sanat, hareket olgusunu hem yapıtın fiziksel bir bileşeni hem de algısal bir deneyim unsuru olarak kullanan, izleyicinin görsel algısını zaman, hareket ve değişim üzerinden yeniden yapılandıran sanatsal üretim biçimidir. Bu sanat anlayışında hareket, yalnızca nesnenin mekanik ya da fiziksel devinimiyle sınırlı olmayıp, aynı zamanda izleyicide "hareket farkındalığı" oluşturan görsel-psikolojik bir süreç olarak da işlev görür. Bilim ve teknolojinin gelişimiyle birlikte özellikle mekanik sistemler, ışık, motorlar ve sensörler gibi araçların kullanımıyla çeşitlenen kinetik sanat, statik görüntü anlayışını aşarak eser ile izleyici arasında dinamik bir etkileşim alanı kurar (Chen, Lin & Fan, 2015). Kinetik sanatta izleyici hareketinin ön planda olması, eseri dönüştürmesi

bedenin konumunu sorgulatmaktadır. Bedensel deneyim izleyiciyi görsel değil algısal bir sürecin parçası olarak konumlandırmaktadır.

Bu örnekler, bedeni merkeze alan performans sanatının ortaya çıkışını hazırlayan bir süreçte işaret etmektedir. Aynı zamanda enstalasyon ve teknoloji temelli sanatsal yaklaşımların, bedenin kinestetik algı bağlamında ele alınmasına olanak tanıyan yeni deneyim alanları ürettiğine işaret etmektedir. Bu bağlamda, çağdaş sanatta kinestetik algı, bedensel deneyim ekseninde performans, enstalasyon ile dijital ve etkileşimli sanat pratikleri çerçevesinde incelenecektir.

5.2. Performans Sanatında Kinestetik Algı

Disiplinlerarası niteliğiyle 20. yüzyılın ikinci yarısında belirginleşen performans sanatı, 1970'li yıllara gelindiğinde bağımsız bir sanatsal yaklaşım olarak kabul görmeye başlamıştır. Başlangıçta beden sanatı, Happening ve Fluxus pratikleriyle birlikte anılan performans, özellikle kavramsal sanata yönelen sanatçılar için bedeni doğrudan ifade aracı olarak kullanmaya olanak tanıyan bir üretim biçimine dönüşmüştür. Performansın bir başka itici gücünün avangart dans ve müzik olduğu bilinmektedir. Özellikle kinestetik algıya yön veren avangart dans örneklerinden biri 1969 yılında dansçı-koreograf Trisha Brown tarafından New York'ta "Binanın Yanından Aşağı Doğru Yürüyen Adam" ismiyle gerçekleştirilen dans performansında, isminin de vurguladığı gibi "hareket" performansının öznesi hâline gelmiştir. Performans pratiği, tiyatro sahnesinde olduğu gibi önceden belirlenmiş bir metne dayalı olmaktan ziyade, doğaçlamaya açık gerçek bir bedensel deneyimin eyleme dönüştürülmesine dayanmaktadır. Bu yönüyle performans sanatı, insan bedeninin ancak yaşantı içinde kavranabileceğini vurgulayan Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımıyla örtüşmektedir. Bu bağlamda beden, bastırılmış dürtülerin, düşünce ve duyguların görünürlük kazandığı bir eylem alanı ve sanatsal ifade aracı olarak konumlandırılmaktadır (Antmen, s.219-224; Fineberg, 2014, s.340).



Görsel 6. Bruce Nauman, Bir Meydanın Çevresinde Abartılı Bir Şekilde Yürümek, 1967-68

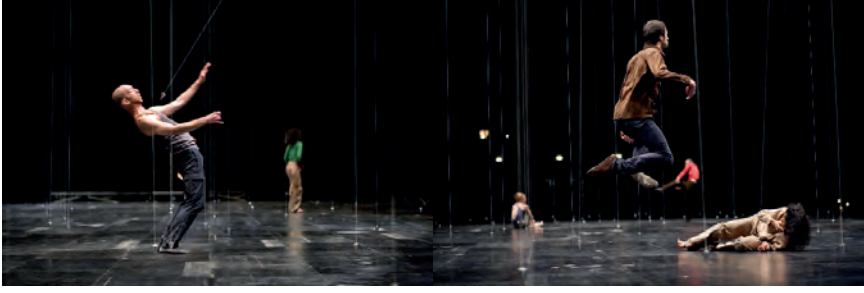
Performans sanatında beden, temsili bir imge olmaktan çıkarılarak hareketin kendisi üzerinden kurulmasına yönelik yaklaşımlar, çağdaş Amerikalı sanatçı Bruce Nauman'ın çalışmalarında belirginleşmektedir. Sanatçı performanslarında bedensel ve kavramsal etkileşimlere yer vermektedir. Sanatçının “Bir Meydanın Çevresinde Abartılı Bir Şekilde Yürümek” (1967–68) adlı çalışması (Görsel 6), bedensel hareketi tiyatral bir gösteriye dönüştürmek yerine, yürümeyi tekrara dayalı bir algısal süreç olarak ele almaktadır. Bu performans beden, mekânla kurduğu ilişkiyi, yinelenmeye dayalı bir eylem üzerinden görünür kılar (Hopkins, 2018, s.173; Nauman, 1967–1968). Böylece beden, izlenen bir figür olmaktan çok, hareket aracılığıyla deneyimlenen bir algı olayı hâline gelmektedir.

Nauman atölyede gerçekleştirdiği gündelik eylemleri sanatsal üretim olarak tanımlamaktadır. Bu durum sanatın nesne merkezli yapısından eylem merkezli bir anlayışa yönelişini desteklemektedir. Kahve içmek ya da odada volta atmak gibi sıradan bedensel aktivitelerin sanat olarak ele alınması, hareketin doğrudan deneyimlenen bir süreç olarak yapılandırılmasına işaret eder. Beden, eylemin kendisi olarak konumlanmaktadır. Estetik anlam ise ortaya çıkan üründen çok bedensel hareketin zamansal ve mekânsal örgütlenmesi üzerinden kurulmaktadır (O'Daly, t.y., s.3). Bu yönüyle Nauman'ın çalışmaları, performans sanatında beden, kinestetik algının taşıyıcısı olarak değerlendirilmesine yönelik belirleyici örnek oluşturmaktadır.

Sanat yapıtı bedensel eylemle, zamanla ve mekânla kurulan ilişki üzerinden varlık kazanır. Böylece kinestetik algı yalnızca sanatçıya ait bir deneyim olmaktan çıkmaktadır. İzleyicinin bedensel katılımını da içeren çok katmanlı bir algı alanına dönüşür. Böylece beden, hareketi, yeniden yaşayan ve deneyimlenen bir özne olarak konumlanmaktadır. Bedensel hareketliliğin algıyı genişleterek görme eyleminin etkinliğini arttırmakta olduğu düşünülebilir.

5.3. Mekân, Hareket ve İzleyici: Enstalasyon Pratikleri

Mekânın düzenlenişi aracılığıyla harekete yön verilmesi söz konusu olduğunda, enstalasyon pratiği belirleyici bir rol üstlenmektedir. Bu tür çalışmalarda estetik deneyim, çoğunlukla izleyicinin mekân içinde gerçekleştirdiği bedensel hareketler üzerinden yapılandırılmaktadır. Dolayısıyla kinestetik algı, sanatçının performansına ek olarak izleyicinin fiziksel yönelimleri yoluyla etkinleşmektedir.



Görsel 7. William Forsythe, Aynı Anda Hem Hiçbir Yerde Hem Her Yerde, Koreografik Eser, 2005

Koreograf William Forsythe'nin "Aynı Anda Hem Hiçbir Yerde Hem Her Yerde" (Görsel 7) adlı çalışması, koreografi ile görsel sanatlar arasında konumlanan, izleyici katılımına dayalı mekânsal bir performans-yerleştirmedir. Eser, müze ya da galeri mekânına tavandan asılı çok sayıda sarkaçtan oluşan bir düzenek kurulmasıyla gerçekleştirilir. Sarkaçlar farklı hızlarda ve yönlerde salınarak mekân içinde sürekli değişen bir hareket alanı oluşturur. Mağarayı andıran boşluk içinde konumlandırılan bir grup performans sanatçısı, tavandan sarkan çok sayıdaki sarkaç arasında yönlerini bulmaya çalışarak mekânın hem kinetik hem de simgesel olanaklarını deneyimler. İzleyiciler de bu alana davet edilerek onlardan sarkaçlara çarpmadan ilerlemeleri istenir. Deneyim, izleyicinin mekân içindeki bedensel hareketleri üzerinden şekillenir (Cheung, 2021; Forsythe, 2005). Bu çalışma, izleyiciyi edilgen bir gözlemci konumundan çıkarır ve doğrudan eylemin öznesi hâline getirir. Yerleştirme başlı başına bir anlam taşımamaktadır. Yerleştirme, hareketi merkeze konumlandıran performansla birlikte bedensel farkındalık gerektiren bir deneyim alanına dönüşür. Hareket, temsil edilen bir imge değil izleyicinin gerçek bedensel pratiği olarak ortaya çıkar.

"Aynı Anda Hem Hiçbir Yerde Hem Her Yerde" (Görsel 7) kinestetik algı açısından değerlendirildiğinde, algının bakma edimi dışında hareket etme zorunluluğuna bağlı olarak yapılandırıldığı görülmektedir. Bu yönüyle çalışma, Merleau-Ponty'nin algının bedensel deneyim aracılığıyla kurulduğu yönündeki görüşleriyle örtüşen sanatsal bir örnek olarak değerlendirilebilir. Forsythe'nin bu çalışmasından yola çıkarak kinestetik estetik bağlamında değerlendirilen enstalasyon; bedensel deneyimi harekete geçiren temel belirleyenlerinden olarak görülmektedir.



Görsel 8. Richard Serra, Zaman Meselesi, Enstalasyon, 2005

Benzer biçimde mekana özgü heykelleriyle dikkat çeken minimalist sanatçı Richard Serra'nın büyük ölçekli çelik enstalasyonları, özellikle "Zaman Meselesi" adlı çalışması (Görsel 8) izleyicinin bedeni ile mekân arasındaki ilişkiyi dönüŖtören yapılar sunar. Bu çalışma ancak izleyici katılımıyla birlikte bir performans niteliği taşımaktadır. Sanatçı denge, ağırlık ve yön duygusunu kullanarak izleyicinin algısal sınırlarını zorlamaktadır. Serra'nın kıvrımlı ve yüksek çelik yüzeyleri arasında ilerleyen izleyici, mekânı sabit bir bakış noktasından algılamak yerine, yürüyüşü sırasında değişen perspektifler aracılığıyla deneyimler ve bütünü göremez. Bu süreçte denge, yönelim ve mesafe algısı ön plana çıkar (Yılmaz, 2013, s. 316). Böylece mekân, yalnızca görölen bir yüzey olmaktan çıkarak bedensel olarak kavranan bir hacme dönüŖür. Serra'nın çalışmaları, kinestetik algıyı izleyicinin yürüyüşü ve mekânsal yönelimi üzerinden etkinleŖtirir.

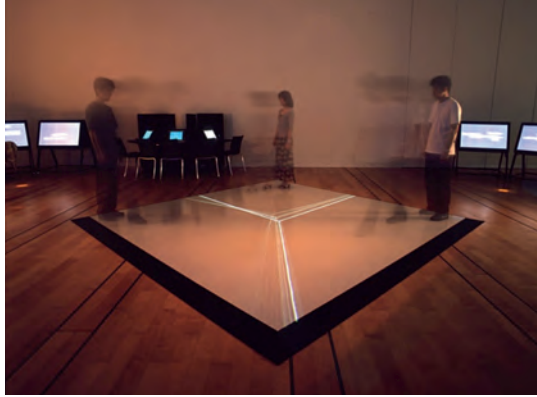
Bu örnekler birlikte değerlendirildiğinde, çağdaş enstalasyon pratiklerinin, izleyicinin bedensel katılımını estetik deneyimin merkezine yerleŖtirdięi görölmektedir. Forsythe'ın hareketi yönlendiren düzenekleri, Serra'nın bedeni mekân içinde yeniden konumlandıran çelik yapıları algının temsilden çok deneyimi harekete geçiren enstalasyonlar aracılığıyla kurulduğunu göstermektedir.

5.4. EtkileŖimli Sanatta Kinestetik Algı

EtkileŖimli sanat, izleyiciyi eserin gerçekteŖme sürecine doğrudan dâhil eden ve bu katılımı çoğunlukla bedensel hareket üzerinden kuran bir sanat pratiğidir. Teknolojik sistemler, izleyici eylemleri ve sosyal bağlamın birlikte iŖledięi açık bir yapı oluŖturur. Dijital teknolojiler, sensörler ve arayüzler aracılığıyla izleyicinin mekân içindeki konumu, yönelimi ve hareketi algılanarak görsel ya da iŖşsel çıktılarına dönüŖtürölür. Akademisyeni yazar ve sanat küratörü Ryszard W. Kluszczyński'ye göre etkileŖimli sanat yapıtı, teorik ve deneyimsel

düzeyde kaçınılmaz olarak bir olay biçimini alır. Sanatçı tamamlanmış bir eser üretmek yerine, izleyicilerin eylemleriyle ortaya çıkan bir etkinlik alanı kurar. Bu bağlamda hareket, etkileşimli sanatta yalnızca temsili bir öge olmaktan çıkarak, eserin biçimlenmesini belirleyen etkin bir veriye dönüşür. İzleyicinin yürüme, durma ya da yön değiştirme gibi eylemleri, algısal deneyimi yapılandıran temel unsur hâline gelir ve böylece sanat eseri, izleyicinin bedensel varlığıyla sürekli yeniden üretilen dinamik bir süreç olarak ortaya çıkar. Etkileşimli sanatın incelenmesi, nesnelerin biçimsel özelliklerine değil, izleyicinin eylemleriyle oluşan ilişkisel yapılara odaklanmalıdır. Yapıtın nihai biçimi, izleyicinin katılımcı davranışlarıyla oluşur. Bu nedenle izleyici, katılımcı, icracı ya da eş yaratıcı konumuna gelir (Kluszczyński, 2010, s.1-3; Wikipedia, t.y.).

Ruşen ve Şahiner’e göre de etkileşimli sanat pratikleri, izleyicinin bedensel katılımını merkeze alan deneyimsel yapılar üretir ve eser bedeninin mekân içindeki varlığı ve performatif edimselliği üzerinden oluşur. Duyarlı ortamlarda gerçekleşen etkileşim, beden ile çevre arasındaki sınırların silikleşmesine yol açarak içsel dürtüler ile dışsal uyaranları bir araya getirir. Etkileşim sırasında gerçekleştirilen seçimler ve bedensel edimler, beden ve bilincin sınırlarını genişletme potansiyeline sahiptir. Böylece sanat deneyimi, durağan bir algı süreci olmaktan çıkıp beden üzerinden gerçekleşen dinamik bir oluş hâlini alır (Ruşen & Şahiner, s.157–165).



Görsel 9. Scott Snibbe, Sınır Fonksiyonları, Etkileşimli Sanat Yerleştirme, 1998

Dijital etkileşimli sanatta sanatçı genellikle yapıtın nasıl davrandığına, izleyicinin onunla nasıl etkileşim kurduğuna ve nihayetinde katılımcı deneyimine odaklanır (Edmonds, 2014, s. 12). Amerikalı interaktif medya sanatçısı aynı zamanda yazar, girişimci ve meditasyon eğitmeni olan Scott Snibbe’in “Sınır Fonksiyonları” adlı çalışması (Görsel 9) dijital ve etkileşimli

sanatın bir örneği olarak kişisel alanı bireysel ve sabit bir özellik olarak değil, başkalarının varlığıyla sürekli değişen ilişkisel bir yapı olarak ele alan etkileşimli bir yerleştirmedir. Eserde tavana yerleştirilen projeksiyon sistemi sensörler aracılığıyla galeride bulunan kişilerin konumuna göre zemine çizgiler yansıtır. Mekânda tek bir kişi olduğunda herhangi bir görsel oluşmazken, iki kişiyle birlikte aralarında bir sınır çizgisi belirir. Kişi sayısı arttıkça zemin, her bireye en yakın alanı tanımlayan hücresel bölgelere ayrılır. Bu yapı, matematikte ve doğa bilimlerinde yaygın olarak kullanılan Voronoi diyagramlarına dayanır ve bireyler arasındaki görünmez mesafeleri görsel bir forma dönüştürür (Snibbe, 1998). İzleyici, yalnızca görsel bir düzenlemeyle karşılaşmaz. Yürüyerek, durarak, yön değiştirerek ya da el ele tutuşarak bu sınırların sürekli yeniden çizilmesine neden olur. Bu yönüyle eser, etkileşimli sanatın temel özelliklerinden biri olan izleyicinin üretici role sahip olması ilkesini görünür kılar. Görsel yapı, izleyicinin mekânsal konumuna ve hareketine doğrudan bağlı olarak şekillenir.

Kinestetik algı açısından bakıldığında, “Sınır Fonksiyonları” izleyicinin beden farkındalığını artıran bir deneyim sunar. Kişi, kendi hareketiyle başkaları arasındaki mesafeyi bedeni aracılığıyla duyumsar. Böylece algı, yürüyüş ritmi, yönelim ve mesafe hissi üzerinden bütüncül bir hale gelir. Bu yönüyle “Sınır Fonksiyonları”, dijital ve etkileşimli sanatta kinestetik algının, izleyicinin fiziksel varlığı ve hareketi üzerinden nasıl kurulduğunu temsil eden bir örnek sunmaktadır.



Görsel 10. Daan Roosegaarde, Akış 0.5, Etkileşimli Sanat Yerleştirme Projesi, 2007

Kentsel ortamlarda teknoloji ve sanatı bir araya getirdiği çalışmalarıyla bilinen, Stüdyo Roosegaarde’ın kurucusu Hollandalı sanatçı Daan Roosegaarde’ın “Akış 5.0” adlı enstalasyonu (Görsel 10), izleyicinin mekândaki bedensel varlığını ve hareketini doğrudan sanatsal deneyimin merkezine yerleştiren etkileşimli bir sanat uygulamasıdır. “Akış 5.0”, yüzlerce sensör, vantilatör,

elektronik ve yazılımdan oluşan akıllı bir duvar yazılımıdır. İzleyiciler duvarın önünden geçip ellerini yaklaştırdıkça vantilatörler eş zamanlı olarak tepki verir ve şeffaf havalandırma alanları ile yapay rüzgâr sahneleri üretir. Bu etkin yapı, izleyicinin yürüyüşü, duruşu ve bedensel yakınlığı gibi kinestetik girdileri algılayarak görsel, mekânsal ve havayla ilgili duyuları tek bir deneyimde birleştirir (Studio Roosegaarde, t.y.). Böylelikle esere izleyicinin hareketi ve konumu, “*Akış 5.0*”ın görsel ve fiziksel dilini belirlemekte ve etkileşimli sanatın temel özelliğiyle birlikte kinestetik algıyı görsel temsilden deneyimsel bir süreç hâline dönüştürür.

Sonuç

Bu çalışma, görsel algının yalnızca göz aracılığıyla gerçekleşen bir süreç olmadığını, beden hareketi, yönelimi ve mekânsal konumlanışıyla birlikte kurulan çok boyutlu bir deneyim alanı olduğunu ortaya koyarak kinestetik algı perspektifinde değerlendirmiştir. Kinestetik algı yaklaşımı algıyı; durağan ve temsile dayalı bir alımlama biçimi olmaktan çıkarak, öznenin çevresiyle kurduğu ilişkisel ve dinamik bir süreç olarak yeniden tanımlamaktadır. Merleau-Ponty’nin algıyı bedensel yönelimle temellendiren fenomenolojisi ile Erin Manning’in hareketi düşünce üretimiyle ilişkilendiren yaklaşımı, bu dönüşümün kuramsal zeminini oluşturmaktadır.

Maurice Merleau-Ponty ile Erin Manning’in görüşleri birlikte değerlendirildiğinde, kinestetik algının bedenin dünya ile kurduğu içsel, düşünsel, duyuşsal ve ilişkisel varoluş alanı olduğu anlaşılmaktadır. Merleau-Ponty beden hareketini nesnel mekân içinde dışarıdan yönlendirilmesinin ötesinde konumlandırmaktadır. Ona göre bedensel hareket kendi yönelimi ve niyeti doğrultusunda dünyayı deneyimlemektedir. Manning ise bu yaklaşımı genişleterek hareketin düşüncüyü, duyguyu ve ilişkilene biçimlerini üreten yaratıcı bir süreç olduğunu savunur. Bu doğrultuda kinestetik algı, bedenin çevresiyle sürekli etkileşim içinde anlam üreten, deneyimi hareket aracılığıyla kuran ve özellikle sanat pratiğinde izleyici, mekân ve beden arasında dinamik bir karşılaşma alanı oluşturan çok katmanlı bir deneyim biçimi olarak değerlendirilebilir.

Sanat tarihi boyunca beden temsiline ilişkin örnekler incelendiğinde, hareketin giderek görsel olmaktan çıkarak algısal bir deneyime dönüştüğü görülmektedir. Beden temsili, tarih öncesi dönemde hareketin izleriyle tanımlanan kinestetik bir varlıktan, Antik Yunan’da ideal ve ölçülebilir bir forma, Rönesans’ta anatomik bir nesneye, modernizmle birlikte algısal olarak parçalanmış bir temsile, 1960’lardan itibaren ise temsili aşarak doğrudan bedensel varlığa dönüşmüştür. Bununla birlikte mağara resimlerindeki ritmik

tekrarlar, Myron'un heykelinde yoğunlaşan devinim duygusu, Kübist ve Fütürist resimde parçalanmış ve çoğalan beden imgeleri, izleyiciye hareketle tamamlanan bir algı biçimi sunmaktadır. Bu bağlamda kinestetik algının, kuramsal olarak tanımlanmadan ve sanatın deneyimsel alanına doğrudan dahil edilmeden önce dahi görsel temsil biçimleri içinde sezgisel olarak varlık gösterdiği söylenebilir. Söz konusu tarihsel süreklilik, performans sanatı, enstalasyon ve etkileşimli sanat pratiklerinde daha belirgin hâle gelmiş; böylece hareketi görsel olarak imleyen biçimsel yapı, fiziksel mekânda deneyimlenen ve beden aracılığıyla tamamlanan bir varoluş alanına dönüşmüştür.

William Forsythe'in izleyiciyi mekân içinde yön değiştirmeye ve bedensel farkındalığa zorlayan enstalasyonları, hareketin bedensel olarak deneyimlenen bir olguya dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Benzer biçimde Richard Serra'nın dev ölçekli çelik yapıları, bedeninin mekân içerisindeki konumunu sürekli yeniden tanımlayarak izleyiciyi yürümeye, yön değiştirmeye ve fiziksel ölçü alma deneyimine dahil eder. Bruce Nauman ise performanslarında gündelik bedensel hareketleri tekrar eden yapılar içinde ele alarak hareketin düşünsel ve algısal boyutunu görünür kılar. Teknoloji temelli etkileşimli sanat örnekleri üreten Scott Snibbe ise izleyicinin hareketini dijital sistemin aktif bir bileşeni hâline getirerek algının katılımcı deneyim yoluyla oluştuğunu göstermektedir. Bu örnekler birlikte değerlendirildiğinde, kinestetik algının bedeninin hareket aracılığıyla mekân, nesne ve teknoloji ile kurduğu deneyimsel ilişkiye dayandığı anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak kinestetik algı, plastik sanatlarda bedeni algının kurucu unsuru hâline getirerek görme eylemini zamansal, mekânsal ve duysal boyutlar üzerinden yeniden tanımlamaktadır. Bu eksenle bedenle görme anlayışı, sanat yapısını yalnızca izlenen bir nesne olmaktan çıkararak, hareket yoluyla kurulan bir deneyim alanına dönüştürmektedir. Özellikle performans, enstalasyon, mekâna özgü çalışmalar ile dijital ve etkileşimli sanat pratikleri, algının bedensel hareketle birlikte şekillendiğini görünür kılmaktadır. İzleyiciyi pasif bir gözlemci konumundan çıkararak deneyimin aktif bir bileşeni hâline getirmektedir. Bu bağlamda beden, çağdaş sanatta algının gerçekleştiği mekân, deneyimin taşıyıcısı ve anlam üreticisi olarak konumlanmaktadır. Dolayısıyla kinestetik algı yaklaşımı, çağdaş sanatın katılımcı ve deneyim temelli yapısını anlamak açısından önemli bir kuramsal çerçeve sunarken, sanat eserinin alımlanma biçimlerine yönelik yeni yorum olanakları da üretmektedir.

Kaynakça

- Berger, J. (2014). *Görme biçimleri* (Y. Salman, Çev.). Metis.
- Bolens, G. (2022). Embodied cognition, kinaesthetic knowledge, and kinesic imagination in literature and visual arts. *Frontiers in Communication*, 7, 926232. <https://doi.org/10.3389/fcomm.2022.926232>
- Carroll, N., & Seeley, W. P. (2013). Kinesthetic understanding and appreciation in dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71(2), 177–186. <https://doi.org/10.1111/jaac.12007>
- Chen, G.-D., Lin, C.-W., & Fan, H.-W. (2015). The history and evolution of kinetic art. *International Journal of Social Science and Humanity*, 5(11), 922–930. <https://doi.org/10.7763/IJSSH.2015.V5.581>
- Cheung, K. (Ed.). (2021). Rolex presents: William Forsythe's Nowhere and Everywhere at the Same Time No. 2 [PDF]. West Kowloon Cultural District. <https://webmedia.westkowloon.hk/documents/rolex-presents-william-forsythe-s-nowhere-and-everywhere-at-the-same-time-no-2-accessible-version-en.pdf>
- Corbin, A., Courtine, J.-J., & Vigarello, G. (2021). *Bedenin tarihi* 3 (S. Özen, Çev.). Alfa.
- Cornock, S. (2010, February 3). The interactive art system. CAT 2010 London Conference. https://www.researchgate.net/publication/336585937_THE_INTERACTIVE_ART_SYSTEM
- Corsetti, J. (2021). Bringing the body into art therapy: The use of touch and body awareness in creative healing (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Lesley University. https://digitalcommons.lesley.edu/expressive_theses/473
- Crary, J. (2019). *Gözlemcinin teknikleri* (E. Daldeniz, Çev.). Metis.
- Edmonds, E. A. (2014). Human computer interaction, art and experience. İçinde L. Candy & S. Ferguson (Ed.), *Interactive experience in the digital age: Evaluating new art practice* (pp. 11–23). Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-04510-8>
- Forsythe, W. (2005). Nowhere and everywhere at the same time [Çevrimiçi eser sayfası]. WilliamForsythe.com. https://www.williamforsythe.com/installations.html?&no_cache=1&detail=1&uid=21
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). Remzi.
- Harper, D. (n.d.). *Kinesthesia*. Online Etymology Dictionary. <https://www.etymonline.com/word/kinesthesia>
- Hopkins, D. (2018). *Modern sanattan sonra* (F. C. Erdoğan, Çev.). Hayalperest.
- Kluszczyński, R. W. (2010). Strategies of interactive art. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, 1–27. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5525>

- Manning, E. (2009). *Relationscapes: Movement, art, philosophy*. MIT Press. https://encountersproject.eu/wp-content/uploads/2024/07/Manning_Relationscapes.pdf
- Melick, T. (2015). *Tarih boyunca sanat* (D. Şendil & S. Evren, Çev.). Yapı Kredi.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Algının fenomenolojisi* (E. Sarıkartal & E. Hacımuratoglu, Çev.). İthaki.
- Mullins, C. (2025). *Sanatın kısa tarihi* (T. Günseren, Çev.). Alfa.
- Nauman, B. (1967–1968). Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square [Film/video]. The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/117947>
- O'Connor, M., & Cienki, A. (2022). The materiality of lines: The kinaesthetics of bodily movement uniting dance and prehistoric cave art. *Frontiers in Communication*, 7, 956967. <https://doi.org/10.3389/fcomm.2022.956967>
- O'Daly, K. (n.d.). Bruce Nauman: Space, mirror, body [Çevrimiçi makale]. https://www.academia.edu/9855060/Bruce_Nauman_Space_Mirror_Body
- Özyonar Çırak, B. (2022). Sanatta beden temsiline dönüşümü: Kusurlu beden. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 15(30). <https://doi.org/10.21602/sduarte.1170127>
- Proske, U., & Gandevia, S. C. (2012). The proprioceptive senses: Their roles in signaling body shape, body position and movement, and muscle force. *Physiological Reviews*, 92(4), 1651–1697. <https://doi.org/10.1152/physrev.00048.2011>
- Ruşen, F., & Şahiner, R. (2021). Etkileşimli sanat pratiklerinde bedeni yeniden düşünmek. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 27(47), 155–170. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed>
- Serlin, I. (2004). Maxine Sheets-Johnstone, The primacy of movement. *Husserl Studies*, 20, 89–97. https://www.academia.edu/52355787/Maxine_Sheets_Johnstone_The_Primary_of_Movement
- Snibbe, S. (1998). Boundary functions [Etkileşimli sanat yerleştirme]. ScottSnibbe.com. <https://www.snibbe.com/art/boundaryfunctions>
- Studio Roosegaarde. (t.y.). FLOW 5.0 [Etkileşimli sanat yerleştirme projesi]. Studio Roosegaarde. <https://www.studio Roosegaarde.net/project/flowK-luszczyński>
- K-luszczyński, R. W. (2010). Strategies of interactive art. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2, s.1-27. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5525>
- Wikipedia. (t.y.). *Etkileşimli sanat*. Vikipedi. https://tr.wikipedia.org/wiki/Etkile%C5%9Fimli_sanat
- Wright, M. (2017). Rhythm and the significance of the kinesthetic relation between the senses in the visual arts. A project on the subject rhythm in visual arts. <https://rhythmsection.de/texts/>
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ütopya

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Aslanlar Paneli, Chauvet Mağarası, Fransa, Yaklaşık 33.000 yıllık.
Mullins, C. (2025). *Sanatın kısa tarihi*. Tanju Günseren (Çev.), s. 15. İstanbul: Alfa.
- Görsel 2.** Myron, Disk Atan Heykel, M.Ö. 450. <https://en.wikipedia.org/wiki/Myron> Erişim Tarihi: 17.05.2026
- Görsel 3.** Leonardo da Vinci, Anatomi çalışmaları (gırtlak ve bacaklar), 1510 dolayları
Gombrich, E.H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. Erol Erduran ve Ömer Erduran (Çev.), s. 295. İstanbul: Remzi
- Görsel 4.** Pablo Picasso, Mandolin Çalan Kız, 1910. https://en.wikipedia.org/wiki/Girl_with_a_Mandolin#Background Erişim Tarihi: 17.05.2026
- Görsel 5.** Giacomo Balla, Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi, 1912. https://en.wikipedia.org/wiki/Dynamism_of_a_Dog_on_a_Leash Erişim Tarihi: 17.05.2026
- Görsel 6.** Bruce Nauman, Bir Meydanın Çevresinde Abartılı Bir Şekilde Yürümek, 1967-68.
<https://www.moma.org/collection/works/117947> Erişim Tarihi: 17.05.2026
- Görsel 7.** William Forsythe, Aynı Anda Hem Hiçbir Yerde Hem Her Yerde, Koreografik Eser, 2005. https://www.williamforsythe.com/installations.html?&no_cache=1&detail=1&cuid=21 Erişim Tarihi: 17.05.2026
- Görsel 8.** Richard Serra, Zaman Meselesi, Enstalasyon, 2005. <https://www.guggenheim.org/artwork/21794> Erişim Tarihi: 17.05.2026
- Görsel 9.** Scott Snibbe, Sınır Fonksiyonları, Etkileşimli Sanat Yerleştirme, 1998. <https://www.nttcc.or.jp/en/archive/works/boundary-functions/> Erişim Tarihi: 17.05.2026
- Görsel 10.** Daan Roosegaarde – Akış 0.5, Etkileşimli Sanat Yerleştirme Projesi, 2007. <https://www.studioroosegaarde.net/project/flow> Erişim Tarihi: 17.05.2026

Çağdaş Sanatta Bakım ve Ekolojik Onarımın Ekofeminist Bağlamda İncelenmesi

Burcu Özyonar Çırak¹

Özet

Bu çalışma, çağdaş sanatta bakım (care) kavramı ve onarıcı ekolojik pratiklerin ekofeminist bir perspektif doğrultusunda nasıl yeni bir etik ve estetik alan oluşturduğunu incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın temel odağı, bakımın yalnızca çevresel tahribatı gidermeye yönelik teknik bir müdahale değil; insanın doğayla kurduğu ilişkiyi etik sorumluluk, süreklilik ve karşılıklı bağımlılık temelinde yeniden kuran sanatsal bir yaklaşım olarak değerlendirilmesidir. Araştırmada nitel yöntem benimsenmiş; ekofeminist kuram, feminist sanat teorisi ve çağdaş sanat yazını çerçevesinde kavramsal bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Sonuç olarak çalışma, bakımın güncel sanatta estetik bir tema olmanın ötesine geçerek sanatsal üretimin yöntemi ve etik duruşuna dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

1. Giriş

Etik, insanların davranışlarını doğru–yanlış, iyi–kötü bağlamında değerlendiren; bireyin ve toplumun ahlaki sorumluluklarını inceleyen bir felsefe alanıdır. Bu bağlamda etik, yalnızca insanlar arası ilişkileri değil, bireyin çevresine, diğer canlılara ve doğaya karşı taşıdığı sorumlulukları da kapsamaktadır. Doğaya karşı etik anlayışı, toplumların dünya görüşü, üretim biçimleri ve insan-doğa ilişkisine dair düşüncelerinin değişmesiyle birlikte tarihsel süreç içerisinde farklılaşmıştır.

Modernizmde doğaya yönelik etik anlayışı, insanı merkeze alan ve doğayı denetlenmesi, dönüştürülmesi ve fayda sağlanması gereken bir kaynak olarak gören bir yaklaşıma dayanmıştır. Modernizmde doğanın insan yararına kullanılabilecek bir kaynak olarak görülmesinin temel nedenleri; bilimsel ve teknolojik gelişmelerin hız kazanması, sanayileşme, üretim odaklı ekonomik

1 Doç., Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, burcuozyonar@gmail.com, ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-9335-1576>

sistemlerin yaygınlaşması ve insan aklını merkeze alan düşünce yapısının güçlenmesidir. Bu süreçte doğa, insanın egemenlik kurabileceği ve kontrol edebileceği bir alan olarak değerlendirilmiştir. Horkheimer ve Adorno'ya göre modern akıl, doğayı kontrol edilmesi gereken bir nesneye dönüştürmüştür; insanın doğa üzerindeki tahakkümü ilerleme düşüncesiyle meşrulaştırılmıştır. Bu durum insan ile doğa arasındaki etik ilişkinin zayıflamasına ve ekolojik yıkımın derinleşmesine neden olmuştur (Horkheimer & Adorno, 2014).

Modern dönemde insan merkezli ve doğa üzerinde hâkimiyet kurmaya dayalı etik anlayışı, postmodern düşünceyle birlikte sorgulanmaya başlanmıştır. Postmodern etik anlayışı, evrensel ve kesin ahlak kuralları yerine farklılıkları, kırılğanlığı, ilişkiselliği ve bireysel sorumluluğu öne çıkaran bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu süreçte insanın doğayla kurduğu ilişkinin yalnızca fayda ve kontrol ekseninde değerlendirilmesi eleştirilmiş; insanın diğer canlılar ve çevre karşısındaki etik sorumluluğu yeniden düşünölmeye başlanmıştır. Zygmunt Bauman, postmodern etik anlayışında ahlaki sorumluluğun kurallar ve bürokratik sistemlerden önce geldiğini vurgulayarak etik ilişkiyi “öteki”ne karşı duyulan sorumluluk üzerinden açıklamaktadır (Bauman, 2011). Bu yaklaşım, insanın yalnızca toplumsal ilişkilerde değil, doğa ve diğer canlılarla kurduğu ilişkilerde de bakım, duyarlılık ve sorumluluk geliştirmesi gerektiğine işaret etmektedir.

Postmodern etik anlayışıyla birlikte insanın doğaya yönelik sorumluluğu yeniden düşünölmeye başlanmış; etik kavramı yalnızca insanlar arası ilişkilerle sınırlı olmaktan çıkarak insanın çevresiyle kurduğu ilişkiyi de kapsayan daha ilişkisel bir yapıya dönüşmüştür. Bu dönüşüm, bakım etiğinin ortaya koyduğu karşılıklı bağımlılık, duyarlılık ve özen kavramlarıyla daha görünür hâle gelmiştir. Bakım etiği, insanı doğadan ayrı ve üstün bir özne olarak konumlandırmak yerine, onu diğer canlılarla birlikte var olan kırılğan bir varlık olarak ele almaktadır. Bu bağlamda etik ilişki, tahakküm ve kontrol yerine bakım, sorumluluk ve birlikte yaşam fikri üzerinden kurulmaktadır.

Bu yaklaşım sanat alanında da önemli dönüşömlere yol açmıştır. Özellikle onarıcı ekolojik sanat pratiklerinde sanatçı, doğayı yalnızca temsil edilen bir nesne olarak değil, birlikte ilişki kurulan canlı bir özne olarak değerlendirmektedir. Böylece sanat üretimi, doğa üzerinde hâkimiyet kuran bir eylem olmaktan uzaklaşarak dinleme, gözlemleme, birlikte üretme ve ekolojik süreçlere katılma pratiğine dönüşmektedir. Sanatçı ile doğa arasındaki ilişki karşılıklı bir iletişim alanı hâline gelirken; bakım etiği, bu ilişkinin temel belirleyicisi olarak öne çıkmaktadır. Bu doğrultuda sanat, yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda insan ile doğa arasındaki kırılmış bağları onarmaya yönelik etik ve ekolojik bir karşılaşma zemini oluşturmaktadır.

2. Etik Dönüşüm ve Bakım Etiği

Etik kavramı tarihsel süreç içerisinde değişen toplumsal, kültürel ve düşünsel yapılar doğrultusunda farklı biçimlerde ele alınmıştır. Modern dönemde insan merkezli düşünce yapısının güç kazanmasıyla birlikte doğa, insanın denetimi altına alınabilecek ve ekonomik fayda doğrultusunda kullanılacak bir kaynak olarak değerlendirilmiştir. Bilimsel gelişmeler, sanayileşme ve teknolojik ilerleme düşüncesi, insanın doğa üzerindeki hâkimiyetini meşrulaştıran bir anlayış üretmiştir. Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer, modern aklın doğayı araçsallaştırdığını ve onu yalnızca kullanım değeri üzerinden değerlendirdiğini belirtmektedir. Bu bağlamda modernite, insan ile doğa arasındaki etik ilişkinin zayıflamasına ve ekolojik krizlerin derinleşmesinde etkili olmuştur (Horkheimer & Adorno, 2014: 20-26).

Postmodern düşünceyle birlikte modernitenin kesin, evrensel ve tahakkümçü etik anlayışı sorgulanmaya başlanmıştır. Zygmunt Bauman göre etik, yalnızca toplumsal düzenin bir parçası değil; kırılgan olana karşı geliştirilen duyarlılık biçimidir (Bauman, 2011:31). Bu yaklaşım, insanın yalnızca diğer insanlara değil, doğaya ve diğer canlılara karşı da sorumluluk taşıdığı düşüncesini görünür kılmaktadır.

Bu dönüşüm, bakım etiği yaklaşımının gelişmesinde önemli bir zemin oluşturmuştur. Joan Tronto, bakım etiğini ilişkiler, karşılıklı bağımlılık ve sorumluluk temelinde şekillenen etik bir yaklaşım olarak açıklamaktadır. Tronto'ya göre bakım, yaşamı sürdürmeye ve dünyayı devam ettirmeye yönelik tüm pratikleri kapsamaktadır (Tronto, 1993:104-109).

Bakım etiğinin ekolojik boyutu, Maria Puig de la Bellacasa tarafından geliştirilmiştir. *Matters of Care* adlı kitabında bakım, insanların ve insan-dışı varlıkların birlikte yaşayabilmesini mümkün kılan; dünyayı sürdüren, onaran ve devam ettiren ilişkiler bütünü olarak tanımlanmaktadır (Puig de la Bellacasa, 2017: 62). Bakım etiği, insanı doğadan ayrı ve üstün bir özne olarak görmek yerine, diğer canlılarla birlikte var olan ilişkisel bir varlık olarak ele almaktadır. Bu yaklaşım, bakım kavramını insan-merkezci sınırların ötesine taşıyarak insan olmayan varlıklarla kurulan ilişkileri de etik düşüncenin bir parçası hâline getirmektedir. Puig de la Bellacasa'ya göre bakım, yalnızca insanlar arasındaki bir sorumluluk değil; aynı zamanda toprağa, ekosistemlere ve insan-dışı canlılara yönelik etik bir ilişki biçimidir (2017: 69-70). Bu perspektif, ekolojik krizlerin yalnızca çevresel değil, aynı zamanda etik bir sorun olduğunu da ortaya koymaktadır.

Bakım etiğiyle birlikte insan-doğa ilişkisini yeniden düşünmeye yönelik bu yaklaşım, çağdaş sanat pratiklerinde de etkili olmaya başlamıştır. Özellikle

onarıcı ekolojik sanat üretimlerinde sanatçılar, doğayı yalnızca temsil edilen bir nesne olarak değil; birlikte ilişki kurulan canlı bir varlık olarak ele almaktadır. Agnes Denes, Joseph Beuys, Mel Chin ve Helen Mayer Harrison ile Newton Harrison gibi sanatçılar; ekolojik süreçlerle iş birliği kuran, çevresel iyileştirmeyi hedefleyen ve bakım pratiğini görünür kılan çalışmalar üretmişlerdir. Bu doğrultuda çağdaş ekolojik sanat, insan ile doğa arasındaki kırılmış ilişkileri yeniden kurmaya çalışan etik ve dönüştürücü bir alan hâline gelmektedir.

3. Ekofeminizm ve Sanatsal Üretim

Ekofeminizm, feminist kuram ile ekolojik düşüncenin kesişiminde oluşan ve hem kadınların hem de doğanın ataerkil düzen tarafından benzer biçimlerde sömürüldüğünü savunan bir kuramsal çerçevedir. Bu kavram, 1974 yılında Françoise d'Eaubonne tarafından ilk kez kullanılmış; feminist hareketin ikinci dalgasında ortaya çıkan toplumsal cinsiyet, tahakküm ve doğa ilişkisine dair tartışmalarla birlikte teorik bir zemin kazanmıştır. Ekofeminizm, kadınların ezilmesi ile doğanın sömürülmesi arasında tarihsel ve ideolojik bir ilişki kurarak, her iki tahakküm biçiminin de ataerkil dünya görüşünden beslendiğini ileri süren bir feminist kuramdır. (Tong, 2006).

Val Plumwood, ekofeminist düşüncüyü sistematik biçimde ortaya koyan kuramcılardan biridir. Plumwood, kültür/doğa, akıl/duygu, erkek/kadın gibi ikili karşıtlıkların Batı felsefesinde nasıl hiyerarşik bir yapı kurduğunu ve bu yapının hem kadın hem de doğa üzerinde tahakküme zemin hazırladığını vurgulamaktadır (Plumwood, 1994). Bu bağlamda ekofeminizm, söz konusu ikili karşıtlıkları çözerek ilişkiselliğe, çoğulluğa ve karşılıklı bağımlılığa dayalı alternatif bir etik anlayış geliştirmeyi hedeflemektedir.

Ekofeminist düşüncenin sanata yansması, 1960'lı yıllarda başlayan feminist sanat hareketleriyle birlikte gerçekleşmiştir. Bu dönemde kadın sanatçılar, kamusal ve kurumsal sanat alanlarındaki eril tahakkümü sorgulamaya başlarken, üretim biçimlerini de dönüştürmüşlerdir (Özyonar Çırak, 2021). Feminist sanatın ikinci dalgasında doğa, beden ve döngüsellik temalarıyla kurulan bağ, ekofeminist sanat pratiklerinin temel izleğini oluşturmuştur. Sanatçılar, salt imgelerle temsil etme anlayışından uzaklaşarak doğrudan çevresel süreçlere katılan, kolektif üretim biçimlerini benimseyen ve bakım pratiğini görünür kılan çalışmalar ortaya koymuşlardır.

Ekofeminist sanat pratiklerinde öne çıkan temel özellik, sanatçı ile doğa arasındaki hiyerarşik ilişkinin çözülmesi ve karşılıklı bir alışveriş zeminine dönüştürülmesidir. Bu bağlamda sanat; temsil etmek yerine birlikte var olmayı, hâkimiyet kurmak yerine özen göstermeyi ve tamamlanmış bir nesne üretmek yerine süregelen bir süreci görünür kılmayı ön plana almaktadır. Ekofeminist

yaklaşım, sanatsal üretimi bir bakım etiği pratiğine dönüştürerek hem kadın emeğini hem de doğayla kurulan ilişkiyi değersizleştiren egemen anlayışlara karşı eleştirel bir duruş geliştirmektedir. Bununla birlikte, bu yaklaşım yalnızca kadın sanatçılar tarafından benimsenen bir üretim biçimi değildir. Ekofeminist düşüncenin öne çıkardığı bakım, karşılıklı bağımlılık, ekolojik sorumluluk ve insan-merkezcilik eleştirisi gibi ilkeler, farklı cinsiyetlerden sanatçılar tarafından da benimsenmiş; özellikle çevresel sanat, arazi sanatı ve ekolojik sanat pratikleri içinde çalışan birçok erkek sanatçının üretimlerinde de etkili olmuştur. Böylece ekofeminist sanat, belirli bir cinsiyet kimliğine ait bir yaklaşım olmaktan ziyade, insan ile doğa arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye yönelik etik ve politik bir perspektif olarak geniş bir sanatsal alanda karşılık bulmuştur.

4. Sanatta Bakım Etiği ve Onarıcı Ekolojik Pratikler

Bakım etiğinin ortaya koyduğu ilişkisellik, karşılıklı bağımlılık ve sorumluluk anlayışı, çağdaş sanat pratiklerinde de etkili olmaya başlamıştır. Özellikle ekolojik sanat üretimlerinde sanatçılar, doğayı yalnızca temsil edilen bir tema olarak ele almak yerine onunla çalışan, ekolojik süreçlere katılan ve çevresel onarımı destekleyen üretim biçimlerine yönelmiştir. Bu doğrultuda gelişen onarıcı ekolojik sanat pratikleri; doğayla kurulan etik ilişkiyi görünür kılarak bakım kavramını estetik üretimin merkezine taşımaktadır. Sanatçı ile doğa arasındaki ilişki, tahakküm ve müdahale yerine gözlem, dayanışma, iyileştirme ve birlikte var olma fikri üzerinden yeniden şekillenmektedir.

Joseph Beuys'un 7000 Oaks adlı çalışması, bakım etiği ve onarıcı ekolojik sanat pratikleri bağlamında önemli örneklerden biri olarak değerlendirilebilir (Görsel 1). Sanatçı, 1982 yılında Documenta 7 kapsamında başlattığı projede Kassel kentine 7000 meşe ağacı dikerek kent ekolojisine doğrudan müdahalede bulunmuştur. Beuys'un bu çalışması, doğayı korunması, dönüştürülmesi ve birlikte yaşam kurulması gereken bir alan olarak ele almaktadır. Uzun yıllara yayılan bu proje, ekolojik sürdürülebilirlik, kolektif katılım ve bakım pratiği üzerine kurulmuştur. Beuys'un yaklaşımı, modernitenin doğa üzerinde kurduğu tahakküm anlayışına karşı alternatif bir ilişki modeli önermekte; insan ile doğa arasındaki bağı yeniden kurarak sanatı toplumsal ve ekolojik dönüşümün bir parçası hâline getirmektedir (Yılmaz, 2013: 351). Bu bağlamda 7000 Oaks, bakım etiğinin öne çıkardığı sorumluluk, ilişkisellik ve onarım kavramlarını görünür kılan önemli bir ekolojik sanat pratiği olarak değerlendirilebilir.



Görsel 1: Joseph Beuys, 7000 Oaks (7000 Meşe) performansı, 1982.

Bakım etiğinin çağdaş sanattaki yansımalarından biri, Agnes Denes'in ekolojik ve kamusal alan odaklı çalışmaları üzerinden okunabilmektedir. Denes, doğa ile insan arasındaki ilişkiyi etik, politik ve ekolojik bir sorumluluk alanı olarak ele almaktadır. Sanatçının üretimleri, modernitenin doğa üzerinde kurduğu tahakküm anlayışını sorgularken insanın çevreyle kurduğu ilişkiyi yeniden düşünmeye davet etmektedir. Denes'in en bilinen çalışmalarından biri olan Wheatfield – A Confrontation (1982), New York'taki Dünya Ticaret Merkezi yakınlarında atıl bir araziye buğday ekmesiyle gerçekleştirilmiştir (Görsel 2). Sanatçı, kapitalizmin merkezinde yer alan bir alanda tarımsal üretim gerçekleştirerek tüketim, kentleşme ve ekolojik yıkım arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir. Bu çalışma, doğayı yalnızca kullanılabilir bir kaynak olarak gören modern anlayışa karşı bakım, üretim ve sürdürülebilirlik temelli alternatif bir yaklaşım önermektedir (Demos, 2016). Agnes Denes'in pratiğinde doğa, insan müdahalesine açık pasif bir nesne değil; birlikte ilişki kurulan canlı bir varlık olarak ele alınmaktadır. Sanatçının doğayla kurduğu bu ilişki biçimi, bakım etiğinin öne çıkardığı karşılıklı bağımlılık, sorumluluk ve onarım kavramlarıyla örtüşmektedir.



Görsel 2: Agnes Denes, Wheatfield – A Confrontation (Buğday tarlasında bir çatışma), 1982.

Mel Chin'in Revival Field adlı çalışması, onarıcı ekolojik sanat pratikleri bağlamında köklü bir örnek oluşturmaktadır (Görsel 3). Sanatçı, 1990'lı yıllarda başlattığı bu projede ağır metallerle kirlenmiş toprakların belirli bitki türleri aracılığıyla temizlenmesini hedeflemiştir. Bilim insanlarıyla iş birliği içinde gerçekleştirilen çalışma ile yıllarca sürebilecek bu temizlenmeyi hızlandırmıştır (Antmen, 2014: 255). Bu örnek sanatın çevresel iyileştirme ve ekolojik onarım süreçlerine aktif olarak katılabileceğini göstermektedir. Mel Chin'in yaklaşımı, doğayı insan müdahalesiyle kontrol edilmesi gereken pasif bir nesne olarak görmek yerine, birlikte çalışılabilen canlı bir sistem olarak ele almaktadır. Sanatçı, ekolojik yıkımın görünür kılınmasının ötesine geçerek doğrudan iyileştirme sürecine katılan bir sanat pratiği geliştirmiştir (Boswell, t.y.). Bu bağlamda Revival Field, bakım etliğinin öne çıkardığı sorumluluk, karşılıklı bağımlılık ve onarım kavramlarını somutlaştıran önemli bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Eserde bakım, yalnızca düşünsel bir yaklaşım değil; toprağın iyileştirilmesine yönelik fiziksel ve kolektif bir müdahale biçimi hâline dönüşmektedir.



Görsel 4: Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison, Lagoon Cycle (Lagün Döngüsü), 1972-1984.

Sonuç

Bu çalışma, çağdaş sanatta bakım etiğinin ekofeminist bir perspektifle nasıl onarıcı ekolojik pratiklere dönüştüğünü tartışmayı amaçlamıştır. Bakım kavramının feminist teoride görünmezleştirilen ve değersizleştirilen bir emek biçimi olarak ele alındığı düşünüldüğünde, bu kavramın sanatsal üretime taşınması yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda derin bir etik duruş anlamını taşımaktadır. Nitekim bakım etiğinin günümüzdeki uzantısı, bakım kavramının insan-doğa ilişkisini yeniden yapılandıran ekolojik bir boyut kazanmasında kendini göstermektedir. Bu etik yaklaşımın günümüzdeki en önemli açılımlarından biri ise, bakım kavramının insan-doğa ilişkisini yeniden yapılandıran ekolojik bir boyut kazanmasıdır. Böylece bakım, ekofeminist düşünce çerçevesinde çevresel adalet, karşılıklı bağımlılık ve ekolojik onarım ekseninde yeniden tanımlanmaktadır.

Joseph Beuys, Agnes Denes, Mel Chin ve Helen Mayer Harrison ile Newton Harrison'ın çalışmaları incelendiğinde, ortak bir eksen belirginleşmektedir: Doğa, bu çalışmaların hiçbirinde yalnızca temsil edilen pasif bir nesne değildir. Aksine sanatçılar, doğanın aktif katılımcısı konumuna geçerek onu iş birliği yapılan, dinlenen ve özen gösterilen canlı bir varlık olarak ele almaktadır. Bu yaklaşım, Puig de la Bellacasa'nın (2017) insan-dışı varlıklara uzanan bakım etiği çerçevesiyle örtüşmekte; sanatsal pratiği yaşamın sürdürülmesine ve yeniden kurulmasına katkıda bulunan etik bir alan olarak tanımlamaktadır.

Bu bağlamda değerlendirildiğinde, onarıcı ekolojik sanat pratiklerinin yalnızca çevresel tahribatın estetiğini yapmadığı, aksine tahribatın nedeni olan dünya görüşünü köklü biçimde sorguladığı görülmektedir. İnsan-merkezcilik, patriyarkal tahakküm ve kapitalist üretim anlayışı; bakım etiği temelinde eleştirilerek bu anlayışlara alternatif, ilişkisel ve onarıcı üretim pratikleri

önerilmektedir. Sanat, bu bağlamda yalnızca anlam üretmekle kalmayıp dünyayla etik bir ilişki kurmanın somut bir pratiğine dönüşmektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, bakım etliğini çağdaş sanatın merkezine taşımanın hem kuramsal hem de pratik bir gerekliliği olduğunu ortaya koymaktadır. Ekolojik krizin derinleştiği, doğa ile insan arasındaki ilişkinin giderek araçsallaştığı günümüzde; bakım, sorumluluk ve onarım kavramlarını sanatsal üretime taşıyan bu pratikler, sanatın toplumsal ve ekolojik dönüşüme katkısının en somut örneklerini sunmaktadır. Çağdaş ekofeminist sanat pratiklerinin bu potansiyelinin Türkiye sanat ortamında da daha kapsamlı biçimde tartışılması, hem sanat üretimi hem de sanat kuramı açısından verimli olacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayınları.
- Bauman, Z. (2011). *Postmodern Etik*. (Çev. Alev Türker). Ayrıntı Yayınları.
- Boswell, P. (t. y.). Invisible aesthetic: Revisiting Mel Chin's *Revival Field*. *Walker Art Center*. <https://www.walkerart.org/reader/mel-chin-revival-field-peter-boswell-rufus-chaney-eco-art/> Erişim Tarihi: 18.05.2026
- Chin, M. (1990). Revival field: Artist writing. <https://melchin.org/oeuvre/artist-writing-revival-field/> Erişim Tarihi: 18.05.2026
- Demos, T. J. (2016). Decolonizing nature: Contemporary art and the politics of ecology. Sternberg Press.
- Harrison, H. M. ve Harrison, N. (1982). The lagoon cycle. Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University.
- Horkheimer, M. ve Adorno, T. W. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (N. Ülner ve E. Öztarhan Karadoğan, Çev.). Kabalcı Yayıncılık.
- Özyonar Çırak, B. (2021). Kadın Sanatçıların Toplumsal Cinsiyet Kodlarına Karşı Sanatsal İfadelerindeki Dönüşüme Yönelik Bir Değerlendirme. *Sanat Der-gisi*, 38, 81-95. <https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.909085>
- Plumwood, V. (2004). *Feminizm ve Doğaya Hükm etmek*. (Çev. Başak Ertür). Metis Yayıncılık.
- Puig de la Bellacasa, M. (2017). Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds. University of Minnesota Press.
- Tong, R. P. (2006). *Feminist düşünce* (Z. Cırhinlioğlu, Çev.). Gündoğan Yayınları.
- Tronto, J. C. (1993). Moral boundaries: A political argument for an ethic of care. Routledge.
- Yılmaz, M. (2013). Modernden Postmoderne Sanat. Ütopya Yayın evi.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** Joseph Beuys, *7000 Oaks (7000 Meşe) performansı*, 1982.
<https://allartisquiteuseful.wordpress.com/2012/10/02/jospeh-beuys-7000-oaks/>
Erişim Tarihi:18.05.2026.
- Görsel 2:** Agnes Denes, *Wheatfield – A Confrontation (Buğday tarlasında bir çatışma)*, 1982.
<https://news.artnet.com/art-world/agnes-denes-wheatfield-2497536> Erişim Tarihi:18.05.2026.
- Görsel 3:** Mel Chin, *Revival Field Plan (Canlanma Alanı Planı)*, 1990.
<https://www.walkerart.org/reader/mel-chin-revival-field-peter-boswell-rufus-chaney-eco-art/> Erişim Tarihi:19.05.2026.

Görsel 4: Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison, *Lagoon Cycle* (Lagün Dön-
güsü), (1972-1984), [https://www.theharrisonstudio.net/the-lagoon-cyc-
le-1974-1984-2](https://www.theharrisonstudio.net/the-lagoon-cycle-1974-1984-2) Erişim Tarihi:23.05.2026.

Çağdaş Cyanotype Uygulamalarında Yüzey Çeşitliliği ve İmgenin Yeniden Anlamlandırılması

Buse Kızıllırmak Çekinmez¹

Şükriye İnan Çalapkulu²

Özet

Bu kitap bölümü, 1842 yılında Sir John Herschel tarafından keşfedilen cyanotype (mavi baskı) tekniğinin, çağdaş sanat pratiklerinde salt bir fotografik yöntem olmanın ötesine geçerek, disiplinlerarası bir ifade aracına dönüşümünü incelemektedir. Dijital çağın hızlı ve tüketim odaklı imge üretimine karşı yavaş fotoğraf yaklaşımını temsil eden bu teknik, sanatçıya malzemenin fiziksel özellikleriyle dokunsal ve deneysel bir ilişki kurma imkânı sunmaktadır. Araştırma kapsamında kâğıt, tekstil, cam ve seramik gibi geleneksel yüzeylerin yanı sıra ahşap, plastik ve yumurta kabuğu gibi alternatif materyaller üzerinden yorumlanmıştır. Bu deneysel uygulamalar, yüzeyin sadece bir taşıyıcı değil, nesnenin kendi kullanım geçmişini ve maddesel hafızasını imgeye dahil eden aktif bir anlatıya sahip olduğunu göstermektedir. Malzemeler üzerindeki yıpranma izleri, organik formların kırılğanlığı ve kimyasal sürecin sunduğu rastlantısal deformasyonlar, çağdaş sanatta kusursuzluk algısını sorgulayan yeni bir estetik dil inşa etmektedir. Çalışma sonucunda, cyanotype pratiğinin farklı disiplinlerle melezlenerek imgenin görünürlüğünü dokunsal bir boyuta taşıdığı ve malzemenin hafızası aracılığıyla anlamı yeniden yapılandığı tartışmaya açılmaktadır.

- 1 Doç. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, busekizilirmak@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-9407-5868
- 2 Öğr. Gör., Bodrum Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, yardimcia32@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-1617-0202

1. Giriş

Bu çalışmanın temel amacı, cyanotype tekniğinin çağdaş sanat bağlamında geleneksel sınırlarından sıyrılarak alternatif yüzeyler aracılığıyla nasıl yeni bir anlam alanı inşa ettiğini ortaya koymaktır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden literatür taramasının yanı sıra, farklı materyaller üzerinde gerçekleştirilen sanatsal uygulama ve eser analizi teknikleri benimsenmiştir. Çağdaş sanat pratikleri, imgenin görünürlüğü ve taşıdığı anlamı yalnızca pürüzsüz bir yüzeydeki yansıma olarak değil, malzemenin kendi yapısal varlığıyla bütünleşen dinamik bir süreç olarak ele alınmaktadır. Bu arayış, sanatçıları ifade olanaklarını genişletmek ve nesnenin belleğiyle diyalog kurmak amacıyla tarihsel süreçleri yeniden keşfetmeye yönlentmektedir. Görsel sanatlar tarihinde imgenin tespiti ve kalıcılığı, büyük ölçüde kullanılan malzemelerin kimyasal doğasıyla ilişkilidir. Özellikle fotoğraf pratiğinde imge, yalnızca optik bir kayıt değil, aynı zamanda belirli materyaller üzerinde gerçekleşen kimyasal süreçlerin sonucunda oluşan bir izdir. Bu nedenle fotoğrafik görüntünün sürekliliği ve korunabilirliği, onu oluşturan yüzeyin fiziksel ve kimyasal yapısıyla doğrudan bağlantılıdır. Geleneksel fotoğrafik yüzeyler incelendiğinde, görüntüyü oluşturan bileşenlerin çevresel faktörlere karşı son derece duyarlı olduğu görülmektedir. Görüntüye hayat veren kâğıt, albümin, jelatin ve gümüş gibi materyallerin dış ortamla sürekli ve hassas bir denge içinde olması, fotoğrafın zaman içinde yapısal bozulmalara uğramasına zemin hazırlayarak koruma süreçlerini zorlaştırmaktadır (Saraç ve Akyol, 2022). Geleneksel fotoğrafın bu kırılgan ve gümüş temelli yapısına güçlü bir alternatif olarak doğan cyanotype tekniği, 1842 yılında astronom ve kimyager Sir John Herschel tarafından geliştirilmiş olup, ışığa duyarlı demir tuzları aracılığıyla elde edilen derin mavi tonlarıyla fotoğraf tarihinde özgün bir yer edinmiştir (Bilvar, 2025). Bu yeni, gümüş içermeyen sürecin sanatsal potansiyelini ilk fark edenlerden biri olan Anna Atkins, Herschel'in buluşunu görsel 1'de gösterildiği gibi deniz yosunları ve eğrelti otlarını belgelemede kullanmış; 1843'te yayımladığı eseriyle tarihte fotoğrafik bir sistemi bilimsel illüstrasyon amacıyla kullanan ilk kitabı ortaya koyarak tekniğin sanatsal yolculuğundaki ilk önemli adımı atmıştır (James, 2014).



Görsel 1. Anna Atkins, Britanya Alglerinin Fotoğrafları: Cyanotype Baskılar, 1843

Cyanotype bilimsel dokümantasyondan sanatsal ifadeye uzanan bu tarihsel gelişimini tam olarak kavrayabilmek, onun kimyasal işleyişini incelemeyi zorunlu kılmaktadır. Süreç temelde, amonyum demir sitrat ile potasyum demir siyanürün belirli formüllerle eşit miktarlarda seyreltilip karıştırılmasına ve bu ışığa duyarlı emülsiyonun kâğıt, ahşap veya kumaş gibi yüzeylere sürülerek ultraviyole ışığa maruz bırakılmasına dayanmaktadır (Böcekler, 2020). Hazırlanan bu yüzeyin üzerine doğrudan nesnelerin veya negatiflerin yerleştirilmesiyle güneşten gelen morötesi ışınlar, demir tuzlarını indirger ve suda çözünmeyen karakteristik prusya mavisi'ni oluşturmaktadır. Sürecin sonunda yüzeyin yalnızca su ile banyo edilmesi, malzemenin üzerindeki kimyasal tepkimeyi durdurarak imgeyi kalıcı hale getirmektedir (James, 2014). Açık havada gerçekleştirilen bu geleneksel yöntemde güneş ışığının mevsim veya saat gibi etkenlere bağlı olarak değişmesi tutarlı bir pozlama süresi elde etmeyi zorlaştırdığından, günümüzdeki çağdaş uygulamalarda sanatçılar genellikle yapay UV ışık kaynaklarından yararlanma yoluna gitmektedir (Erel ve Kahraman, 2020).



Görüş 2. Buse Kızıllırmak Çekinmez, Kâğıt Üzerine Cyanotype Baskı, 2024

Çağdaş sanat pratiklerinde anlam, malzemenin doğasına yapılan anlık müdahalelerle yeni boyutlar kazanmaktadır. Örneğin, ilk yıkama suyuna eklenen çok az miktardaki hidrojen peroksit, normalde saatler sürecektir doğal oksidasyon sürecini anında hızlandırarak soluk maviyi saniyeler içinde yüksek kontrastlı, derin bir Prusya mavisine dönüştürür. Bu işlem görsel 2’de olduğu gibi daha koyu bir mavi tonu elde edilmesine yardımcı olmaktadır. Basit kimyasal müdahale, imgenin son halini almasını sanatçının bizzat yönettiği ve tanıklık ettiği performatif bir eyleme dönüştürmektedir (James, 2014). Sanatçıya malzemeyle bu denli doğrudan ve spontane bir diyalog kurma imkânı sunan bu deneysel özgürlük, tekniğin uygulama esnekliğiyle birleştiğinde onun çağdaş sanattaki yerini daha da sağlamlaştırır. Öyle ki, cyanotype’ın hem ekonomik bir süreç olması hem de geleneksel kâğıdın ötesinde çok çeşitli alternatif yüzeylere kolayca uygulanabilmesi, onu günümüz sanatçılarının sınırları zorlamak amacıyla halen aktif olarak başvurdukları oldukça işlevsel bir yöntem kılmaktadır (Erel ve Kahraman, 2020). Cyanotype’ın sunduğu bu esnek ve müdahaleye açık yapı, onu yalnızca tarihsel bir belgeleme yöntemi olmaktan çıkarıp, çağdaş sanatta yüzeyin sınırlarını zorlayan çok katmanlı bir ifade aracına dönüştürmektedir. Disiplinlerarası yaklaşımların ve melezleşmenin öne çıktığı günümüz pratiklerinde, geleneksel fotoğrafik yöntemlerin tekstil sanatı ve alternatif materyallerle kesişmesi, imgenin görünürlüğünü dokunsal bir boyuta taşımaktadır (Böcekler, 2020).

Günümüzde hazır kimyasal kitlerin yaygınlaşmasıyla birlikte cyanotype, sanatçılar için çok daha erişilebilir ve deneysel bir pratiğe dönüşmüştür. Prusya mavisinin karakteristik rengi, baskı sonrası yüzeye yapılan doğal müdahalelerle değiştirilebilmektedir. Örneğin, kuruyan cyanotype baskısının kahve banyosuna batırılması yüzeye daha sıcak ve nostaljik bir ton kazandırırken; zerdeçal gibi doğal pigmentlerin kullanılması esere sarı tonlar ekleyerek malzemenin yarattığı atmosferi baştan aşağı değiştirebilmektedir. Ayrıca, şeffaf asetat kâğıtları üzerine basılmış dijital negatiflerin yüzeye temas ettirilmesi, özellikle portre çalışmalarında detaylı yüz hatlarının mavi tonlarla derinlikli bir şekilde öne çıkarılmasını sağlamaktadır. Cyanotype baskı çalışmalarında yüzeyin salt pasif bir arka plan olmaktan çıkıp eserin kavramsal yükünü taşıyan aktif bir bileşene evrilmesi, farklı malzemeler üzerindeki deneysel uygulamaların önünü açmaktadır. Malzemenin tarihsel mirası ile modern ifade biçimlerini kusursuz bir şekilde bütünleştiren bu melez yapı, cyanotype'ın çok katmanlı bir sanat pratiği olarak farklı dokular ve nesneler üzerinde nasıl yeniden kurgulandığını incelemeyi gerekli kılmaktadır.

2. Çok Katmanlı Bir İfade Aracı Olarak Cyanotype

Geleneksel fotoğraf yöntemlerinin tarihsel gelişimine bakıldığında, yüzeyin genellikle yalnızca görüntüyü taşıyan, izleyicinin odağını tamamen imgenin kendisine yönlendirmeyi amaçlayan nötr bir zemin olarak kabul edildiği görülmektedir. Oysa dijitalleşmenin getirdiği kusursuzluk algısına karşı alternatif baskı tekniklerinin yeniden yükselişe geçtiği günümüz çağdaş sanat pratiklerinde, özellikle cyanotype uygulamalarında malzemenin kendisi, salt bir taşıyıcı olmaktan çıkarak anlatının kurucu ve ayrılmaz bir unsuru haline gelmektedir (Çaygür, 2025). Görüntünün neyin üzerinde var olduğu sorusu, görüntünün ne anlattığı sorusu kadar merkezi bir öneme kavuşur. Bu köklü dönüşüm, fotoğrafçıyı yalnızca vizörden bakan ve bir anı kayıt edici konumunda tutan geleneksel rolden sıyırılmaktadır. Bunun yerine, kimyasal emülsiyonun manuel olarak hazırlanmasından yüzeyin fiziksel olarak kaplanmasına, pozlama süresinden son yıkamaya kadar eserin her evresine doğrudan müdahale eden, yüzeyi sıfırdan inşa eden bir auteur (yaratıcı yazar/sanatçı) konumuna taşımaktadır (Çaygür ve Böcekler, 2023).

Yüzeyin bu aktif rolü, özellikle atık materyallerin çağdaş sanat pratiğine dâhil edilmesiyle kavramsal bir derinlik kazanmaktadır. Günümüzün hızla tüketilen kullan-at kültürünün sıradan birer parçası olan ambalajlar, kullanılmış biletler veya eski zarflar gibi işlevini çoktan yitirmiş atık malzemeler cyanotype süreciyle yeniden değerlendirildiğinde, sanatçının amacı yalnızca çevresel bir sürdürülebilirlik mesajı vermekle sınırlı kalmaz. Seçilen bu materyallerin önceki yaşamları, elden ele dolaşmış olmaları ve üzerlerinde taşıdıkları fiziksel

yıpranma izleri görünür kılındığında; fotoğrafa geçicilik, anı ve toplumsal hafıza kavramlarına doğrudan gönderme yapan çok katmanlı, zengin bir okuma alanı açılmaktadır (Çaygür, 2025). Malzemenin fiziksel yapısı ile eserin aktarmak istediği kavramsal mesajın bu denli kusursuz bir şekilde örtüştüğü pratiklere verilebilecek en çarpıcı örneklerden biri, çağdaş sanatçı Jaime Aclavanthara'nın insan ve doğa arasındaki geçiciliği, çürümeyi ve varoluşsal kırılganlığı anlattığı *Untamed* adlı otoportre serisidir.



Görsel 3. Jaime Aclavanthara, Growth, Japon Kitakata Kâğıdı Üzerine Çayla Soldurulmuş Cyanotype, 2014

Sanatçının kendi ifadeleriyle cyanotype tekniği; izleyicinin dikkatini potansiyel olarak renkli manzaralardan ve figürlerden uzaklaştırarak doğrudan desenlere, dokulara ve görüntüler içindeki formların ilişkilerine odaklamaktadır (Aclavanthara, t.y.). Sanatçı bu seride yüzey olarak, fiziksel müdahalelere karşı dirençsiz, yırtılmaya ve kırılmaya son derece yatkın olan ince Japon Kitakata kâğıdını bilinçli olarak tercih etmiş; kâğıdın üretim ve kimyasal banyo sırasındaki yıpranmasını, doğanın amansız tahribatını simgeleyen aktif ve performatif bir metafora dönüştürmüştür (Anderson, 2019). Görsel 3'de görüldüğü gibi kâğıdın bu fiziksel zayıflığı ve üretim sırasındaki yıpranması, sanatçı için doğanın amansız tahribatını yansıtmakta ve baskılara güçlü bir kırılganlık hissi vermektedir. Sürece yapılan müdahaleler sadece yüzey seçimiyle de sınırlı kalmaz; sanatçı, elde ettiği baskıları çay ile lekeleyerek karakteristik Prusya mavisini matlaştırmış ve esere organik bir sıcaklık katmıştır. Sanatçının malzemenin doğasıyla kurduğu bu derin bağ üzerinden şekillenen *Valşi Yaşam* serisi, nihayetinde doğal yaşamın biçimlerini, geçiciliğini ve tüm

bu unsurların birbirine olan kopmaz bağlılığını yansıtan güçlü bir metafora dönüşmektedir. Yüzey seçimi ve uygulanan alternatif baskı tekniğinin birbirini nasıl destekleyerek anlamı güçlendirdiği, Çaygür ve Böcekler'in (2023) cyanotype tekniğiyle ürettikleri *Mağrur* adlı triptik (üçlü) projede de somut bir şekilde izlenmektedir. Araştırmada tercih edilen alternatif materyallerin hammadde yapısı, eserin görsel formunu sınırlandırmadan izleyiciye aktardığı psikolojik içeriği doğrudan inşa etmektedir.

Kâğıdın sağladığı hammadde, ağırlık ve doku çeşitliliğinin ötesinde, tekstil ve kumaş gibi fotoğraf dışı materyallerin kullanımı, cyanotype'ın yapısal esnekliğini farklı bir boyuta taşımaktadır. Tekstil yüzeylerine uygulanan mavi baskılar, ipliklerin kimyasal emme biçimi, malzemenin kendine has geçirgenliği ve üç boyutlu form alma kapasitesi sayesinde sanatsal anlatıma son derece dokunsal ve hacimli bir görünürlük katmaktadır (Bilvar, 2025). Kumaşın bu organik yapısı, disiplinlerarası etkileşimin estetik ve kavramsal açıdan en zengin örneklerinden birini sunarak fotoğrafçılık ile tekstil sanatı arasında çok güçlü bir köprü kurmaktadır. Günümüzde dijital fotoğraf kültürünün uçucu ve dokunulmaz doğasına karşı analog, kalıcı ve fiziksel bir karşı duruş sergileyen sanatçılar, yeni bir yaratıcılık stratejisi olarak devasa boyutlarda cyanotype üretimlerine yönelmektedirler. Nitekim geçmişteki belgeleme amacından farklı olarak günümüzde deneysel bir karakter kazanan cyanotype pratiğinde, bugüne kadar gerçekleştirilmiş en büyük boyutlu baskı çabalarının tamamının kâğıt yerine kumaş üzerine uygulanmış olması bu ilginin tesadüfi olmadığını kanıtlamaktadır (Böcekler, 2020). Görsel 4'de Dünya üzerinde kumaş üzerine yapılmış en büyük cyanotype çalışması görülmektedir.



Görsel 4. Büyük Kumaş Üzerine Cyanotype Denemesi

Kumaş yüzeylerin devasa boyutları, sanatçı ve eser arasındaki fiziksel mesafeyi ortadan kaldırarak bedeni sürecin doğrudan bir parçası haline getirmektedir. İnsan boyutundaki kumaşlar üzerinde çalışılırken, bedenin doğrudan fotografik bir nesneye dönüştüğü uygulamalarda yüzey ile model

arasındaki etkileşim kimyasal bir performansa evrilmektedir. Üretim esnasında modelin kumaş üzerinde terlemesi gibi durumlarda, bedensel sıvıların doğrudan ışığa duyarlı yüzeye nüfuz etmesi kimyasal gelişimi anında tetiklemekte ve öngörülemez sanatsal deformasyonlara (lekeler, su birikintilerine) yol açmaktadır. Bu durum, insan bedeninin yüzeyde yalnızca bıraktığı bir gölge ile değil, kendi biyolojik ve organik varlığıyla da eserin kalıcı bir parçası haline geldiğini göstermektedir (James, 2014). Fotografik süreç ile kumaşın bu organik bütünleşmesinin ardından yüzeye yapılan doğal müdahaleler, eserin katmanlarını daha da artırmaktadır.



Görsel 5. Şükriye İnan Çalapkulu, Kumaş Üzerine Cyanotype Baskı, 2024

Disiplinlerarası yaklaşımların güçlü bir örneği olarak, kumaş üzerine aktarılan karakteristik Prusya mavisi imgenin sonrasında geleneksel tekstil sanatındaki doğal boyama yöntemleriyle renklendirildiği çalışmalar, fotoğraf baskı süreci ile tekstil disiplini aynı zeminde buluşturarak eserin hem görsel hem de dokunsal anlamını yeniden inşa etmektedir. Bu ise yüzeyi çok katmanlı, melez bir anlatı aracına dönüştürmektedir (Haylamaz, 2024). Görsel 5'te de Şükriye İnan Çalapkulu tarafından mendil üzerine yapılmış cyanotype eseri görülmektedir. Bu eser fotoğraf baskı ve tekstil disiplininin aynı zeminde buluşturulmasına örnek olarak değerlendirilebilir.

Tekstil ve kâğıdın sıvıyı emen, geçirgen doğasından radikal bir biçimde ayrılan cam, ayna ve seramik gibi dirençli sert yüzeyler ise siyanotip sürecine tamamen farklı fiziksel ve felsefi katmanlar eklemektedir. Görsel 6'da Rebecca Barfoot'ın eserinde seramik üzerine cyanotype uygulaması görülmektedir. Seramik yüzeylerde gerçekleştirilen deneysel cyanotype baskı yöntemleri,

insanlık tarihi kadar köklü olan seramiğin yapısal imkânlarını, fotoğraf sanatının ışığa dayalı kimyasıyla melezzler. Tamamen el yapımı olan bu sürecin seramik üzerinde bıraktığı estetik etkiler, tasarlanan kompozisyonun mavinin tonlarıyla bütünleşmesini sağlayarak fotoğrafı salt kâğıt üzerindeki dülemsel bir belge olmaktan çıkarıp, kilin kendi karakteriyle yeniden anlamlandırdığı hacimli bir sanat eserine dönüştürür (Erel ve Kahraman, 2020). Benzer şekilde cam yüzeyler; pürüzsüz, renksiz, dokusuz ve yansıtıcı yapıları sayesinde ışıla eşsiz bir fiziksel etkileşim kurarak fotoğraflara sadece çarpıcı tonlar kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciye güçlü bir mekânsal derinlik hissi de vermektedir. Ancak cam gibi kimyasalın tutunması zor olan yüzeylerde emülsiyonun sabitlenebilmesi için sığır jelatini gibi organik bağlayıcı materyallerin kullanılması zorunludur; bu hazırlık sürecinde fırça darbelerinin yüzeyde bıraktığı izler veya malzemenin akması gibi küçük teknik tutarsızlıklar, esere dijital fotoğrafın kusursuzluğuna taban tabana zıt eşsiz bir resimsel etki katmaktadır (Çaygür ve Böcekler, 2023).



Görsel 6. Rebecca Barfoot, Seramik Üzerine Cyanotype Baskı, 2009

Cam gibi pürüzsüz ve emici olmayan yüzeylere cyanotype yöntemini uygulayabilmek için, yüzeyin tutuculuğunu artıracak sığır jelatininin bağlayıcı bir astar olarak sürülmesi veya doğrudan ışığa duyarlı emülsiyona katılması gerekmektedir. Görsel 7’de Bengisu Çaygür’ün cam yüzeyine astar uygulamasından sonra gerçekleştirdiği cyanotype eseri izlenmektedir. Bu bağlayıcı entegrasyonu, emülsiyonun kaygan zemin üzerinde akmadan tutunmasını sağlayarak net ve homojen baskılar elde edilmesine olanak tanımaktadır. Çaygür ve Böcekler (2023), makalelerinde jelatinin emülsiyonla birleştirildiği veya alt katman olarak sürüldüğü bu deneysel uygulama süreçlerini, karşılaşılan zorluklar ve nihai çözüm önerileriyle birlikte kapsamlı bir biçimde aktarmışlardır. Çağdaş cyanotype uygulamalarında ayna ve cam gibi sert,

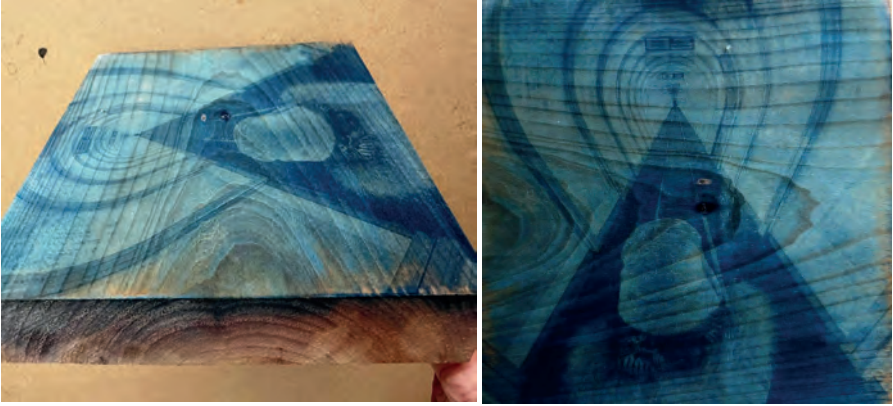
yansıtıcı yüzeylerin kullanımı salt estetik bir tercihin ötesine geçerek bireyin toplumsal varoluşu ve kimlik politikalarıyla güçlü bir bağ kurmaktadır. Ayna gibi izleyiciyi kendi üzerine düşünmeye zorlayan yüzeylerin çağdaş sanatta beden temsilleri için kullanılması, bireyin kimlik inşasıyla doğrudan ilişkilidir.



Görsel 7. Bengisu Çaygür, Ayna I, 30x30 cm, Cam Üzerine Cyanotype, 2023.

Yüzeyin ve malzemenin böylesine anlam kurucu bir role sahip olduğu çağdaş uygulamalarda, cyanotype'ın geleneksel sınırları diğer sanat ve zanaat pratiklerinin sürece dâhil edilmesiyle durmaksızın genişletilir. Deneysel baskı yöntemlerinin araştırıldığı çalışmalarda cyanotype tekniğinin serigrafı, çukur baskı (gravür), mono baskı ve yüksek baskı gibi köklü tekniklerle aynı yüzeyde birleştirilmesi, malzemenin geleneksel baskıresim kurallarını esneterek yüzeyde çok katmanlı, melez bir anlatım dili oluşturduğunu kanıtlamaktadır (Kızılırmak ve İnan Çalapkulu, 2020). Benzer şekilde, çağdaş cyanotype pratiğinin sadece kendi başına bir kimyasal baskı olmaktan çıkıp; paladyum baskı, suluboya müdahaleleri, altın varak yapraklarla kaplamaları ve çay/şarap tanenleriyle tonlama gibi yöntemlerle harmanlanması, sanatçıya imgenin görsel dilini baştan aşağı yeniden tasarlama imkânı sunmaktadır (Anderson, 2019). Bu esnek yapı, tekniği katı laboratuvar kurallarına bağlı mekanik bir işlem olmaktan çıkarak aynı yüzey üzerinde zamlı baskı (gum bichromate), kolaj, montaj, sanatçı kitapları, mono baskı, resim, kâğıt heykel, giyilebilir sanat ve mekânsal enstalasyonlar ile birbiriyle diyalog kurduğu medyumlar arası geçiş alanına dönüşmektedir (James, 2014). Cyanotype yüzeyinin canlı, reaktif ve adeta nefes alan yapısı, doğanın rastlantısallığını ve çevresel etkileşimleri eserin kendisine dönüştürür. Özellikle fotogram üretiminde yüzeye yerleştirilen organik nesnelerin (bitkiler, yapraklar) pozlama esnasında salgıladığı doğal

nem bile kâğıt üzerinde öngörülemez su lekelerine yol açarken, malzemenin yüksek pH değerine sahip fosfatlı maddelerle teması Prusya mavisini sarı veya kahverengi tonlara doğru bozarak beklenmedik kimyasal dönüşümler yaratır (Jacquard Products, t.y.). Sanatçılar için bu ‘bozulmalar’ teknik bir hata olmaktan çıkarak, yüzeyin aktif tepkisini ve doğanın rastlantısallığını belgeleyen sanatsal bir avantaja dönüşür. Öyle ki, sanatçının malzemeyle kurduğu bu organik bağ sayesinde tamamen başarısız olmuş gibi görünen baskılar bile, üzerlerinde yapılan ek deneylerle eserin özgünlüğünü artıran harika eserlere evrilebilir (James, 2014). Üstelik asidik yapıları nedeniyle alkali ortamlara maruz kaldıklarında solarak silinen cyanotype yüzeylerinin, nötr ve karanlık bir ortamda muhafaza edildiklerinde zaman içinde görüntü yoğunluğunu yeniden geri kazanması (iyileşmesi), siyanotipin çarpıcı bir hafıza kapasitesine sahip olduğunu da göstermektedir (Vogt-O’Connor, 1995). İmgenin dış etkenlerle silinip uygun koşullarda yeniden görünürlük kazanması, malzemenin zamana, çevresine ve mekâna aktif olarak tepki veren, sürekli dönüşüm halinde canlı bir bellek alanı olduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır.



Görsel 8. Şükriye İnan Çalapkulu, Ham Ahşap Üzerine Cyanotype Baskı, 2026

Cyanotype tekniğinin yüzey çeşitliliğine sunduğu esneklik, geleneksel materyallerin ötesine geçerek ham ahşap gibi organik dokuların da bir ifade aracı olarak kullanılmasına olanak tanımaktadır. Görsel 8’de görüldüğü gibi ham ahşap üzerine yapılan deneysel uygulamalarda, ışığa duyarlı cyanotype emülsiyonunun ham ahşap yüzeye herhangi bir ön hazırlığa, bağlayıcıya veya astar malzemesine gereksinim duyulmaksızın doğrudan uygulanabildiği gözlemlenmiştir. Ahşabın doğal emiciliği kimyasalın yüzeye tutunmasını sağlarken, doygun bir renk tonu ve belirgin bir kontrast elde edebilmek için standart yüzeylere kıyasla pozlama süresinin uzatılması gerektiği tespit

edilmiştir. Çağdaş sanat pratiklerinde malzemenin görünürlüğü ve anlamı arasındaki ilişki, cyanotype tekniğinin ham ahşap üzerine uygulanmasıyla melez bir boyut kazanmaktadır. Ahşabın organik ve yaşamış gerçekliği, Prusya mavisinin ışığa duyarlı kimyasal dönüşümüyle birleştiğinde, yüzey görüntüyü taşıyan pasif bir zemin olmaktan çıkarak, eserin kavramsal yükünü sırtlayan aktif bir özneye dönüşmektedir. Görüntünün ahşap üzerindeki görünürlüğü, yüzeye sonradan eklenmiş yabancı bir sentetik tabaka gibi değil, adeta ağacın kendi dokusundan ve hafızasından süzülüp açığa çıkmış bir dışavurum olarak okunabilir.



Görsel 9. Şükriye İnan Çalapkulu, Plastik Kesme Tahtası Üzerine Cyanotype Baskı, 2026

Plastik kesme tahtası üzerine uygulanan cyanotype örneğinde ise süreç, emülsiyonun doğrudan plastik yüzeye sürülmesiyle başlamıştır. Ahşap örneğine benzer şekilde, herhangi bir ön hazırlık veya bağlayıcı madde kullanılmaması, kimyasalın yüzeyde düzensiz bir şekilde dağılmasına ve tam olarak emilememesine neden olmuştur. Görsel 9'da görüldüğü gibi zaman içerisinde plastik yüzey üzerine tutunan cyanotpe solüsyonu üzerine yapılan uzun süreli pozlama sonucunda istenilen görüntü elde edilmiştir. Plastik kesme tahtası gibi sıradan, gündelik ve endüstriyel bir nesnenin sanatsal bir yüzeye dönüştürülmesi, Duchamp'ın hazır nesne kavramını akla getirmektedir. Nesnenin işlevi ve geçmişi, cyanotype'ın yarattığı izlerle birleşerek yeni bir anlam katmanını oluşturmaktadır. Tahtanın üzerindeki çizikler ve kullanım izleri,

nesnenin hafızasını ve zamanın izlerini taşımaktadır. Bu çalışma, çağdaş sanatta alternatif malzeme ve teknik arayışlarının önemli bir örneğidir. Geleneksel sanat malzemelerinin sınırlarının dışına çıkılarak, gündelik nesnelerin ve endüstriyel malzemelerin sanatsal birer araca dönüştürülmesi, sanatın sınırlarını genişletmektedir. Kusurlu ve tesadüfi sonuçların sanatsal birer ifade aracı olarak kabul edilmesi, sanatın mükemmellik ve teknik ustalık üzerindeki odaklanmasını sorgulamaktadır. Bu, standartlaşmaya karşı bir duruş olarak yorumlanabilir ve sanatçıya daha özgür ve deneysel bir alan sunmaktadır.



Görsel 10. Şükriye İnan Çalapkulu, Yumurta Kabuğu İçerisine Cyanotype Baskı, 2025

Çağdaş baskiresim pratiklerinde geleneksel iki boyutlu taşıyıcıların aşılıarak yumurta kabuğu gibi üç boyutlu, organik formlara yönelinmesi, fotografik imgeyi heykelsi bir nesneye dönüştürmektedir. Görsel 10'da görüldüğü üzere yumurta kabuğunun iç yüzeyine yapılan doğrudan cyanotype uygulamasında, tekniğin doğal kimyasal süreci işlerken, yüzeyin doğasından gelen aşırı kırılmalı algısı eserin merkezine yerleşmektedir. Kabuğun gözenekli ve içbükey yapısı, Prusya mavisini organik bir şekilde içine hapseder. Bu süreç, görüntüyü yalnızca dışarıdan izlenen düz bir 'yüzey' olmaktan çıkarıp; saklanan, korunan ve kırılmalılığıyla izleyiciyi tedirgin eden mekânsal bir çağdaş sanat nesnesine dönüştürmektedir. Yumurta içerisine basılan bu cyanotype denemesi, görüntüyü yaşamın ve kırılmalılığın en temel formlarından birine sabitleyerek, çağdaş sanatta malzemenin ve imgenin birbiri içinde eriyebileceğini kanıtlar niteliktedir.

Sonuç

Bu çalışma, 19. yüzyılın ortalarında bilimsel bir belgeleme aracı olarak doğan cyanotype tekniğinin, çağdaş sanatın dinamik yapısı içerisinde çok katmanlı ve disiplinlerarası bir ifade diline dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Araştırma sürecinde ele alınan uygulamalar, tekniğin sadece kâğıt üzerinde bir imge üretimi olmadığını; aksine cam, seramik, tekstil, ahşap, plastik ve hatta yumurta kabuğu gibi alışılmadık dışındaki materyallerle kurduğu melez ilişkinin, sanatçıya sonsuz bir deneysel oyun alanı sunduğunu kanıtlamaktadır. Cyanotype'ın çağdaş uygulamadaki en büyük gücü, yüzeyi pasif bir taşıyıcı olmaktan çıkarıp eserin kavramsal yükünü aktif bir özneye dönüştürebilmesidir. Örneğin, plastik bir kesme tahtasının kullanım izleri veya ham ahşabın doğal dokusu, imgeye kendi maddesel hafızasını ekleyerek görünürlük ve anlam arasında güçlü bir bağ kurmaktadır. Bu süreçte nesne, bir temsil aracı olmaktan ziyade, kendi hikâyesini ışık ve kimya aracılığıyla anlatan canlı bir bellek alanına evirilmektedir. Dijital kusursuzluğa karşı bu alternatif süreçler, hata yapma payını sanatsal bir avantaja da çevirmektedir. Kimyasal uygulama aşamalarında ortaya çıkan yanlışlıklar, eserin tekliliğini ve özgünlüğünü artıran unsurlardır. James'in (2014) deyişiyle, alternatif süreç sanatçılarının en büyük ortak noktalarından biri, tamamen başarısız olmuş gibi görünen baskıları bile üzerlerinde ek deneyler yaparak harika sanat eserlerine dönüştürme konusundaki ısrarlarıdır. Bu yaklaşım, sanatçının malzemeyle kurduğu organik bağı yücelterek, hataları görünür kılan yeni bir estetik dil inşa etmektedir. Tekniğin farklı materyallerle olan uyumu ve disiplinlerarası melezlenmeye gösterdiği yatkınlık, çağdaş sanatçılara geleneksel baskıresim sınırlarını esnetme ve imgenin anlamını dokunsal bir boyutta yeniden yapılandırma imkânı sunmaktadır.

Kaynakça

- Aclavanthara, J. (t.y.). Untamed. Erişim adresi: <https://www.jaclavanthara.com/untamed-1> (Erişim tarihi: 25 Mart 2026).
- Anderson, C. Z. (2019). *Cyanotype: The blueprint in contemporary practice*. Routledge.
- Bilvar, H. (2025). Fotoğraf ve Tekstilın Kesişiminde Siyanotip (Cyanotype) Baskı: Gelenekten Geleceğe Tekstil ve Sanattaki Rolü. *Bodrum Journal of Art and Design*, 4(1), 94-108. <https://doi.org/10.58850/bodrum.1603461>
- Böcekler, B. (2020). Başlangıcından günümüze cyanotype'ın tarihsel gelişimi ve örnek bir proje: "İstanbul mavisi". *Art-Sanat*, (13), 53-86. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0003>
- Çaygür, B. (2025). Atık kâğıt üzerine cyanotype: Sürdürülebilir sanat pratiğinde yüzey, anlam ve hafıza. *International Journal of Humanities and Art Researches*, 10(3), 354-379. <https://doi.org/10.5281/zenodo.17073906>
- Çaygür, B., & Böcekler, B. (2023). Cyanotype baskı yönteminin cam yüzey üzerine uygulanması: "Ayna" projesi örneği. *Akademik Sanat*, 20, 90-106. <https://doi.org/10.34189/asd.2023.20.007>
- Çaygür, B., & Böcekler, B. (2023). Cyanotype baskı yönteminin kâğıt üzerine uygulanması: "Mağrur" projesi örneği. *The Journal of Academic Social Science*, (147), 576-593. <https://doi.org/10.29228/ASOS.73865>
- Erel, E. B. & Kahraman, D. (2020). Seramik yüzeylerde cyanotype baskı yöntemi. *The Journal of Social Sciences*, (45), 385-399. <https://doi.org/10.29228/SOBIDER.42138>
- Haylamaz, G. (2024, 1-3 Eylül). *Tekstil yüzeyine uygulanan cyanotype baskılarda doğal boyama ile tonlamaya yönelik deneysel bir yaklaşım* [Tam metin bildiri sunumu]. Çukurova 13. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi, Adana, Türkiye.
- Jacquard Products. (t.y.). *Cyanotype instructions*. [Kullanım Kılavuzu]. <https://www.jacquardproducts.com/>
- James, C. (2014). *The book of alternative photographic processes* (3. Baskı). Delmar Cengage Learning.
- Kızılırmak, B., & İnan Çalapkulu, Ş. (2020). Alternatif fotoğraf baskı tekniklerinden Cyanotype'ın deneysel baskiresimde kullanılabilirliği. *Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 7(62), 3580-3593. <https://doi.org/10.26450/jshsr.2189>
- Saraç, E. ve Akyol, A. A. (2022). Fotografik koleksiyonlarda korumaya yönelik belgeleme yöntemleri. *Arteoloji Dergisi*, 1(2), 59-72.
- Vogt-O'Connor, D. (1995). Caring for blueprints and cyanotypes. *Conserve O Gram*, 19(9), 1-4. National Park Service.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** https://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Atkins adresinden 16.03.2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 2.** Buse Kızılırmak Çekinmez, Kâğıt Üzerine Cyanotype Baskı, 2024 – Kişisel Arşiv
- Görsel 3.** <https://www.jaelavanthara.com/untamed-1> adresinden 16.03.2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 4.** https://www.tumblr.com/cisazam/118187887759/ultraviolet-world-record-cyanotype?redirect_to=%2Fcisazam%2F118187887759%2Fultraviolet-world-record-cyanotype&source=blog_view adresinden 16.03.2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 5.** Şükriye İnan Çalapkulu, Kumaş Üzerine Cyanotype Baskı, 2024 – Kişisel Arşiv
- Görsel 6.** <https://rebeccabarfoot.blogspot.com/2009/05/cyanotypes-springtime-success.html> adresinden 16.03.2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 7.** Çaygür, B., & Böcekler, B. (2023). Cyanotype baskı yönteminin cam yüzey üzerine uygulanması: “Ayna” projesi örneği. Akademik Sanat, 20, 90-106. <https://doi.org/10.34189/asd.2023.20.007>
- Görsel 8.** Şükriye İnan Çalapkulu, Ham Ahşap Üzerine Cyanotype Baskı, 2026 – Kişisel Arşiv
- Görsel 9.** Şükriye İnan Çalapkulu, Plastik Kesme Tahtası Üzerine Cyanotype Baskı, 2026 – Kişisel Arşiv
- Görsel 10.** Şükriye İnan Çalapkulu, Yumurta Kabuğu İçerisine Cyanotype Baskı, 2025 – Kişisel Arşiv

Doris Salcedo’nun Sanat Pratiğinde Şiddet, Travma ve Bellek İlişkisi: “Unland” Serisi

Eda Seda Tosun¹

Özet

Bu çalışma, Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo’nun eserlerinde şiddet, travma ve bellek kavramlarının nesneler aracılığıyla sanatsal dönüşümünü incelemektedir. Özellikle “Unland” Serisi’nde, farklı boyutlardaki masalar insan saçları ipliklerle delinerek doldurulmuş, minimalizm ve konseptüellizm estetiğiyle travmatik tarihi somutlaştırır. Şiddet, fiziksel, sosyal ve psikolojik boyutlarıyla bireyi etkileyen karmaşık bir olgu; travma, belleği parçalı kılan yıkıcı bir tepki; bellek ise travmatik deneyimleri yeniden yapılandıran süreçtir. Salcedo, Kolombiya iç savaşının yansımalarını mağdurlarla görüşmelerle nesnelere taşır, örneğin yetim çocukların hikâyelerini ev mobilyalarıyla mahrem yıkımı kamusal alana çıkarır. Şiddet, parçalanmış aileleri ve kaybı temsil eder; nesneler travmanın izlerini yansıtır, izleyiciyi etik sorgulamaya davet eder. Sanatçı, şiddeti dolaylı biçimde malzeme kırılganlığıyla aktarır, empati ve tanıklık uyandırır; böylece sanat, mağdurların hikâyelerini çoğaltarak yüzleşmeyi tetikler ve hafızayı canlandırır.

1. Giriş

Şiddet, travma ve bellek kavramları, çağdaş sanatta politik çatışmalar, toplumsal yaralar ve kolektif hafıza süreçlerini işleyen eserlerin temel taşlarını oluşturur. Sanatçılar, bu kavramları estetik ve etik bir çerçevede kullanarak izleyiciyi doğrudan temsil yerine dolaylı imgeler, nesneler ve enstalasyonlar aracılığıyla empatiye, tanıklığa ve yüzleşmeye davet eder.

Fiziksel tahribattan ruhsal çöküntüye kadar geniş bir yelpazeye yayılan şiddet; performanslar, vücut sanatı ve disiplinler arası yöntemlerle sanatsal bir dışavuruma dönüşerek izleyicide hem bir arınma sağlar hem de farkındalık yaratır. (Sayan, 2016, s. 1422); travma, bireysel ve kolektif belleği parçalayan yıkıcı bir etkiyi somutlaştırır (Eyerma, 2019). Bellek ise, unutuşa karşı dirençli

1 Dr. Öğr. Üyesi, Giresun Üniversitesi Görele Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
eda.seda.tosun@gmail.com/ ORCID:0000-0002-1170-7664

bir hafıza inşası olarak işlev görür; sanat aracılığıyla travmatik deneyimler yeniden deneyimlenir ve toplumsal belleğe dönüştürülür (Halilovich ve Fejzić, 2018). Bu üçlü kavram, özellikle minimalizm ve konseptüel sanat akımlarında, şiddet mağdurlarının sesini kamusal alana taşır (Bush, 2023).

Doris Salcedo'nun (1958) sanat pratiği, Kolombiya'daki uzun süreli iç savaşın yol açtığı şiddet, travma ve bellek olgularını ontolojik bir sorgulamaya tabi tutar; bu kavramlar, sanat aracılığıyla gündelik nesnelerin dönüşümü üzerinden bireysel ve toplumsal boyutlarıyla ele alınır. Sanatçı, özellikle ""Unland"" serisinde ahşap mobilyalar, insan saçı ve ipek iplik gibi malzemeleri kullanarak kayıp, yokluk ve yerinden edilmenin izlerini görünür kılar. Nesneleri kendi bağlamlarından kopararak travmatik belleğin taşıyıcılarına dönüştürür. Eserlerinde şiddet, parçalanmış masalar ve organik dolgular aracılığıyla mahrem alandaki yıkımı politik tanıklığa taşır; yetim çocuklar gibi mağdurlarla yapılan görüşmelerden ilhamla aidiyet ve ölüm temalarını ev eşyaları üzerinden ifade eder (Elston, 2021). Bu yaklaşım, Salcedo'nun genel sanat pratiğinde nesnelerin metaforik gücünü kullanarak empati ve hafızanın yeniden inşasını sağlar. Bu çalışma, Doris Salcedo'nun ""Unland"" serisini şiddet, travma ve bellek kavramları bağlamında inceleyerek, sanatın bu olguları nesneler üzerinden dönüştürme potansiyelini ortaya koymayı amaçlar.

2. Şiddet, Travma ve Bellek Kavramlarının Sanat ile İlişkisi

Şiddet, travma ve bellek kavramlarının tanımı, sanat alanındaki temsillerini anlamak açısından belirleyici bir başlangıç noktasıdır. Bu kavramlar özellikle politik şiddet ve toplumsal çatışmalar bağlamında üretim yapan sanatçılar için, hem estetik hem de etik düzeyde temel referans çerçeveleri oluşturur.

Duygusal yoğunluğun denetimsiz biçimde dışavurulması, bireyin hem fiziksel hem de psikolojik düzeyde yok etme ya da zarar verme eğilimlerini ortaya çıkarabilir; bu durum, şiddet kavramının temel karşılığını oluşturur. Şiddetin yalnızca bedensel bir müdahale olmadığı, aynı zamanda çeşitli araç ve yöntemlerle gerçekleştirilebilen çok katmanlı bir olgu olduğu da vurgulanmalıdır. Bireyler, fiziksel temas olmaksızın da birbirlerine şiddet uygulayabilirler. Burada belirleyici olan, karşı tarafı baskı altına almak, huzursuz etmek ve onun içsel dünyası üzerinde hâkimiyet kurmaktır. Düşünceye, duyguya ve öz benliğe yönelen saldırılar, kimi zaman doğrudan bedene yönelik şiddetten daha derin, daha kuşatıcı ve daha yıkıcı etkiler yaratabilir. (Sayan, 2016, s. 1422). Şiddet ve sanat, tarih boyunca etik-estetik iç içeliikle birbirini beslemiştir; sanat şiddeti yansıtarak toplumsal bilinç ve katharsis yaratırken, estetize ederek etkisini güçlendirir. Sanatçılar, toplumun yaralarını resim, sinema ve performansla dile getirerek izleyiciyi yüzleşmeye çağırır. Şiddet, genellikle fiziksel zarar

verme eylemi olarak algılansa da, sanat pratiğinde bireylerin ve toplumların psikolojik bütünlüğünü bozan, kültürel dokuyu tahrip eden her türlü zorlayıcı müdahaleyi kapsar. Sanat, şiddetin yol açtığı kayıp ve acıların kamusal alanda ifade edilmesine olanak tanıyarak, resmi tarih anlatılarının dışında kalan “öteki” hikâyelerin görünürlüğünü sağlar. Bu bağlamda şiddet, bireysel ve toplumsal hafızada kalıcı izler bırakan travmatik deneyimler yaratır (Cantekin ve Atalay, 2020; Yorulmaz, 2025).

Travma ise; insanların kontrol, bağlantı ve anlam duygusu veren olağan bakım sistemlerinin yok edildiği, aile, arkadaşlık, sevgi ve topluluk bağlarının paramparça edildiği ve insan deneyimine anlam kazandıran inanç sistemlerinin zayıflatıldığı, son derece stresli bir olay karşısında tamamen bunalmış olma hissi olarak tanımlanmıştır (Herman, 1997). Bir bireyin, destek sisteminin veya daha büyük bir topluluğun veya kültürün hayatta kalmasına yönelik gerçek veya algılanan bir tehdide yanıt olarak travma, hayatta kalmak için gerekli olan ancak devam eden benlik duygusuna, ilişkilere katılımına ve öğrenme ve çalışmaya üretken katılımına potansiyel olarak zararlı olabilecek beyin ve sinir sisteminde değişikliklere yol açar (Kantovitz ve Riak, 2008). Kolektif travma ise; korku ve kurumsal başarısızlık, doğrudan ve/veya yapısal şiddet ortamında yaşayan bir grubu etkileyen bir travma biçimi olarak tanımlanmıştır. Burundi’de, soykırım şiddeti ve iç savaş döngülerinden kaynaklanan travmanın anlamını ifade etmek için Kirundi yerel dilinde yeni bir kelime yaratıldı: *ihahamuka*. Bu kelime, koşma, korkma ve nefes nefese kalma anlamını ifade eder. Terim, ‘içimdekiler tarafından altüst olmak’ anlamına gelir. Travmatik deneyimle ilgili fikir ve duygularla başa çıkamama veya bunları bütünleştirememeye durumunu yakalamaya çalışır (Gobodo-Madikizela, 2016).

Bireysel travma ile kolektif travma arasında ayrım yapılırsa da, her ikisi de belleğin bozulmasına yol açar: Olay, otobiyografik hafızada parçalı ve erişilemez bir biçime dönüşür, yas sürecini tıkır ve melankoliye evrilir (Madsen, 2010). Bu bağlamda travma, bireysel psikolojik süreçlerin ötesinde toplumsal bellek çerçevesinde değerlendirilen, kolektif deneyimleri ve kültürel çerçeveleri kapsayan bir olgu olarak öne çıkar (Avcu, 2019, s. 640). Yaşanan şiddet olaylarının bıraktığı psikolojik ve toplumsal yaraları ifade eden travmatik deneyimler, çoğunlukla ani ve yıkıcı olup bireyin belleğinde silinmez izler bırakır. Travmaların sanatsal ifadeleri, bireyin iç dünyasındaki parçalanmayı dışa vurmasına olanak tanır.

Bellek ise; yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü; an, dağar, dağarcık, akıl, hafıza, yâd, zihin şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanımdan hareketle bellek, bireyin ve toplumun kimliğini şekillendiren temel bir yeti olarak öne çıkar; deneyimlerin,

duyuların ve algıların zihinde canlı tutulmasını sağlayan çok boyutlu bir yapıdır (Güvenç, 2025). Felsefi ve bilişsel bilimler bağlamında, bellek, hem geçmişteki deneyimlerin bilinçli olarak anımsanması hem de istem dışı ortaya çıkan anıların karmaşık etkileşimiyle karakterize edilen, nörolojik ve psikolojik süreçlerin bir ürünüdür (Demirkan ve Usta, 2020). Bellek; zamana, mekâna, nesneye, kokuya, ışığa, sese göre yeniden canlanarak duyuşsal ve duygusal varlığını yeniden yaratır. Belleğin özünde sahip olduğu muğlaklık ve açık olmamak, kendini yeni hatıralarda tekrardan var eder ve sanatçıların bir sonraki çalışmalarında yeniden gün yüzüne çıkmayı bekler (Annepçioğlu ve Kurt, 2019). Bu çerçevede sanat, hem bireysel hem de kolektif hafızanın parçalanmışlığını onarma ve geçmişin anılarını toplumsal bilinç düzeyine taşıma potansiyeli sunar. Nitekim, sanat eserleri, geçmişe ait deneyimleri ve bilgileri zihinde tutma ve anımsama yeteneği olarak tanımlanan hafızanın, hem bireysel hem de kolektif boyutlarda yeniden inşa edilmesinde kritik bir rol oynar (Özkan ve Öz, 2023).

3. Doris Salcedo

3.1. Yaşamı ve Sanatı

Doris Salcedo, 1958 yılında Kolombiya'nın başkenti Bogotá'da doğmuş ve halen aynı kentte yaşamını ve sanatsal pratiğini sürdürmektedir (Çevik ve Bingöl, 2021). Sanatçının erken dönem eğitimi, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano'da resim ve sanat tarihi alanlarında gerçekleşmiştir. Bu akademik dönemde, Kolombiyalı sanat tarihçisi ve ressam Beatriz González'den ders alma imkânı bulmuş; bu öğretmen-öğrenci ilişkisi, Salcedo'nun sanatsal kimliğinin oluşumunda belirleyici bir rol oynamıştır. González, yalnızca Salcedo'nun değil, 1970'ler ve 1980'ler Kolombiya sanat ortamının tümüne damga vuran bir figür olarak, tarihsel bilincin sanatsal üretimdeki önemini vurgulayarak genç sanatçılara yol göstermiştir (Marín ve Alzate, 2020). González'in en önemli katkısı, Salcedo'ya periferi de bir sanatçı olma bilincini kazandırmasıdır. Bu bilinçli tercih, sanatçıyı Latin Amerika'nın üçüncü dünya ülkesi konumundaki politik çatışmalarının merkezinde üretim yapma kararıyla buluşturmuştur.

Lisans eğitimini tamamlamasının ardından Salcedo, 1980-1981 yılları arasında dünyanın farklı coğrafyalarını kapsayan bir gezi gerçekleştirmiştir. Bu gözlem döneminde, farklı kültürlerin ve tarihsel dönemlerin heykel örneklerini inceleyerek malzeme kullanımı ve mekânsal kurgulara ilişkin derinlemesine bir birikim oluşturmuştur. Bu deneyim, sonraki yıllarda "“Unland”" Serisi gibi yoğun malzeme-mekân bütünlüğü taşıyan projelerde belirleyici unsur haline gelmiştir (Moreno, 2010). 1981 yılında New York Üniversitesi'ne kayıt yaptıran Salcedo, 1984 yılında heykel alanında yüksek lisans derecesiyle mezun

olmuştur. New York dönemi, sanatçıya teknik becerilerin yanı sıra kavramsal yaklaşımlar açısından da önemli kazanımlar sağlamıştır. Bu akademik süreçte edindiği bilgi birikimi, 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında Kolombiya'da yaşanan şiddet olaylarını sanatsal pratiğe dönüştürme çabasında kritik bir rol oynamıştır (Corrigan ve Ritholtz, 2025).

Sanatçının akademik kariyeri yalnızca öğrenci kimliğiyle sınırlı kalmamış; 1987-1988 eğitim yılında Cali kentindeki Instituto de Bellas Artes'te Plastik Sanatlar Okulu müdürlüğü görevini üstlenmiş, 1989-1991 yılları arasında ise Universidad Nacional de Colombia'da heykel ve sanat teorisi dersleri vermiştir. Bu akademik görevler sırasında hem teknik hem de kavramsal birikimini yeni kuşaklara aktarmış; aynı zamanda politik şiddet ve travma temalarını kendi pratiğinde derinleştirme fırsatı bulmuştur.

Kolombiya iç savaşının yarattığı toplumsal dönüşümün tanıklığı, bu akademik dönemlerde yoğunlaşmıştır (Corrigan ve Ritholtz, 2025). Sanatçı, mağdurlar ve yakınlarıyla gerçekleştirdiği doğrudan görüşmeler aracılığıyla, ilerleyen çalışmalarının temel veri kaynağını oluşturan birinci elden bilgiler elde etmiştir (Fanta, 2008). Bu etnografik yaklaşım, Salcedo'nun sanatını diğer çağdaş heykeltıraşların pratiklerinden ayıran temel bir özellik olarak öne çıkmaktadır. Sanatçının uluslararası sanat ortamındaki tanınırlığı, 1992 yılında Kolombiya dışındaki sergilerle önemli ölçüde artmıştır. Avustralya, İspanya ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sergileri, yerel travmaları evrensel bir çerçeveye bütünleştirme bakımından dönüm noktası teşkil etmiştir. 1993'te Penny McCall Foundation ve 1995'te Solomon R. Guggenheim Foundation'dan aldığı prestijli destekler, büyük ölçekli enstalasyonlar üretmesine imkân tanımıştır (Rojas-Sotelo, 2004). 2000'li yılların başından itibaren Salcedo'nun çalışmaları daha kapsamlı sergi programlarına dâhil edilmiştir.

3.2. Kolombiya Savaşının Doris Salcedo'nun Çalışmalarına Etkisi

Kolombiya'da 1960'lı yıllardan bu yana sürmekte olan iç savaş, Doris Salcedo'nun sanatsal pratiğinin hem içerik hem de yöntem boyutlarında belirleyici bir etki yaratmıştır. Sanatçı, yaşadığı ülkeyi savaşın ve felaketin merkezlerinden biri olarak tanımlamakta; bu durum eserlerinde en uç politik şiddet olaylarının ve insan kırılğanlığının merkezi bir tema olarak işlenmesine yol açmıştır (Salcedo, 2003; Underhill, 2023, s. 295). Kolombiya iç savaşının yarattığı fiziksel ve psikolojik tahribat, Salcedo'nun tüm sanatsal üretiminde kendini gösteren temel bir motivasyon kaynağı olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda, Salcedo'nun eserleri, Kolombiya'daki iç savaşın şiddetini ve kurbanların deneyimlerini belgeleyen birincil kaynaklar olarak görülebilir (Corrigan ve Ritholtz, 2025).

Savaş ortamında yaşanan zorla kaybetmeler, cinayetler ve toplu katliamlar, sanatçının eserlerinde doğrudan veya dolaylı biçimde temsil edilen temel olaylardır. Salcedo, bu travmatik deneyimleri sanatsal forma dönüştürme sürecinde, mağdurların hikâyelerini doğrudan kendilerinden veya yakın çevrelerinden dinleyerek çalışmalarına aktarmaktadır. Bu tanıklık pozisyonu, sanatçıya özgün ve güçlü bir anlatım dili kazandırmaktadır. Sanatçının, özellikle kadınların maruz kaldığı cinsel şiddet vakalarına odaklanması, geleneksel arşiv materyallerinin ötesine geçerek, kişisel görüşmeler ve feminist bilinç yükseltme grupları pratiğinden ilham alan bir yaklaşım benimsemesini sağlamıştır (Castro, 2022).

Şiddet dolu bir ülkede yaşarken sanki şiddet gerçekleşmiyor gibi davranamazsınız. İşte bu yüzden sanatın bir çeşit denge yaratması gerektiğini düşünüyorum. Ticari olmayan bir yaklaşımla, tüm bu acımasız kayıpların dışındaki bir mekânda, anlam yaratabilecek bir sanat ortaya koyabilmek mümkün olabilir... Sanat cevap vermez, yalnızca soru sorar. (Karataş, 2025, s. 16)

Şiddet mağdurlarını bulup onlarla röportaj yapan sanatçı, olayın ikincil bir tanığı olarak hareket etmeye o kadar kendini kaptırmıştır ki, travmatik olayı bizim için yeniden canlandırmaya veya yeniden inşa etmeye çalışması bile imkansız hale gelmiştir. Şöyle açıklıyor:

Bana acılarını paylaşma cömertliğini gösteren insanlarla tanıştım. Acı sürekli olarak yeniden canlanıyor. Bence bu, gerçeklikle başka bir tür ilişki kurulmasına olanak sağlıyor. Onlarla aramdaki mesafe kayboluyor ve acılarının beni, merkezimi ele geçirmesine izin veriyorum. Eğer toplumun merkezinde dolaşan iyi bir eser ortaya koymayı başarırısam, onların acısı bu toplumun özüne girecek. Kurbanlar baş kahramanlar olacak. (New Museum, 1998)

Sanatçı, bu tanıklık sürecinde kendi pozisyonunu bilinçli olarak olaydan uzak tutma stratejisi benimsemektedir. Bu yaklaşım, mağduriyet anlatışının bozulmasını önlerken, duygusal aşırı yüklenmeden kaçınmayı ve empatik fakat mesafeli bir temsil dili kurmayı mümkün kılmaktadır. Bu mesafe izleyiciye yorum alanı bırakırken aynı zamanda politik bir söylem kurma imkânı sağlamaktadır.

Röportajlar aracılığıyla elde edilen veriler doğrultusunda kurgulanan bu nesneler, çocukların ebeveynlerini kaybetmesi gibi bireysel travmaların toplumsal belleğe taşınarak evrensel bir boyut kazanmasını sağlamaktadır. Savaş bağlamında gerçekleşen zorla kaybetmeler de sanatçının temsil ettiği temel temalar arasında yer almaktadır. Bu eserler, tarihçilerin ve hukuk sistemlerinin genellikle göz ardı ettiği kişisel mağduriyetleri gün yüzüne çıkararak, toplumsal

hafızada kalıcı bir yer edinmelerini amaçlamaktadır (Fanta, 2008). Salcedo'nun eserleri bu bağlamda, şiddet mağdurlarının seslerini yükselterek, onların deneyimlerini kolektif hafızanın ayrılmaz bir parçası haline getiren birer karşı-anıt işlevi görür (Marín-Lancheros, 2023).

Savaşın etkisi yalnızca konuyu değil, Salcedo'nun estetik stratejilerini de şekillendirmiştir. Doğrudan göstermeme yaklaşımıyla şiddeti ima eden biçimler kullanmak, malzeme seçimi ile nesneyi işlevsiz hale getirerek yokluğu görünür kılmak gibi teknikler, savaş travmasının estetik düzlemde temsil edilmesine olanak tanırken bellek ile nesne arasında güçlü bir bağ oluşturmaktadır. Kolombiya savaşının yarattığı fiziksel ve psikolojik travmalar, Salcedo'nun "Unland" serisi başta olmak üzere pek çok çalışmasında nesneler üzerinden somutlaştırılmıştır.

4. "Unland" Serisi

"Unland" (1995-1998) serisi bağlamında Salcedo, Kolombiya'nın kuzeyinde yoğun şiddet olgularının yaşandığı bir bölgeye araştırma gezileri düzenlemiş; ebeveynlerinin öldürülmesine tanık olmuş çocuklarla üç yıl süren görüşmeler neticesinde "Onlar sadece var olmak istiyorlardı" sözleriyle bu bireylerin varoluşsal durumuna dair tepkisini ortaya koymuştur. Sanatçı, mobilya ve giysi gibi günlük nesneleri kemik, saç ve hayvansal lif gibi organik maddelerle bir araya getirerek kayıp, keder, bellek ve yas temalarını ele alan eserler yaratmakta; yıllar süren yavaş üretim sürecini ise travmatik deneyimlerin zamansal ağırlığını yansıtan bir anma ritüeline dönüştürmektedir. Böylece gündelik nesneler aracılığıyla toplumsal travmanın izini süren bu pratik, şiddet eylemine tanıklık eden bir konumda yer almakta ve geçicilik ile kalıcılık arasındaki diyalektik ilişkiyi gözler önüne sermektedir (Barson, 2004).

"Unland" serisindeki eserlerin başlıkları, Paul Celan'ın şiirsel üretiminden esinlenerek belirlenmiştir. Sanatçı, söz konusu anlatıları, hayatını kaybedenler adına ölçülü ancak etkili eserlere dönüştürmüştür. Kültürel mirasın bir parçası olarak belleği restorasyon yoluyla yeniden inşa eden veya koruyan anıt anlayışının aksine, Doris Salcedo'nun pratiği, bireysel belleğin ortaya çıkardığı sessiz tarihi görünür kılmaktadır.

"Unland", yerinden edilme duygusuna karşılık olarak sanatçı tarafından üretilen bir kelimedir. Sanatçı, "Unland" kelimesini yerinden edilme ve kaybolan topraklar için türetmiş; "un-" ön ekinin olumsuzluğuyla "land"i birleştirerek yokluk ve eksikliğe işaret etmiştir. Bu bağlamda "Unland" Serisi, üç heykelden oluşur: "Unland": The Orphan's Tunic", "Unland": Irreversible Witness" ve "Unland": Audible in the Mouth" (Görsel 1). Bu enstalasyonda masa, bebek beşiği, saç teli, ip ve kumaş gibi farklı malzemeler bir arada kullanılmıştır. Seride

yer alan altı masa, ikiyeşerli gruplar halinde yeniden birleştirilerek üç ayrı masa formuna dönüştürülmüştür. Her bir yapı, farklı bir alt başlıkla tanımlanmakta ve kendine özgü bir deneyimi, yaşanmışlığı temsil etmektedir. Bu dönüşüm, asıl işlevlerinden soyutlanan nesneler üzerinden aidiyet kaybını, şiddeti ve parçalanmış aile yapılarını çok katmanlı bir alegoriyle yansıtır. Ailesinin katledilişine şahitlik etmiş kimsesiz çocuklarla gerçekleştirilen görüşmeler, bu yapının temelini ve yapısını oluşturmıştır. (Sağlam, 2020, s. 589; Elston, 2021).



Görsel 1. Doris Salcedo, “Unland” Serisi, 1995–1998.

4.1. “Unland”: The Orphan’s Tunic

“Unland”: The Orphan’s Tunic, serinin üç bölüme ayrılmış ilk eseridir; iki bölümü ham ipek ve insan saçıyla işlenmiştir. Saç, ahşaba açılan binlerce delikten geçirilerek masaya dikilmiştir. Masanın bir ucundaki beyaz ham ipek kumaş, genişliği boyunca uzanan saç şeridiyle birleşmekte; izleyici bu bölgenin yavaş yavaş insan saçıyla kaplı olduğunu fark etmektedir. İpek kumaş, yetim çocuğa ve yokluk duygusuna vurgu yapmaktadır. Heykel, annesinin ölümüne tanık olan ve annesinin kendisi için diktiği elbiseyi çıkarmayı reddeden altı yaşındaki bir kız çocuğunun tanıklığına dayanmaktadır. Masanın içinden geçen binlerce delik, her bir saç telinin gövdeden bütünlüğünü koruyarak geçmesine olanak tanımaktadır (Görsel 2, 3) (New Museum, 1998).

Nitekim Celan’ın “yetim tuniği” metaforu, Salcedo’nun eserlerinde yetimliğin ve annelerin yokluğunun somut bir simgesi haline gelerek, Kolombiya’daki kayıpların evrensel yas deneyimiyle örtüşmesini sağlamaktadır. Salcedo, bu eserdeki masaların birleşme noktasında insan saçını yüzeye işleyerek, travmanın bedensel izini ve annenin yokluğunu dolaylı bir biçimde aktarır. Bu yüzey müdahaleleri, izleyicide şaşkınlık yaratırken, masanın insan bedenine ait

unsurlarla dönüştürülme arzusunu ve antropomorfik öğelerin birleşimini gözler önüne serer. Nesnelerin sahipleriyle olan metaforik bağını güçlendirerek, yaralanma ve iyileşme arasındaki gerilimi görsel olarak ifade eder (Özturan ve Özturan, 2023).

Ahşap masa, geçmişten gelen gündelik bir obje olarak hem gelecek nesillere aktarılacak kültürel hafızanın somut taşıyıcısı hem de travmanın fiziksel izlerini depolayan bir araç haline gelmiştir. Bu materyal seçimi mağdurların koşulları ve yaşadıkları yoksunlukla ilişkilendirilmiştir; malzemenin yalınlığı ve kırılğanlığı, travmanın hem fiziksel hem de duygusal etkisini izleyiciye somut bir biçimde iletir (Abacı, 2025).

Salcado “Bu noktada benim için önemli olan bir başkalaşım yaratmaktı, bu masaları, hepimizin bildiği, hayatımızın büyük bir bölümünü masaların etrafında geçirdiğimiz, bizim için en yaygın nesne olan bu unsuru, tamamen tuhaf bir şeye dönüştürmek istedim” şeklinde belirtmiştir. (Barson, 2004)



Görsel 2. Doris Salcedo, “Unland”: the Orphan’s Tunic, Karışık Teknik, 80 × 245 × 98 cm, 1997.



Görsel 3. Doris Salcedo, “Unland”: the Orphan’s Tunic (Detay).

4.2. “Unland”: Irreversible Witness

Doris Salcedo’nun “Unland” serisinin diğer önemli bir parçası olan 1995 ve 1998 yılları arasında yaptığı “Unland”: Irreversible Witness adlı çalışması ise; serisinin en minimalist parçası olarak tanımlanmıştır. Ancak bu minimal yapı içinde şiddet, travma ve bellek kavramlarının yoğun bir biçimde işlenmesi dikkat çekmektedir. Çalışma, Kolombiya’da şiddetin yoğun olduğu bölgelerde ebeveynlerinin öldürülmesine tanık olmuş yetim çocuklarla yapılan görüşmelerden elde edilen veriler üzerine kurgulanmıştır. Salcedo burada benzer malzemelerden üretilmiş ama fiziksel olarak uyumsuz parçaları bir araya getirerek, ailelerin parçalanmış yapısını ve sosyal bağların kopuşunu imgesel düzeyde yeniden üretmiştir (Özturan ve Özturan, 2023).

Ham ipek kumaşın hem üst hem de alt yüzeyine dikilen saçlar aracılığıyla yapıda deri benzeri bir yüzey oluşturulmuş ve ince bir ışıltı etkisi üretilmiştir. Yapının bir ucunda, saç ve ipek örtüsüyle kaplı bir oyuncak bebek beşiğinin metal çerçevesi, masa tablasına batıyormuş gibi görünmektedir (Görsel 4, 5). Metal oksidasyonunu çağrıştıran bu beşik, kefen benzeri örtüsüyle masanın bir ucundan içine emiliyor gibi görünmekte; söz konusu kesik jesti, anlatıdaki yok olan şiddetin metaforik bir göstereni olarak işlev görmektedir. Sanatçının gazlı bez benzeri bir yara imgesine dönüştürdüğü ahşap yüzeyin çatlakları, fiziksel keşiği ve travmatik kaybın görünür kılınması sürecini bir arada temsil eden çok katmanlı bir imge sunmaktadır. Saçın hem örtü hem de yüzey olarak

işlev görmesi, görünürlük ile gizlilik, canlılık ile ölüm arasındaki diyalektik ilişkiyi pekiştirmektedir (New Museum, 1998).



Görsel 4. Doris Salcedo, “Unland” Irreversible Witness, Karışık Teknik, 111.8x248.9x89 cm, 1995-98.

Görsel 5. Doris Salcedo, “Unland”: Irreversible Witness, (Detay).

4.3. “Unland”: Audible in the Mouth

Salcedo’nun “Unland”: Audible in the Mouth başlıklı eserinde (Görsel 6, 7), saç ve iplik masanın yüzeyine dikilerek hassas bir lif dokusu oluşturmaktadır. Siyah ve koyu kahverengi insan saç ile ham ipek iplikten oluşan bu yapı, açıkta ve savunmasız bir şekilde yere serilmiş bir beden imgesi olarak okunabilmektedir. Karmaşık saç ağı izleyiciyi yapıya yaklaştırmakta; yakınlık kurma olasılığı sunuyor gibi görünse de, eser aynı anda böyle bir teması reddetmektedir. Salcedo, tanıklıklar üzerinde ayrıntıya girmekten kaçınarak izleyicinin erişimini engellemekte; bakışın çekiciliği ile bakmanın imkânsızlığı arasındaki gerilim üzerinden travmatik deneyimin dolaylı doğasını sanatsal bir strateji olarak pekiştirmektedir (Barson, 2004).

Bu ontolojik dönüşümde, antropomorfik unsurlar (saçın deriye, ipliğin yaraya dönüşümü) izleyiciyi duyuşsal bir okuma deneyimine davet eder. Eser, travmanın bedensel izlerini dikilen ağlarla iyileşme-yaralanma geriliminde somutlaştırırken, kolektif belleği harekete geçirerek etik bir yüzleşmeye dönüştürür (Abacı, 2025; Salcedo, 2003). Böylece heykel, soyut estetiğin sınırlarını zorlayarak, savaşın mülksüzleştirici şiddetini şiirsel bir anlatı gibi yeniden yapılandırır ve izleyiciyi empatiyle tarihsel tanıklığa çeker (Özturan ve Özturan, 2023; Elston, 2021). Bu bağlamda, “Unland”: Audible in the Mouth, Clean’ın dilin sınırlarını zorlayarak yeni kelimeler türetme ve inkâr yoluyla anlamı yeniden şekillendirme pratiğini Salcedo’nun mekânsal ve materyal tabanlı heykeltıraşlık yaklaşımına taşır.

Salcedo’nun “Unland” heykellerinin alt başlıkları için Clean’ın şiirlerinden dizeler seçmesi, şiirsel bağlantıyı açık hale getirmekte ve içe dönük ve

dolaylı şiirleri, Holokost deneyimlerine dayanmaktadır. Salcedo, ebeveynleri Holokost'ta öldürülen Celan'ın, dünyadan dışlanmış bir yetim olarak model oluşturduğunu belirtmektedir.

Celan'ın dilindeki yerinden edilme, sürgün ve aktarım kavramları, Salcedo'nun nesnel dönüşümüyle sanatsal bir tercüme diyalogu kurar; Holokost tanıklığını Kolombiya iç savaşının kadın mağdurlarıyla buluşturarak, dilin çözülüşü üzerinden yokluğun “Unland” topografyasını çizer (Valencia ve Santiago, 2015).



Görsel 6. Doris Salcedo, “Unland”: *Audible in the Mouth*, Karışık Teknik, 80x315 x75 cm, 1998.

Görsel 7. Doris Salcedo, “Unland”: *Audible in the Mouth* (Detay).

Sonuç

Doris Salcedo'nun “Unland” serisi, Kolombiya iç savaşının yetim çocukları ve kadın mağdurlarıyla şekillenen şiddet, travma ve bellek dinamiklerini, eski mobilyaların insan saç, ipek ve metal gibi organik materyallerle dönüştürülmesi yoluyla somutlaştırır. Serinin “Unland”: *The Orphan's Tunic* adlı eseri, yetim kalmış çocukların elbisesini simgeleyen beyaz ipek kumaş ve annenin bedeninden alınmış saç kıllarıyla işlenmiş ahşap masa yüzeyini birleştirerek, yokluğun izlerini antropomorfik bir forma taşır. Benzer şekilde, “Unland”: *Irreversible Witness*'te iki uyumsuz ahşap masa, metal bebek yatağı, soluk kumaş ve dikili siyah kıllarla aile bağlarının kopuşunu ve travmanın geri döndürülemezliğini minimalist bir yapıda vurgular; saç dikişleri yaralanma ile iyileşme gerilimini çağrıştıırken, eski eşyalar geçmiş yaşantıların metaforuna dönüşür. “Unland”: *Audible in the Mouth* eserinde ise, farklı boylardaki masalar üzerine kadın saçları ve ipek ipliklerle oluşturulan ağlar aracılığıyla, Paul Celan'ın şiirsel yerinden edilme ve aktarım kavramlarını Kolombiya iç savaşının kadın mağdurlarıyla buluşturur; bu ritüel bağlamalar, travmanın

bedensel izlerini duyusal bir okuma deneyimine dönüştürerek kolektif belleği harekete geçirir.

Paul Celan'ın kayıp ve yetimlik temalı şiirsel metaforlarıyla kurulan bu diyalog, bireysel yasın evrensel boyutunu açığa vururken, nesnelerin antropomorfik dönüşümü ve dikişli masaların yaralanma-iyileşme gerilimi izleyiciyi duyusal bir yüzleşmeye davet eder. "Unland" neolojizmi, yerinden edilme ve kaybolan toprakları simgeleyerek savaşın yıkıcılığını vurgular. Bu yaklaşım, nesneleri bellek taşıyıcılarına dönüştürerek yokluğu maddeleştirir ve mekân hafızanın yeniden üretildiği bir alana çevirir. Dolayısıyla Salcedo'nun sanatı, estetik form ile politik tanıklığı birleştirerek empati ve etik sorumluluk uyandırır; sanatın toplumsal travmayı dönüştürme, kolektif belleği inşa etme ve tarihsel gerçeklikleri geleceğe taşıma gücünü somutlaştırır. Salcedo'nun eserleri, toplumsal hafızanın korunması ve travmatik deneyimlerin sanatsal dille işlenmesi açısından örnek teşkil eden bir pratik sunarak, sanatın politik ve toplumsal işlevine dair güçlü bir tanıklık oluşturur.

Kaynakça

- Abacı, Z. (2025). Maddenin hatırlattıkları: Doris Salcedo'nun eserlerinde bellek taşıyıcısı olarak eşya. *İstanbul Üniversitesi Sanat ve İkonografi Dergisi*, 9, 13. <https://doi.org/10.62425/sidd.1670169>
- Annepçioğlu, H. K., & Kurt, C. (2019). Bellek ve sanat ilişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan. *Art-Sanat Dergisi*, 223. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0019>
- Avcu, İ. (2019). Bellek, travma ve edebiyat. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniefd/issue/50981/650272>
- Barson, T. (2004). "Unland": The place of testimony. *Tate Papers*, (1). <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/01/>"Unland"-the-place-of-testimony
- Bush, S. S. (2023). Grief and grievance: The aesthetics of political violence in Doris Salcedo's sculpture. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 106(1), 20. <https://doi.org/10.5325/soundings.106.1.0020>
- Cantekin, Y., & Atalay, R. (2020). Travmanın yaratıcı etkinliğe yansımaları. *Tykhē Dergisi*. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tykhe/issue/58402/810940>
- Castro, M. F. R. (2022). Tu cuerpo es un campo de batalla: Tres visiones artísticas en torno a la violencia sexual bélica en Latinoamérica. *Brújula: Revista Interdisciplinaria Sobre Estudios Latinoamericanos*, 15, 13. <https://doi.org/10.58748/coay9996>
- Çevik, N., & Bingöl, M. (2021). Contemporary art discourses in the context of the public space. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(1), 147. <https://doi.org/10.22252/ijca.899416>
- Corrigan, A., & Ritholtz, S. (2025). Transformative aesthetics after war: Grief, repair, and feminist resistance to political violence in the works of Lucila Quieto and Doris Salcedo. *Security Dialogue*, 56(6), 722. <https://doi.org/10.1177/09670106251362759>
- Demirkan, Ö., & Usta, A. (2020). Mimari tasarım sürecinde bellek ve mimesis: Archiprix projeleri üzerine bir değerlendirme. *Megaron*, 15. <https://doi.org/10.14744/megaron.2020.32548>
- Elston, C. (2021). "Almost – you would – have lived": Reading Paul Celan in Colombia. *De Gruyter*. <https://doi.org/10.1515/9783110658330-014>
- Eyerman, R. (2019). *Memory, trauma, and identity*. Palgrave Macmillan.
- Fanta, A. (2008). *Narratives of abandonment: Colombia's cultural production from 1990 to 2007* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Michigan. <https://hdl.handle.net/2027.42/61548>
- Gobodo-Madikizela, P. (2016). *Breaking intergenerational cycles of repetition: A global dialogue on historical trauma and memory*. OAPEN Foundation. <https://www.doabooks.org/doiab?func=search&query=rid:32410>

- Güvenç, B. K. (2025). Güncel sanatta “evin yokluğu”na bellek izinden bakış. *International Journal of Eurasia Social Sciences*, 16(59), 581. <https://doi.org/10.70736/ijoess.568>
- Halilovich, H., & Fejzic, A. E. (2018). The art of memory after genocide: Reimagining the images of the places of pain and (be)longing. In S. Trakilovic (Ed.), *Doing memory research: New methods and approaches* (pp. 87–108). Springer.
- Herman, J. L. (1997). *Travma ve iyileşme*. Kaknüs Yayınları. (Orijinal eser 1992’de yayımlandı)
- Kantovitz, M., & Riak, J. (2008). Trauma and the brain. *International Society for Traumatic Stress Studies*.
- Karataş, E. (2025). *Politik sanatın kültürel bellekle ilişkisi bağlamında farklı coğrafyalarda üretilen eserlerin incelenmesi* [Yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Madsen, D. L. (2010). Teaching trauma: (Neo-)slave narratives and cultural (re-) memory. *Palgrave Macmillan*. https://doi.org/10.1057/9781137086471_4
- Marin, P., & Alzate, G. (2020). *Corpos ausentes e armas fundidas. Conceição/Conception*, 9. <https://doi.org/10.20396/conce.v9i00.8662160>
- Marín-Lancheros, J. A. (2023). Nombrar lo innombrable: El contramonumento Fragmentos y la violencia sexual. *Sociedad y Economía*, (49). <https://doi.org/10.25100/sye.v0i49.11725>
- Moreno, L. G. (2010). Troubled materiality: The installations of Doris Salcedo. *Mosaic*, 43(2), 95.
- New Museum. (1998). “Unland”/Doris Salcedo. <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/280>
- Özkan, O., & Öz, O. (2023). The aftermath of death in Christian Boltanski’s art: Monument, archive and memory.
- Özturan, O., & Özturan, S. (2023). Travmayı izlemek: Doris Salcedo’nun heykellerinde toplumsal hafıza, yas ve melankoli. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 13(1), 64. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1313820>
- Rojas-Sotelo, M. (2004). *Doris Salcedo: Challenging history and memory* [Unpublished master’s thesis]. University of Pittsburgh.
- Sağlam, S. (2020). Sanatta bellek ve mekân ilişkisi: “Unland” serisi üzerine bir inceleme. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 589.
- Salcedo, D. (2003). *The vision of the vanquished is an inward looking gaze*.
- Sayan, N. M. (2016). Sanatta şiddet ve estetik. *Journal of International Social Research*, 9(42), 1422.
- Underhill, K. (2023). *Doris Salcedo’s political art*. Columbia University Press.

- Valencia, G. B., & Santiago, R. B. (2015). Doris Salcedo: Creadora de memoria. *La Referencia*. https://scienti.colciencias.gov.co/publindex/download.file?tpo-Archivo=ART&cod_fasciculo=22&cod_articulo=543&cod_revista=124
- Yorulmaz, M. Y. (2025). *Sanatçıların eserlerinde travmatik deneyimlerin aktarımı ve toplumsal belleğe katkıları* [Yüksek lisans tezi]. İstanbul Bilgi Üniversitesi. <https://doi.org/10.47613/reflektif.2025.229>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1: ArtFritz. (2023). *Doris Salcedo (1958)*. <https://www.artfritz.ch/kuens-ter/salcedo.html>
- Görsel 1: Elisa. (2008, March 14). *Doris Salcedo "Unland; Audible in the Mouth", 1998. dammi fortuna*. <https://dammi fortuna.blogspot.com/2008/03/doris-salcedo-unland-audible-in-mouth.html>
- Görsel 2: Huyssen, A. (2018). Memories of Europe in the art from elsewhere. *Stedelijk Studies*, 6. <https://stedelijkstudies.com/journal/memories-of-europe-in-the-art-from-elsewhere/>
- Görsel 3: Manchester, E. (2007). Doris Salcedo: Unland: audible in the mouth 1998. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-unland-audible-in-the-mouth-t07523>
- Görsel 4: Merewether, C. (1993). *Doris Salcedo*. *ArtNexus*, 9. <https://www.art-nexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/62cc929ad24aad92e58815be/29/doris-salcedo>
- Görsel 5: MutualArt. (t.y.). *Doris Salcedo | Unland: irreversible witness (1995–1998)*. <https://www.mutualart.com/Artwork/Unland--irreversible-witness/65DEABF53A359D13>
- Görsel 6: Solomon R. Guggenheim Museum. (2015). Doris Salcedo, Unland, 1995–98 [Audio tour]. Guggenheim Museum. <https://www.guggenheim.org/audio/track/doris-salcedo-unland-1995-98>

Sanatı Aşan Birey: İzleyici Odağında Sanat Yapıtı 6

Gülşah Bayraktar¹

Özet

20. yüzyıl sanatı, modernizmin yeni bir “başlangıç yaratma” düşüncesinin idealize edilmesine tanıklık etmiştir. Buna karşıt olarak ortaya çıkan Postmodernizm ise estetik bir sabitlenmeyi reddederek ortaya attığı kavramlarla “biz ve öteki” ikiliğini üretmiştir. Ayrıca modernite ile birlikte değişen toplumsal dinamikler ise bireyde varoluşsal sancılara sebep olmuştur. Yabancılaşma, yalnızlık, yersiz yurtsuzluk ve köksüzlük gibi deneyimler çağdaş özneyi tanımlayan kavramlar haline gelmiştir. Bu krizleri aşmak üzere Nicolas Bourriaud’nun ileri sürmüş olduğu “radikan” kavramı, öznenin farklı kültür ve ilişkiler içinde konumlanan, hareketli, heterojen bir yapı olarak yeniden düşünülmesini önermektedir.

Bu çalışma, modernite ile birlikte sanatın geçirdiği dönüşümü, sanatı aşan bir izleyici modeli yaklaşımıyla Bourriaud’nun “radikan” kavramını referans alarak incelemektedir. Araştırmada sanatın nesne üretimine dayalı bir alan olmaktan çıkarak insanlar arası ilişkilerin, karşılaşmaların ve deneyimlerin üretildiği bir zemine dönüşmüş olduğu ortaya konulmaktadır. Çalışmanın amacı ise modernitenin bireyde yarattığı yabancılık, yersiz yurtsuzluk, bireyselleşme ve yalnızlık duygularının sanatın aracılığı ile yer değiştirebileceğini ortaya koymaktır. Buna bağlı olarak bir sanat eserinin alım satım ölçeğinde değerlendirilmeyeceğini vurgulayan Sitüasyonist Enternasyonalizm’in, gündelik yaşamla sanatı iç içe geçiren ve yapıta izleyicinin dahil edilebileceğinin ilk sinyallerini veren hareket olduğu öne sürülmüştür. Günümüz örneklerinde ise sanatçıların yapıtlarında bir geçit töreni, bir restoran projesi, postacılardan oluşan bir orkestra, göçmen bir futbol takımı ve ekolojik bir dayanışma merkezi gibi oluşumlarla bireyler için yakınlık, temas, tanıma, tanınma, kabul görme hislerini çoğaltan fikre odaklandıkları anlaşılmıştır.

Sonuç olarak çalışma, çağdaş sanatın izleyiciyi merkeze alan, kolektif deneyim ve birlikte var olma üzerine kurulu bir üretim anlayışına yöneldiğini ortaya koymaktadır. Bu dönüşümle birlikte sanat, bireyin toplumsal ve psikolojik iyileşmesine katkı sağlayan ilişkisel bir alan olarak yeniden tanımlanmaktadır.

1 Dr. Öğretim Üyesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, gulsahbayraktar@mu.edu.tr, ORCID ID: 0000 0002 7192 3027

1. Giriş

20. yüzyıl sanat kuramı ve pratikleri, radikal modernizmin arındırıcı ve indirgemeci tavrı ile postmodernizmin çoğulcu fakat ayrıştırıcı söylemi arasında şekillenen bir gerilim hattı üzerinde gelişmiştir. Radikal modernizmin sanatı budayan, arıtan, eleyen, çıkaran ve ana ilkelere dönmek isteyen dili, sanat tarihinde bir “başlangıç tutkusu” olarak idealize edilmiştir. Bu dönemin öncü sanat anlayışının temel karakteristiğini oluşturan yönelim, köklere dönüş vaadiyle de sanat tarihinde kendine yer açarken modernite probleminin ortağı olarak sanat sahnesinde yerini almıştır. Bu doğrultuda, Marcel Duchamp’ın hazır nesnelerinde seçim eylemi, Sitüasyonist Enternasyonal’in yaşanmış durum vurgusu ve Fluxus hareketinin “sanat = yaşam” önermesi gibi örnekler, modernizmin bu ilkeci ve indirgemeci yaklaşımını görünür kılan aksiyomlar olarak ortaya çıkmıştır. Clement Greenberg’in “saf görsellik” arayışı ise bu eğilimin kuramsal ifadesi olarak, sanat yapıtını her türlü yaşamsal koşuldan arındırmayı önererek estetik bir mutlak iddiası ortaya koymuştur. Böylece “kök” kavramının kutsandığı ve tekil bir estetik formun yüceltildiği bir sanat anlayışı inşa edilmiştir.

Buna karşılık postmodernizm, söz konusu köklenme fikrine karşı çıkararak estetik bir sabitlemeyi reddetmiş; ancak buna rağmen kimlik, cinsiyet, ırk, yerellik ve kültürelilik gibi kavramları ayrıştırarak “biz ve öteki” ikiliğini yeniden üretmiştir. Bu yönüyle postmodern söylem, sanat tarihinde bir alternatif olmaktan ziyade, kökleri farklı biçimlerde işaretleyen bir başka yapı olarak konumlanmıştır. Dahası, kapitalist sistemle kurduğu yakın ilişki sonucunda sanatın değiş tokuş değerini artırarak, radikal modernizmin ilkelerini yeniden üretmiş ve sanatta bir “kör nokta” oluşturmuştur.

Modernizm ve postmodernizmin yarattığı bu kuramsal ve pratik tikanıklıklar, yalnızca sanat alanıyla sınırlı kalmamış; bireyin gündelik yaşam deneyiminde de derin izler bırakmıştır. Modernitenin sürekli ilerleme fikri, bireyin sosyal varoluş temellerini sarsarak anlam ve değer yitimine uğramasına sebep olmuştur. Üstelik toplumsal parçalanmanın görüldüğü bu süreç bireylerin yalıtılmalarına, yalnızlaşmalarına, yabancılaşmalarına sebep olan sonuçları da beraberinde getirmiştir (Baudelaire, 2003, s. 48). Bununla birlikte zayıflayan toplumsal ilişki bireyselleşmenin önünü açarak “yersiz yurtsuz” özne kavramının da belirmesine yol açmıştır. Buna bağlı olarak öznenin hem kendisiyle hem de çevresiyle kurduğu ilişki zayıflamış ayrıca toplumda yaşadığı güvencesizlik hisleri onu muğlak bir yaşam algısına sürüklemiştir. Bu noktada Nicolas Bourriaud’nun ortaya koyduğu “radikan” kavramı, karşıtlıkları ortadan kaldırarak bireyin ve toplumun içinde bulunduğu gerilime alternatif bir düşünme biçimi geliştirmektedir. Bourriaud, çağdaş özneyi tek bir köke bağlı olmayan tıpkı

bir radikan gibi ana kökün yanında ikincil kökler salan, bulunduğu çevreye uyum sağlayarak gelişen ve onu sahiplenen bir bağlama yerleştirir. Radikan bir evrende ilkelerin birbiri içine karışarak yeni kombinasyonlar üretmek yoluyla çoğaldığı bir yapıyı dile getirmektedir (Bourriaud, 2019, s. 101). Bu hem diyalojik² hem de dinamik bir varoluş biçimine işaret etmektedir. Bu bağlamda özne, sabit bir kimlikten ziyade, sürekli müzakere halinde olan ve farklı ilişkiler ağı içinde konumlanmaya çalışan bir oluş ve sürecin kendisi haline gelir.

Bourriaud modernizm ve postmodernizmin yarattığı tekillik ve ayrışma duygusuna karşı, bağlantı kurma, etkileşimde bulunma ve ortaklık üretme isteğini merkeze alır ve bu yeni durumu “altermodernite” olarak adlandırır. Bu çerçevede sanat, nesne odaklı bir üretim alanı olmaktan çıkarak, insanlar arası ilişkilerin, karşılaşmaların ve deneyimlerin üretildiği bir zemine dönüşür. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen Sitüasyonist pratikler, sanatçı, yapıt ve izleyici arasındaki sınırları geçirgen hale getirerek sanatı kolektif bir deneyim alanı olarak yeniden tanımlamıştır. Bu çalışma modernizm ve postmodernizm sonrası sanatın içinde bulunduğu bu dönüşümü, Bourriaud’nun radikan kavramından yola çıkarak ele almaktadır. Tüm formların barış içinde yan yana durabildiği ve sanatsal üretimin katı ilkelerden uzaklaştığı, heterojen alanlarda gezinen bir dil üretiminin örneklerini incelenmektedir (Bourriaud, 2019, s. 100). Sanatın, bireyin yaşadığı yabancılaşma, köksüzlük ve yalnızlık gibi deneyimlere yanıt verme biçimlerine geçit töreni, göç, bir postane bandosunun müzeye daveti ve bir restoranın açılışı gibi izleyiciyi sürecin aktif bir bileşeni haline getiren pratikler üzerinden bakılmaktadır. Aynı zamanda, kent, göçebelik, kolektif üretim ve gündelik hayat gibi temalar etrafında şekillenen bu çağdaş sanat örnekleri aracılığıyla, sanatın toplumsal ve psişik bir iyileşme alanı olarak nasıl işlev kazandığı tartışılmaktadır. Bu bağlamda sanatın yeni mübadiller yaratarak “karşılaşma, müzakere ve birlikte var olma” biçimleri üreten bir pratik olduğu ortaya konulmaktadır. Sanatın yalnızca estetik bir nesne üretimi değil; aynı zamanda, çağdaş öznenin toplum içinde yeniden inşasında üstlendiği role ilişkin reçeteyi de açıklamayı hedeflemektedir. Bu sebeple ele alınan örneklerde izleyicinin sanatın ortadan kaldırılmış sınırları içinde gezinmesini özellikle teşvik eden yapıtların altermodern bir çağ için yeni yol haritaları çizdiği görülmektedir. Sonuç olarak sanatın ilkeleri erozyona uğrayarak izleyicinin yapıttaki görünürlüğüne ve yeni köklere dolanmasına izin veren bir değer üretimi olarak belirdiği ortaya çıkmaktadır.

2 Diyalojik: “Diyalojik” kelimesi, diyalog ve kullanımıyla ilişkilendirilir veya karakterize edilir. Diyalog, diyalog biçiminde sunulan iletişimdir. Diyalojik süreçler, bir konuşmacı tarafından söylenen ve dinleyici tarafından yorumlanan kelimelerdeki ima edilen anlamı ifade eder. Diyalojik çalışmalar, sunulan önceki bilgilerle etkileşimi de içeren sürekli bir diyalog sürdürür. Bu terim, edebiyat teorisi ve analizinde kavramları tanımlamak için hem de felsefede kullanılır. <https://en.wikipedia.org/wiki/Dialogic>. Erişim: 16.04.2026

2. Sanatı Aşan Birey: İzleyici Odağında Sanat Yapıtı

Radikal modernizmin sanatı budayan, arıtan, eleyen, çıkaran ve ana ilkelere dönmek isteyen dili 20. yüzyılın tüm öncülerinin ortak söylemi olmuştur. Her şeyin boş bir levhaya yazı yazarcasına yeniden üretilmek istendiği bu söylem kendisini “başlangıç tutkusu” ile idealize etmiştir. Arınarak ve geleceğe yönelik bir tutkunun ateşini körükleyen bu arzu köklere dönmek vaadi ile kendine sanat tarihinde yer açmıştır. Duchamp’ın hazır nesnelerinde *seçim*, Sitüasyonist Enternasyonalin *yaşanmış durum*, Fluxus hareketinde *sanat=yaşam* önermeleri ve tek renkli tablo üretimleri bu söylemi kanıtlayan aksiyomlar olmuştur (Bourriaud, 2019, s. 56). 20. yüzyılın öncüleri kök ve arınmaya yönelik radikal ilkeci tutumları sanat kuramcısı Clement Greenberg’in “saf görsellik” arayışı ifadesinde kendisini bulmuştur. İdeal bir varış noktası ile sonuçlanan eserin estetik kriterlerini betimleyen bu değer sistemi, yaşamsal olmayan tüm koşulları yapıtın dışında tutmayı önermektedir. Böylece kök denilen kavramın kutsandığı bir efsanenin yaratıldığını görmekteyiz. Postmodern söylem tam da bu noktada radikal söyleme karşı durarak estetik bir köklenmeyi reddetmektedir. Ancak postmodernizm modernizme bir alternatif oluşturmaktan ziyade kökleri daha çok vurgulayan bir işaretleme ile sanat tarihinde yer almıştır. Kimlik, cinsiyet, ırk, yerellik, etnik ve kültürellik gibi kavramları ayırıştırıp karşıt hale getiren postmodernizm bu dayatma ile “biz ve öteki”ni üretmiş bu nedenle de sanatta başarılı olamamıştır (Bourriaud, 2019, s. 62). Aynı zamanda kapital sistemle el ele vermesi nedeniyle sanatta bir kör nokta oluşturmuştur. Çünkü Postmodernist söylem sanatın değış tokuş değerini arttırarak radikal modernizmin ilkelerini budamıştır. Radikal modernizm kendini daha önce proletarya ile özdeşleştirirken postmodernizm bu özü kapital ile eşleştirmekte bulduğu için güç odaklarının işine gelen bir yerde konumlanmıştır. Kısacası sanatın üslubu metanın aygıtları ile iş birliği içine girmiştir.

1980’li yılların başından itibaren postmodern söylem, medya kültürünün imajları ve işaretlerince belirlenmiş bir tikanıklığın içinde kendini var etmeye çalışmıştır. Bu dönem sanatında görülen çöküş ve yıkıntı imgeleri bu tikanıklığa işaret etmektedir. Jacques Derrida burada postmodernizmi işaretlerin artık gerçekte temasının yitirilmiş olduğu çoklu kültürel bir potpuri olarak tanımlamaktadır (Bourriaud, 2019, s. 61). Geçmişin ikonografisini ve tarihini parçalayıp bölme yöntemiyle alıntılaman postmodern sanat bir çeşit harabe estetiği sunarak küreselleşmenin halesi altına girmiştir. Modernizmin köksüzlük, postmodernizmin ise aşırı vurguladığı kök kavramları ile sanatta yaşanan bu krizler, bireylerin gündelik hayatına ve yaşamı anlamlandırma biçimlerinde de kendini göstermiştir. Modernitenin getirdiği sürekli ilerleme fikri zamanla bireyin sosyal varoluş temellerini derinden sarsmıştır. Kitlesel üretimin artması, teknolojik gelişmeler, değışen yaşam standartları ve sınıf

ayrımlarının çizilmesi ile ortaya çıkan dezenformasyon, toplum üzerinde olumsuz etkilere yol açmıştır. Bunlar özellikle kentleşme ve kent nüfusunun artışına bağlı olarak kalabalıklar içinde yalnızlaşan bireyin anlam ve değer yitimine uğraması şeklinde ortaya çıkmıştır. Anlam ve değer kaybı bireyi belirsizlik duygularının içine iterek gerçeklik algısını bozmuştur. Bu nedenle kendi özüne ve diğer insanlara yabancılaşan birey gelip geçici, muğlak ve güvencesiz bir yaşantı içinde oradan oraya sürüklenmiştir. Kentin karmaşasında ise birey hızın yarattığı köksüzlük, yersiz yurtsuzluk ve toplumsal mesafelenme gibi psişeyi etkileyen durumlarla karşı karşıya gelmiştir. Cumhuriyet dönemi bireyin yaşadığı bu ruhsal kaosu Charles Baudelaire'in modernliğinden günümüze taşıyarak yersiz yurtsuzluk, yabancılaşma, bireyselleşme, yalnızlık ve evsizlik kavramları ile açıklamaktadır. Ayrıca bunu bireyin kültürel maneviyat, incelik ve idealizmden ödün verme sorunsalını da taşıdığını dile getirmektedir (Aslan, 2012, s. 428). Nicolas Bourriaud, kapitalizm ve sanayi devrimi sonrası süreçte bireydeki bu sosyal ve psikik erozyonu birbirine nüfuz etmeyen ve özdeşleşmeyen bir *kültürel çökelti* olarak tanımlamaktadır (2019, s. 54). Tanımını yaptığı *kültürel çökelti*, özneyi tek köke bağlı olmamak, akışkan ve sarmaşık gibi birçok yöne yayılan ilişkiler ağının içerisine yerleştirmektedir. Tekil söylemlere rağmen bireyi yapıcı bir anlaşıma ve eşgüdüm gayretine davet eden bir organizasyondan bahsetmektedir. Bunun için *radikan* bitkisi metaforunu kullanan Bourriaud içinde bulunduğu yüzyılın insanının değerlerini şu şekilde çizmekte ve tanımlamaktadır;

Ayrık otunun sapı radikandır, çileğinki de öyle: Ana kökün yanında ikincil kökler salar. Radikan onu ağırlayan toprakla uyumlu olarak gelişir, kıvrımlarını takip eder, yüzeyine ve jeolojik bileşimine uyum sağlar: Kendi çevirisini geliştirmekte olduğu yerin koşullarına uyum sağlayarak gerçekleştirir. Hem diyalojik hem de dinamik anlamlar taşıyan radikan sıfatı çağdaş özneyi betimler; bu özne yaşadığı çevreye duyduğu bağlantı gereksinimi ile onu köksüzleştirmeye çalışan güçler arasında küresellik ve tekillik, kimlik ile ötekini tanıma arasında gidip gelmektedir. Bu anlamda özne müzakere nesnesidir (Bourriaud, 2019, s. 63).

Bourriaud çağdaş özneyi, uzlaşma ve anlaşma istediğinde bulunan yeni bir kimlik olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla daha önce modernizm ve postmodernizmin bireyde yaratmış olduğu tekillik hissi kendine yeni bir yol bulmuştur. Kabul gören, bağlantı kuran ve etkileşime açık hale gelen birey 21. yüzyıl öznesinin kimliksel tipolojisi hakkında bize bilgi vermektedir. Toplumda yeni bir odak yaratan bu durum küresel kapitalizm sonrası bireye mübadele kurma esnekliğini kazandırmıştır. Bourriaud'nun *altermodernite* adını verdiği bu çağ, toplumun ve öznelerin birbiri için etkide bulunma, fikrîsel paylaşımında kalma ve kabul görme istenci ile yeni bağlar kurma talebine

yönelmiştir. Özellikle hiyerarşilerden arınmış bir alanda, yeni sentezlerle uğraşan küresel kültürün alanıdır (Bourriaud, 2019, s. 214). Bu çağın sanatçı ve düşünürleri sonuç ve ilerleme odaklı olmaktan çok hareket ve eylem halinde yola koyulma fikrini benimsemişlerdir. Özellikle sanatçıların çok kültürlü bir doğanın içinde tüm ifadelerin geçişkenliğine değer veren bir anlamı ortaya koyma çabaları dikkat çekici olmuştur (Bourriaud, 2019, s. 55). Ancak Bourriaud bu yeni oluşumu ifadelendirirken atlanmaması gereken önemli bir konuyu hatırlatmaktadır. Amaç bireyin yaşadığı kimliksel bunalımı göz ardı etmeden *radikana* bakabilmektir. Walter Benjamin'in *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* kitabını yeniden incelemeye alan yazar, 21. yüzyılın imge bolluğu ve yeniden üretim biçimleri ile öznenin yeniden tanımlanmasının zaruri hale geldiğine dikkat çekmektedir. Benjamin, kimlik kavramının aurasının bozularak bireyde yabancılaşmaya sebep olan kimliksel bir sürgün doğduğundan bahsetmektedir (Bourriaud, 2019, s. 53-54). Cinsiyet, sosyal sınıf, kültür, coğrafya, tarih, cinsel yönelimleri ne olursa olsun sabit kimlik dağılmış ve çözülmüştür. Bourriaud'nın deyimiyle özne bir müzakere nesnesi haline gelmiştir ancak bu kimliksel sürgünün bireydeki çıktıları buna zemin hazırlamıştır. Çünkü kimlik aynı zamanda diğerini dışlayan bir unsur olarak kök ve köklerle olan mesafeli bir ilişkilenebilir gönderme yapmaktadır. Ve bu durum Bourriaud'a göre insanın acı çekmesine sebep olmaktadır. Yersiz yurtsuz, yalnız ve kendi doğası ile çevresine yabancılaşmış insanın yaşadığı psikosomatik durumların bedendeki hissidir acı. Bu nedenle Bourriaud köklerin hareket halinde oluşuna ve heterojen koşullarda şekillenmesine ve şartlar olmaksızın bir kimliksel oluşumun insanın yaşadığı acıyı dindirmesini sağlayacağı yönündedir (Demirkaya, 2012, s. 458).

21. yüzyıla gelindiğinde modernizm ve postmodernizmin tüm süreçlerle birlikte bireyin üzerindeki yarattığı etkilerin kendisinde bir boşluk hissine yol açtığı apaşıktır. Güvencesizlik hisleriyle gündelik hayatını sürdüren bireyin yaşadığı bu gerçekliğe değer veren sanatçılar özgünlük arayışı içinde olmadan konuya yaklaşım gösterdikleri çalışmalar üretmişlerdir. Buna bağlı olarak Bourriaud'nun *radikanımı* referans alan sanatçılar etkileşime dayalı, diğer kökler ve biçimlerin birbirine temas edebildiği, birbirinden ayrı her bir parçanın özgürce bir arada konuşabilmesine izin verdiği bir anlayış benimsemişlerdir. Sanatçılar bu açıklık içerisinde kendilerini ve diğerlerini ifade edebilecek yeni bağlamlar kurarak bir kimliği tıpkı bir *radikan* gibi çoğaltarak üretimde olmayı tercih etmişlerdir. Özellikle radikal modernizmin ve postmodernizmin yol açtığı tıkanıklığı telafi edebilecek birçok yöntem kullanmışlardır. Bunlardan bir tanesi izleyici ile sanat yapıtının açık bir şekilde etkileşimde bulunduğu ve iç içe geçtiği oluşumlardır. 20. yüzyılda daha önce Sitüasyonist, Dada ve Fluxus hareketlerinin kent ve izleyiciyi buluşturarak yaptıkları eylemler bu oluşumların

öncülleri olmuştur. Gündelik hayat ve kenti bireyle buluşturan bu pratikler sanatçının daha önce önemsenmemiş ve deneyimlenmemiş bir alan üzerine eğildikleri çalışmalardan oluşmaktadır. Charles Baudelaire *Modern Hayatın Ressamı* adlı kitabında bu önemsizmiş gibi gözüken şeyle ilgilenen sanatçıyı değişimin yaratıcıları olarak göstermektedir (Bourriaud, 2019, s. 111). Bu hareketler aynı zamanda sanatçı, yapıt ve izleyici üçgeninde birlikte atılan değişim adımları olmuştur. Bu tam da Bourriaud'nun *radikan* metaforuna uygun bir biçimde bireyler arasındaki sınırların eriyerek hareket halinde ve heterojen söylemlerin üretilebildiği bir zeminde buluşma anlamına gelmektedir. Buna bağlı olarak modernitenin bireyin üzerinde yaratmış olduğu gerilim ve huzursuzluk sanatçıların yapıtlarında toplumu bu sancıdan kurtarmanın arayışlarına dönüşmüştür.

Baudelaire'in değişen sanatçısı kentte gezintiye çıkarak üzerlerindeki kapitalist uygarlığın kabuğunu sıyrıp atmaya yönelik bir çaba içinde olmuştur. Bu çabalarından Sitüasyonist manifestolarında bahseden sanatçılar, Sitüasyonist kültürün toplumdaki yabancılaşma ve tedirginliğe karşı bütünsel bir katılım devreye koyacağını savunmaktadırlar. İnsanın insanı sömürmesinin ortadan kalkması için bir diyalog sanatı, bir etkileşim sanatının inşa edileceğini duyurmuşlardır. Fransız yönetmen ve yazar Guy Debord, 1960'da yazdığı Sitüasyonist Enternasyonal Manifesto'da bu konuyu şu şekilde dile getirmektedir;

Sanatçılar- ve beraberinde görünebilir kültürün tümü- kendi aralarındaki rekabetten dolayı ayrı düştükleri gibi toplumdan da tamamen ayrı düşmüş durumdalar. Ama kapitalizm bu çıkmaza neden olmadan önce bile sanat esasen tek yanlıydı, karşılıksızdı. Sanat bu ilkel kapalılık dönemini aşacak ve topyekün iletişime ulaşacaktır (Artun, 2013, s. 322-323).

Sitüasyonizm'in iletişim kurma isteği onu kolektif ve anonim olanı ele almaya itmiştir. Bir sanat eserinin alım satım ölçeğinde değerlendirilmeyeceği bir sanatsal eğilim içinde olmuşlardır. Bu nedenle oyunbaz bir yaratıcılıkla sanatın köklerini kentte arayan tavırları sanatın korunmasından çok yaşanan anı bütünsel bir pratik olarak ele almayla ilişkilendirilmiştir. Sanat ile hayatı entegre eden deneysellikten hareket eden Sitüasyonizm, kapital sistemin yarattığı iletişimsiz ve yalıtılmış bir toplumu kent içindeki eylemleri ile yeniden onarmayı amaç edinmiştir. Her türlü temel kültürel yaratım ve toplumun kökten inşasına el atmak isteyen Sitüasyonistler bu fikre sadık kalarak çalışmışlardır. Kapital sistemin sebep olduğu çöküntü, yabancılaşma, yersiz yurtsuzluk, tekilliğin yarattığı buhranı kentte gündelik hayatı soluyarak atmaya hedeflemişlerdir. Kenti bir kültürel deney sahası gibi algılayıp yabancılaşmayı kırmayı ve böylece gündelik hayatta bir devrim yapmayı planlamışlardır (Baudelaire, 2003, s.

54). Hatta daha ileri giderek yabancılaşmanın ezici vasatlığını yenmek için gündelik hayatı sanat kadar zengin ve heyecan verici hale getirmek adına, sanattan vazgeçilmesi gerektiğini dahi vurgulamışlardır (Bishop, 2018, s. 93). Amaçları sanatı aşarak gündelik hayat etkileşimlerini arttırmak ve sanatın bireyle olan yeni gerçekliğini duyurmak olmuştur.

1952'den 1957'ye kadar faaliyet gösteren Letrist Enternasyonal'in yerini alan Sitüasyonist Enternasyonal, 1958-72 yılları arasında çıkardıkları *Internationale Situationniste* dergisinin ilk sayısında kullandıkları "Yapılandırılmış Sitüasyon" terimini şu şekilde açıklamışlardır; "Bütünsel bir çevrenin ve etkinliklerden oluşan bir oyunun kolektif organizasyonu somut olarak ve kasten yapılandırılmış bir yaşam anı" (Bishop, 2018, s. 96). Yapılandırılmış Sitüasyonun temel özelliklerinden biri katılımcı yapıdır ve oyun oynama etkinliği aracılığıyla insanı köleleştiği yerinden çıkarıp özgür iradesi ile kendisini üretme potansiyelini ortaya çıkarmaktır. Bunun için Sitüasyonist'ler kentsel çevrede oyun alanları keşfederek oyunu farklı kökleri bir araya getiren insani bir faaliyet olarak düşünmüşlerdir. Ancak Sitüasyonist'ler halk üzerinde etki yaratmayı planladıkları kentsel gezintilerinde izleyici kitlesi ile yakın ilişki kurmak konusunda çekimser kalmışlardır. 1960 yılında aralarında birçok sanatçının olduğu GRAV (Görsel Sanatlar Araştırma Grubu) adlı topluluk ise izleyiciyi özellikle dahil ettiği eserlerinde onlarla etkileşim içinde bulunmaya özen göstermişlerdir. Dünyanın çeşitli yerlerinde sergiler açan topluluk izleyicide algısal değişime sebep olmak ve yapıyla teması sağlamak üzere kurulmuştur (Görsel 1). GRAV 1967'de yayınladığı manifestoda izleyici ile etkileşimi arttırmayı amaçladıklarını şu şekilde duyurmuşlardır; "Provoke ederek, çevresel koşulları değiştirerek, görsel saldırganlıkla, aktif katılıma çağrı yaparak, oyun oynayarak veya beklenmedik bir durum yaratarak halkın davranışlarını doğrudan etkilemek ve sanat yapıtının ya da teatral performansın yerine izleyiciyi katılıma davet eden, geliştirmekte olan bir durum getirmek" (Bishop, 2018, s. 98).



Görsel 1. GRAV (Groupe de Recherche d'art Visue) Görsel Sanatlar Araştırma Grubu, 1960-1968

Toplumun davranışlarında değişim yaratarak kolektif olarak gelişmeyi öngören GRAV sanatçıları, toplum içine girerek bir karşılaşma hali ve sanatla toplum arasında bir uzlaşma yaratmak istemişlerdir. Böylece sanat yapımı toplumsal bir aralık oluşturarak değerini toplumla ilişki içinde olma üzerine belirlediği bir uzam içerisine girmeye başlamıştır. Toplumsal aralık deyiimi daha önce Karl Marx tarafından kapitalist ekonomi çerçevesine dahil olmayan toplulukları nitelemek için kullanılmıştır (Bourriaud, 2005, s. 24). Buna bağlı olarak ilişkiler uzamı olarak tanımlanan toplumsal aralık, kapitalist kâr yasasına egemen olanların dışında başka mübadilleri gören ve duyan bir iletişim alanına odaklanmaktadır. Nispeten İkinci Dünya savaşının bitimiyle birlikte kentleşmenin yaygınlaşmaya başlaması toplumsal mübadelenin görece artmasını sağlamıştır. Ancak kentleşmenin birarada olma ve yakınlık deneyimlerinin olası kılınmış olmasını Louis Althusser, “insanlara dayatılan karşılaşma hali” olarak yorumlamıştır (Bourriaud, 2005, s. 22). Bu durum ise çağdaş sanatın nelliğini değiştirip elitist ve aşılması güç bir plandan sıyrılarak göz hizasında algılanan bir yere yerleşmesine yol açmıştır. Zorunlu bir karşılaşma hali olarak tanımlanmasına rağmen kentin getirdiği yakınlık hissi Sitüasyonist’lerden günümüze kadar sanatın biraradalık, kolektif ve deneyimsellik fikrini uygulamaya geçirmesini sağlamıştır. Böylece dayanağı karşılıklı eylemlilik, diyalog kuruculuk ve birlikte var olma niyetini güden bir alan içinde gezinen sanatsal ifadeler ortaya çıkmıştır. Her türlü seviyede ilişkiselliğe ve tartışmaya açık, toplumsallığın öne çıkarıldığı bir çağdaş sanat yapıtının varlığından söz ediyoruz. Judith Butler, sanatın bu açık niyetinin bir okumasını yaparak hayatı anlamlandırma ve dünyadaki yerimizi konumlandırma biçimimizle ilgili samimi bir dile getirişte bulunmaktadır. “Birbirimiz olmadan, bir başkasının

gözeneklerinde kendimizi bulmadan ya da bir başkasını içimize almadan gerçekten yaşayamayız. Çünkü yaşadığımız yer orasıdır, sınırlı benliğimiz ve onun kibirlerinin dışında, dünyaya dönük bir açıklık olarak” (2023; aktaran Bakçay, 2025, s. 29).

Sanat yavaş yavaş hırslarından sıyrılıp insanoğlu ile arasındaki ilişkiyi araştırmaya yönelik tutumu ile uzlaşma ve ortak yollar bulma hali görünür olmuştur. Bu çaba özünde insanı bütün bir varlık olarak hissedemediği tüm süreci tersine çevirmektir. Dolayısıyla çağdaş sanat yaşam deneyimleriyle değişmiş öznenin temsillerini alana taşıırken onlardan aldıklarını yeni yöntemlerle ve araçlarla onlara geri vermektedir. Bu yol bireyleri buluşturup, bir araya getirip ortak bir dilin etrafında çok kültürlü bir deneyim sağlamaya yöneliktir. Kentsellik ve göçebelik üzerine çalışan sanatçı Francis Alÿs, 1991 yılından itibaren resim, çizim, fotoğraf, film ve eylemlerden oluşan yapıtlarını Meksika’daki gezintilerinden yola çıkarak oluşturmaktadır. Sanatçı 23 Haziran 2002’de tadilat için bir süreliğine kapanmak durumunda olan New York’taki MOMA müzesinden başlamak üzere kendisinin belirlemiş olduğu rotada bir geçit töreni gerçekleştirmiştir (Görsel 2). Törene katılım gösteren grup el arabalarında ve omuzlarında Picasso, Giacometti ya da Duchamp’a ait eserlerin kopyasını taşırlar. Ayrıca Sanatçı Kiki Smith’de katılımcıların omuzunda taşınmakta ve törene liderlik etmektedir. On iki üyeden oluşan bir bando ise bu geçit töreninin ritmini belirlemektedir. Sanatı sokağa taşıyan ve şenlik havasında ilerleyen geçit müzenin koleksiyonunu dışarı ile buluşturmaktadır. Bu yürüyüş sanatçı Pierre Huyghe’e göre göç kavramının sokakta sahnelenmiş bir temsilidir. Huyghe, New York’taki geçit törenlerinin çoğunun göçmenler tarafından gerçekleştirilmesi sebebi ile bu törenin onların göçlerinin temsiline dönüşen bir yapıt olarak yorumlanabileceğini dile getirmektedir (Bourriaud, 2019, s. 133). Çağdaş sanatta 90’lı yıllardan sonra geçit ya da gösteri töreni biçimi sanatın yeni mecralarından biri olmuştur. Bourriaud, gönüllü ya da mecburi bir göçebelik halindeki insanı profesyonel bir göçebelikle ilişkilendirmiştir (Demirkaya, 2012, s. 458). Bunu kültürler-arasılığın ve geçişkenliğin heterojen olarak kodlanması şeklinde tanımlamaktadır. Dolayısı ile Alÿs, göçbeliği yeni bir bilgiyi harekete geçirip yerli ve yurtlu olmayı çağdaş özne üzerinden yakalamakta ve simgesel bir tören yolu ile bunu sergilemektedir. Müze eserlerinin kopyaları bile olsa sanat nesnesinin sokağa taşınması *radikanın* diğer köklere karışıp kendini ifade edebilme özgürlüğünü akla getirmektedir. Bu içerik sokakta cereyan eden yaşantıya karışan bir sanat eylemi olarak insanın kendinden olmayan ile aynı zemini paylaşabileceğine dair bir bilgiyi de beslemektedir. Çünkü Alÿs müze aracılığı ile tanış olmadığımız değerleri şenlikli, teatral ya da oyunsu bir havada ileterek yaşantının içine nüfus etmesini sağlamaktadır.



Görsel 2. Francis Alys, *Modern Geçit Töreni*, 2002

Sanatçı Maurizio Cattelan, Huyghe'nin tariflediği göç temsilini sanatının merkezine alarak 1991'de Kuzey Afrika'lı göçmenlerden oluşan bir futbol takımı kurmuştur (Görsel 3). Takım İtalyan futbol liginde maçlara çıkmış ve hepsini de kaybetmiş olmasına rağmen sanatın 21. yüzyılda sorumluluğunu yerine getirmesinin en iyi örneğinden birisi olmuştur. Cattelan, Alys gibi sanata oyun ve gündelik hayatın formlarını dahil ederek göçmen olmanın zorluklarını ve toplumsal önyargıları sanat aracılığıyla el değiştirmiştir. Oyuncuların üzerlerinde Almanca Rauss yani *Dışarı* yazan bu kelimeyi oynunsulaştırıp sanatın içinde dolaşıma sokmuştur. Sanatçı oyuncuları sahaya sürerek, toplumdaki dışlayıcı ideolojiye karşı sanatın hayatla kurduğu temasın argümanlarını üretmiştir. Böylece toplumun dışında olanı toplumun içine karıştırarak diğerine bakmanın ve bir arada bulunabilmenin mümkünatı üzerine bir örneklem yaratmıştır. Emek ve sınıf ilişkilerini görünür hale getirerek toplumsal eşitsizliği oyunun yabancılaştırmayan ritüeliyle sunmuştur. Bishop'a göre oyunlar sosyal ilişkilerin metaforları olarak görülür ve böylece değişim yaratma olasılığını ortaya koyar (2018, s. 199). Alys'de insanlararası bir müzakere bulmanın yolunu gündelik hayatın kendisini saydam ve geçirgen hale getirdiği saha üzerinde oynanan oyun yoluyla kurgulamaktadır.

Sonuç olarak sanat yapıtı, aynı anda hem yapım ve üretim sürecini, hem mübadele oyunu içindeki konumunu, bakan-kışıye verdiği yeri- ya da işlevi- ve son olarak sanatçının yaratıcı tavrını (yani sanatçının işini oluşturan, her bireysel

yapıtın bir örnek, bir ölçek olarak yansıttığı duruş ve hareketler zincirini) gösterir (ya da telkin eder) (Bourriaud, 2005, s. 61).

Böylece sanatçı azınlığa bakmak ve beraber bir yaşantı sürmenin kodlarını futbolun içine yediren bir eş güdümlülükle hareket etmektedir.



Görsel 3. Maurizio Cattelan, Southern Suppliers FC (Güneyli Tedarikçiler Futbol Kulübü), 1991

Görünmeyen emek üzerine video performans üreten sanatçı Annika Eriksson ise Kopenhag Postacıları Orkestrası'na günün pop müziğini kendi üsluplarıyla çalması için davette bulunmuştur (Görsel 4). Orkestra Louisiana Modern Sanat Müzesi'nde geleneksel işçi bandosu repertuarı yerine İngiliz trip-hop grubu Portishead'in bir parçasını çalmışlardır. Kurgusal bir eyleme dönüşmeden kendilerine alan açılan bir fikrin gerçek figürleri olarak sanata katılım göstermiş ve buna teşvik edilmişlerdir. Bu işçi sınıfı orkestra, müzede repertuarları dışında bir parça çalarak kültürel bir yer değiştirmeyi işlevsel hale getirmişlerdir. Müzisyenler kamusal kimliklerini icra ettikleri videoda kolektif olanı güçlendiren bir temsiliyetin içine yerleşmişlerdir (Bishop, 2018, s. 238). Kamusal olana ait bir içeriğin sanata aktarılması ile emeğin görünmez formunu çok sesli ve duyulur hale getirilmiştir. Müzede izleyici ve orkestra arasındaki diyalog kültürel pratiklerin bağlam değiştirerek mevcudiyetlerinin yeniden kök salmasına olanak tanımıştır. Böylece sınırları çizilen kamusal kimliğe pencere açan bu platform, kamusal işaretlemelerin dışına çıkarak başka kimliklerle ve yüzeylerle buluşabilmenin açıklığını dile getirir olmuştur.



Görsel 4. Annika Eriksson, Kopenhag Postacıları Orkestrası, Video, performatif belgeleme, 5 dakika, Louisiana Museum of Modern Art, Danimarka, 1996,

1980’li yıllarda düzenlenen Şikago Heykel Bienali’ne bir eleştiri olarak ortaya çıkan “Culture in Action”, Ulusal Sanat Vakfı NEA’nın 1967’de Kamusal Alanlarda Sanat Programını başlatmasıyla birlikte Chicago’nun sürdürmekte olduğu kamusal sanat geleneği üzerine kurulmuştur. “Culture in Action” sipariş verilen heykelleri kent merkezinden periferiye çekerek marjinalleştirilmiş, çoğunlukla dar gelirli mahallelere taşımıştır (Bishop, 2018, s. 219). Bu grupta yer alan sanatçılar yerel halk ile temas kurarak sekiz proje üretmişlerdir. Bunlardan bir tanesi sanatçı Mark Dion’un yürütücülüğünde gerçekleştirilen üç aşamalı bir projedir. Chicago’da liseyi okuyan on beş öğrenci ile birlikte sürdürülen bu çalışma bir yağmur ormanı araştırma programı, Belize’ye yapılacak bir saha gezisi ve kentin Lincoln Park bölgesinde Chicago Kentsel Eylem Grubu’nun kurulmasından oluşmaktadır (Görsel 5). Kentsel çevreye odaklı ekoloji merkezine dönüşmesi planlanan bu çalışma kolektif süreci destekleyen, bir amaç için birarada bulunmayı, birlikte deneyimlemeyi ve bilgi üretmeyi hedefleyen bir niyetin sözcülüğünü etmektedir. Davetli konuşmacılar, yemek pişirme seansları, bahçe bakım ve lagün arıtma projesi ile bir sanat yapıtı ile kurulan ilişkide izleyici olmanın imkansızlaşıp doğrudan yapıtın kendisi olmanın örneği ortaya koyulmuştur. Chicago Kentsel Ekoloji Eylem Grubu sanatçı ve on dört lise öğrencisi ile birlikte süreçte yer almanın toplumsal ilişkiler kümesi paydasını genişletmişlerdir. Bu kolektifin çalışmaları Guattari’nin ekozofi kavramı ile ele alındığında doğa, zihin ve toplumun birbirinden ayrı değil birbirine bağlı ekolojiler olarak tanımlanan söylemini üretmiştir. Guattari ekozofiyi ekonomik değil başka değerleri kapsayan geniş ve hiyerarşik olmayan bir değer üretimi üzerinden tanımlar. Bu nedenle sadece kendini üretmekle kalmayıp aynı zamanda kapitalin değeri ile Marksist değişim değerini kendini üretebilen başka değerlendirme sistemleriyle bir araya getirir (Guattari, t.y). Bundan dolayı Dion’un ekolojik stratejisi ekozofik bir üretim olup kendini çoğaltan ve üretim kollarını yenileyen bir sistemi pekiştirmeye

çalıştığı görülmektedir. Ayrıca Dion, değişim değeri ile altüst olmuş bir dünyada bireyler için yakınlık, temas, tanıma, tanınma, kabul görme hislerini çoğaltarak yabancılık ve yalnızlık duygularıyla yer değiştirmeye çalıştığı bir organizasyonu sürdürdüğü anlaşılmaktadır.



Görsel 5. Mark Dion, Chicago Kentsel Ekoloji Eylem Grubu, 1992-1993

Bourriaud, Chicago Kentsel Ekoloji Eylem Grubu'nun yaptığı gibi gerçekleştirilen davetler, buluşmalar, biraraya gelinen mekanlar, randevular tekil düşüncelerin, kişisel dünyalarla birtakım başka ilişkilerin kurulmasıyla beliren ortak formları sanatın repertuarı olarak değerlendirmektedir (2005, s. 67). Benzer bir yaklaşım sanatçı Gordon Matta- Clark'ın 1971'de açtığı Food adlı mekanda görülmektedir. Food, kısa sürede Soho sanat topluluğunun merkezi haline gelmiş ve çoğunluğu sanatçılar için sadece bir araya gelme yeri değil aynı zamanda esnek istihdam fırsatı sunmuştur (Görsel 6). Böylece, Food mahallede faydalı bir boşluğu doldururken, sanat tarihçisi Nicole Woods'un dediği gibi, sanatsal emek çoğunlukla diğer sanatçılardan oluşan bir izleyici kitlesi için bir üretimhane işlevi gören bir performansın parçası haline gelerek 'işe yarar, sosyal bir sanat eseri' konumuna yerleşmiştir (Zalman, 2017). Matta-Clark, Food'a gelen insanların yemek yemenin dışında yarattığı bu sanatsal kavşak üzerinden iletişimi ve diğeriyle buluşmayı olası hale getirmiştir. Biraradalık anlarının inşa edildiği bu mekan insanlararası deneyime kapı açarak sanat ile insanları buluşturup onlara göz kulak olmaktadır. Çünkü çağdaş öznenin varoluşu çoktan yara almış ve öznelliğinin boşluk ve yalnızlık anlarına hapsolmuştur. Bu nedenle sanat bugün üzerine aldığı bir sorumluluk olarak özeli ve sivil biribirinden ayıran eski ideolojilerin yerine geçerek onları gözetmeyi tercih etmiştir (Bourriaud, 2005, s. 152). Ve yine Bourriaud, öznenin ancak karşılaştığı başka bir özne ile kendini yerli yurtlu olarak tanımlayabileceğini dile getirmektedir (2005, s. 137). Dolayısıyla insan deneyimleri ve ilişkileri

ile filizlenen sanat yapıtı modernite ve postmodernite sonrası insanda oluşan psikolojik bunalımı aşmak adına izleyici ile el ele çalışmaktadır.



Görsel 6. Gordon Matta Clark, Food, Yenileme çalışmalarının ardından binanın dış görünüşü 1971-72. Cosmos Andrew Sarchiapone belgeleri, yaklaşık 1860-2011, ağırlıklı olarak 1940-2011, Amerikan Sanat Arşivleri, Smithsonian Enstitüsü, Washington, D.C.

21. yüzyılın sanat yapıtları herkesi kapsamak üzere bir sığınak olmak istemiştir. Bireyler arasında bir mübadele oluşturabilmenin yollarını yine toplumun içinde arayan sanatçılar izleyiciye söz hakkı ve hareket alanı tanıyan çalışmalar üretmişlerdir. İzleyiciyi aktif olarak yapıta dahil eden bu yapıtlar sanatın formunu aşarak kendine özgü yeni bir dil üretmekle meşgul olmuştur. Bourriaud'a göre; yapıtlar sosyal mübadele biçimlerini, bakan kişiye sunulan estetik deneyimin içinde onunla karşılıklı-eylemi; bireyleri ve insan kümelerini kendi aralarında bağlamaya yarayan somut araçlar olarak iletişim süreçlerini masaya yatırır (2005, s. 63). Bourriaud'ın da işaret ettiği gibi sanat antlaşma ortamı yaratarak göçmenler, kamu çalışanları, lise öğrencileri gibi toplumun her seviyesindeki insan ile aynı göz hizasında ilişki kurmaktadır. Bunun için izleyiciye daha çok rol veren günümüz sanat yapıtları, mübadeleyi diğerini tanımak için olan istekliliği ve attığı adımlar ile ortaya koymaktadır. Amaç "Uzak bir gelecekte öte bugün ne yapılabilir müzakere etmek için?" sorusunun etrafında cevapları bulan koşulları yaratmaktır. Bunun için çeşitlilik ve çelişkilerin yarattığı toplumsal anksiyeteyi anlamak ve soğurmak gerekmektedir. "Çünkü ancak oralarda verili kimliklerimiz, bildiklerimiz ve sahip olduklarımız üzerinden değil ortak eksiklerimiz, kayıplarımız ve kırılganlıklarımız etrafında birleşebilme ihtimalini bulabiliriz" (Bakçay, 2025, s. 29). Bu ihtimaller kulağa iyi gelmekle birlikte sanatın öznenin varoluş kipini yeniden hatırlamasını sağlayacak heyecanı da yaratmaktadır.

SONUÇ

Radikal modernizm arıtan, eleyen, çıkartan ve ana ilkelere dönmek isteyen ilkeci bir tavır göstermiştir. Seçerek, ayrıştırarak ve bir kök duygusu yaratarak sahiplendiği bu ilkecilik, yaşamsal olmayan tüm koşulları reddeden bir elitistliğe dönüşmüştür. Kendisine karşıt bir söylem üretmeye çalışan postmodernizm ise kimlik, cinsiyet, ırk, yerellik, etnik ve kültürelilik gibi kavramları vurgulayarak *biz ve ötek*inin üretimine sebep olmuştur. Sanatta yaşanan bu krizler, modernitenin getirdiği sürekli ilerleme fikri nedeni ile bireyin sosyal varoluşsal zemininde de kaymalara sebep olmuştur. Böylece bireylerin gündelik hayatı anlamlandırma biçimleri yeri doldurulamayan boşluklar olarak kendini göstermiştir. Modernite sonrası bireyde gelişen yalnızlık, yabancılaşma, yersiz yurtsuzluk, bireyselleşme gibi özneye ait çıktılar, sanatın özne ile daha çok ortaklık kurmasına yol açmıştır. Sanat, kapitalizm ve kentleşmenin yersiz yurtsuzlaştırdığı çağdaş özneye yapıtın içerisinde kendisine görev alabileceği roller vermiştir. Davet, toplantı, kolektif iş birlikleri, şenlik ve tören gibi etkinliklerde öznelere yan yana aynı eşgüdüm için biraraya getirerek sanatta ilişkiler arasılığın değerine dikkat çekmiştir. Böylece sanatın öznelere arası yarattığı diyalog ve ilişkiler sonucu ortaya çıkan deneyim, onun varoluş kipinde de değişikliğe yol açmıştır. Odak sanat nesnesinden izleyiciye kayarak tanıma-anlama-bilme ilişkilerini merkeze alan bir mübadele yaratılmıştır. Bourriaud'nun radikanını referans alan bu mübadele anlayışı çoklu kökler, heterojen varoluş, birlikte yaşama, uzlaşıya izin veren bir anlamın üretilmesine karşılık gelmektedir. Sanat bu birlikteliğin kendisinden ortaya çıkan bir ürün olarak izleyicinin yapıtın aurasını belirleyen bir unsur olmasına izin vermiştir.

21. yüzyılda sanat bireyin ancak diğerinin varlığı ile birlikte tanımlanabilir olduğunu ortaya koymuştur. Sanatın sınırlarını aşan bu tanım, sanat ve hayat arasında ertelenemez ve aciliyet içeren bir durum olarak görülmüştür. Sanatı buna iten sebep modernite sonrası gelişen tüm sistemlerin teşvik ettiği yabancılaşma durumundan kurtarma dürtüsüdür (Bishop, 2018, s. 295). Bireyin dünyanın içine yalnız bir şekilde terk edilmişliği sanatın odağını bireyin üzerine yönlendirmesi ile adil bir düzende yaşamının olası olabileceğine dair pratikler sunmuştur. Bu pratikler ayrıştırmalardan azade kolektif olanın gücünün varlığına da dikkat çekmiştir. Sanat ve hayat arasında izleyiciye önemli bir paye veren yapıtlar, sanata aktif katılım ile hayatın reçetesini de değiştirmeye sebep olduğu görülmüştür. Öznenin sanat üzerinden hayat deneyiminin, ortaklıklarının çoğaltılması ve hayata dahil edilmesi sonucunda sanat yapıtı radikan bir etki yaratarak sanat sahnesinde izleyicinin daha aktif bir yer edinmesine yol açmıştır. Böylece sanatın formları kolektif olarak inşa edilen bir veçheye dönüşmüş ve her düzeyden insanı bir araya getirmesi sebebi ile çağımız bireyinin insana dair temel gereksinimlerini karşılar olmuştur. Sanat

insanlar için temas, buluşma, antlaşma noktaları üreterek farklılıklara dair kabulün heterojen koşullarını geliştirmiştir. Dolayısıyla 21. yüzyılın gerilimi, insanın sanat yapıtının tam ortasında görülür olmasıyla giderilmeye çalışılmış ve bu noktada sanat kolektif olarak yol kat etmiştir.

Kaynakça

- Artun, A. (2013). *1960 Guy Debord: Sitüasyonistler: Enternasyonal Manifesto* (2013 b.). (U. Kılıç, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslan, C. (2012). İmkansızlığa Rövaşata: Yersizyurtsuzluğun Tabutunda Flanör. H. Köse içinde, *Flanör Düşünce* (s. 424-456). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bakçay, E. (2025). Direnişin Balosu'ndan Dayanışma Şenliğine. B. Acar içinde, *Direnşin Formu ve Kendisi Olarak Sanat* (s. 16-31). İstanbul: Livera Yayınevi.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. (A. Berktaş, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bishop, C. (2018). *Yapay Cehennemler Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*. (M. Haydaroglu, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (S. Özen, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bourriaud, N. (2019). *Radikan*. (T. M. Öngüt, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Demirkaya, E. (2012). Kökleri Havada: Up In The Air. H. Köse içinde, *Flanör Düşünce* (s. 457-483). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Guattari, F. (t.y.). *Ekozofi nedir? Félix Guattari'yle söyleşi* (E. Sezgi, Çev.). E-skop. <https://www.e-skop.com/skopbulten/ekozofi-nedir-f%C3%A9lix-guattariyle-soylesi/6210> Erişim Tarihi: 13.04.2026
- Zalman, S. (2017). *Eat, Live, Work*, Walls Paper içinde 1972, Tate Research Publication, <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/walls-paper/eat-live-work>, Erişim Tarihi: 13 Nisan 2026.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** www.geometricae.com/wp-content/uploads/2021/03/grav.png adresinden 05.04.2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 2.** www.publicartfund.org/exhibitions/view/the-modern-procession/ adresinden 11.04. 2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 3.** www.perrotin.com/en/artists/maurizio-cattelan/artworks/a-c-furniture-sud-1991-photography adresinden 11.04.2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 4.** <http://annikaeriksson.com/work/copenhagen-postmens-and-stockholm-postmens-orchestra/> adresinden 11.04.2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 5.** www.afterall.org/articles/explore-culture-in-action-1993/ adresinden 12.04.2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 6.** www.tate.org.uk/research/in-focus/walls-paper/eat-live-work adresinden 07.04.2026 tarihinde alınmıştır.

Güncel Sanatta Çok Dinli Pratikler 6

Gülşah Özdemir¹

Özet

Sanat ve din ilişkisi çok eski çağlara dayanmaktadır. Görünmeyi anlamlandırma, doğaüstü kabul ettiği durumlar ile ilişki kurma ve kutsal olanı temsil etme ihtiyacı binlerce yıldır sanat üretiminin önemli kaynaklarıdır. Antik fresklerden heykellere, tapınak süslemeciliğinden el yazmalarına birçok görsel üretim biçimi inançları görselleştirmek ve kutsal olanı temsil etmek için tasarlanmıştır. Orta çağ boyunca dini yüceltmek için kullanılan sanat Rönesans'ın yayılmasıyla dinî tasvirler yanında din dışı konulara da yer vermeye başlamıştır. Barok dönemde insanlar üzerindeki din duygusu güçlendirilmek istenmiş ve sanat ezici bir üstünlük duygusu yaratmak için kullanılmıştır. Aydınlanma çağı ile birlikte akıl ve eleştiri ön plana çıkmış ve sanat dinden kopmaya başlamıştır. Güncel sanatta ise din konusu günümüz insanının anlam arayışları ve dünyevî konumunu sorgulama biçimlerinin yer aldığı bir deneyime dönüşmüştür. Artık din, kutsal olanın sorgulandığı, beden ve iktidar ilişkilerinin açığa çıkarıldığı ve izleyicinin ahlaki rahatsızlıklarla yüzleştirildiği deneyimleri konu edinen kompleks bir alan olarak görülmeye başlamıştır. Çok dinli sanat pratikleri ise, içeriğinde birden fazla dine ait sembol, imge, mekân, yazı, ayın gibi öğeler kullanılarak oluşturulan ve kimlik, kültür, aidiyet ve kutsallık gibi kavramları sorgulayan uygulamalardır. Bu araştırmanın amacı, güncel sanatta çok dinli pratiklerin hangi görsel düzenlemelerle tasarlandığını incelemektir. Çok dinli pratiklere örnek olarak verilen Gülsün Karamustafa, John Latham, Siona Benjamin, Meg Hitchcock ve Eugenio Merino'nun eserlerinde, farklı inanç geleneklerine ait imgelerin nasıl bir araya getirildiği gözden geçirilmiş ve güncel sanatta çok dinli pratiklerin birbirleri arasında yeni, görsel ve kavramsal bir ilişki yarattıkları sonucuna varılmıştır.

1 Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Mimarlık Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Görsel Sanatlar Bölümü, Doç., gtonu@cumhuriyet.edu.tr, Orcid ID:0000-0002-3768-9230

1. Giriş

Din binlerce yıldır sanatın en önemli konusu olmuştur. Çünkü “din, insanları ilişkilerini, insan tutum ve davranışlarını, toplumsal hayatı belirleyen temel yapılardan biridir” (Subaşı, 2019, 115). Bu sebeple toplumsal hayatın merkezinde yer almaktadır. Sanat tarihi incelendiğinde, insanların eserlerinde inançlarını yansıtmalarının kutsal olanla bağ kurma isteğinden kaynaklandığı anlaşılır. Sanat, yalnızca estetik bir uğraş değil, aynı zamanda insanların manevi dünyalarını ifade ettikleri anlam yüklü bir anlatım biçimi olarak görülür (Daşdemir & Muraz, 2024). Dolayısıyla sanat, dinin en büyük destekçisi ve belki de en büyük silahıdır denilebilir. Sanat, dini görsel bir şölen ile desteklerken din de sanatı maddi olanaklarla kuşatmıştır. Antik dönemde Yunan mitolojisi alıntılarından, Orta Çağ’da baskı içeren Hristiyan anlatılarına, Rönesans’ta dinî baskının ortadan kalktığına ilan edilmesine rağmen verilen dinî içerikli siparişlerden, Barok dönemde mezhep savaşları sonrası güçlenmeye çalışan kilise propagandalarına, kısaca klasik ve modern sanat süreçlerinden günümüze değin varlığını sürdüren din konusunun güncel sanat kadrajına geçen süreçte etkisi asla yok olmamıştır. Din sanattan asla ayrılmamış, etkisini yitirmemiştir fakat bu uzun süreç iyi analiz edilirse bu zaman diliminde din konusunun klasik vurgusunun değiştiği gözlemlenebilir. Klasik dönemde ibadethanelerin, dinî hikayelerin vurgulandığı kompozisyonlar bir kenara bırakılırken güncel sanat din konusunun vurgusunu değiştirmiş ve toplumsal kimlik, ortak yaşam, çatışma, spiritüellik gibi konuları eksenine almıştır.

Sanatın tamamen dışında kalan bir dine rastlamak güçtür; çoğu din, etkisini artırmak için sanatı yüceltmiş ve kullanmıştır. Tapınak, cami ve kilise gibi yapılar, tanrıların yüce mekânları olarak insanın en gelişmiş sanatsal ve mimari becerilerini yansıtırken, görseller de güçlü etkileri sayesinde özellikle eski dönemlerde hızlı ve etkili bir iletişim aracı işlevi görmüştür (Daşdemir & Muraz, 2025). Bu perspektifte dinî görsellerin sadece estetik formlar olarak değil aynı zamanda, ortak kültürel anlamlar taşıyan göstergeler dahilinde düşünülmesi gerekir. Dolayısıyla Doğaner ve Sütçü’ye göre, “Ortak kullanıcıların zihinsel gerçekliğinde olan göstergeler toplumsal ve kültürel uzlaşılarla anlamlandırıcı etkiye ulaşır” (2023, s. 1567).

Bu güçlü ilişki dünya üzerindeki onlarca farklı inanç ile somutlaşmıştır ve bu sebeple ortaya çok başka sanat üretim biçimleri çıkmıştır. Mesela Antik Mısır’da ortaya çıkan çok tanrılı din ve bunun çevresinde gelişen tanrısal imgeler, Budizm’de arınma ve reenkarnasyon inancı ile şekillenen betimlemeler, İslam dini ile yaygın şekilde kullanılan hat ve tezhip sanatları, Hristiyanlık inancı çerçevesinde anlatılan kutsal öykülerin yağlıboya ile görselleştirilmesi gibi örnekler tarih boyunca sanat ve din arasındaki bağın ne kadar güçlü olduğunu

kanıtlamaya yetecek netliktedir. Farklı ülkelerde farklı kültürler ile biçimlenmiş olan bu inançlar arasında özellikle üç tanesi çok geniş kitleleri etrafında toplamıştır. İlahi dinler olarak da anılan bu inançlar Müslümanlık, Hristiyanlık ve Yahudilik dinlerini kapsamaktadır. Özellikle Avrupa sanatı incelendiğinde konuların daha çok Hristiyan ikonografisi etrafında şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Aradan geçen yüzlerce yıl sanatın din ile olan ilişkisini de dönüştürmüş, özellikle modern sanat ve postmodernizmle birlikte eski düzen kendini yenisi ile değiştirmiştir. Doğaner'e göre, modern dünyada "farklı din, dil, ırk, cinsiyet ve görüşe sahip insanlar aynı ortamda bulunabilmiştir" (Doğaner, 2023, s. 820). Güncel sanatta çok dinli ve çoğulcu anlayışın ortaya çıkması bu durumu daha anlaşılabilir kılmaktadır. Bu kökten değişim sanatta her inancın ve kültürün birbirinden ayrı ve birbirini dışlayıcı bir eksenle kompoze edilmesi gerektiği tabusunu kırarak her bir farklı inancı iç içe geçirmiş, bazen karşılaştırmış, bazen eleştirmiş, bazen de sorgulamıştır. Tüm bunlar sanatta din konusunu daha dinamik ve daha görünür kılmıştır. Çok dinli pratiklerin gündeme geldiği sanat dünyasında farklı dinlerin benzerlikleri, ayrışmaları ve çatışmaları vurgulanmaktadır. Postmodernizmin sağladığı bu geçişten sanat ortamı tek taraflı kutsallık algısını yerle bir ederek kompleks ve evrensel bir inanç algısı üretmektedir. Bu bakış açısı da güncel sanatın plüralist yapısıyla oldukça örtüşmektedir.

Bu metinde çok dinli pratiklerin güncel sanatta hangi şekillerde ele alındığı tartışılarak birbirinden farklı dinlere inanan sanatçıların birbirinden farklı dinleri bir araya getirerek oluşturdukları eserlerde yer alan görsel ve sözel ilişkilerin nasıl değerlendirildiği üzerinde durulacaktır. Buna istinaden beş farklı güncel sanatçı ve onların çok dinlilik kavramı üzerine ürettiği çalışmalar dikkate alınarak bir analiz yapılacaktır. Bu sanatçılar ve onların çalışmaları şu şekilde sıralanabilir: Meg Hitchcock'un *Throne'u* (2012), Gülsün Karamustafa'nın *Trellis of My Mind'i* (1998), Siona Benjamin'in *Finding Home #80 (Fereshteh) Lilith'i* (2021), Eugenio Merino'nun *Stairway to Heaven'ı* (2010) ve John Latham'ın *God is Great'i* (2005). Güncel sanatta çok dinli pratikler konusunun araştırılması bu seçki ile sınırlı tutulacak, konu ile benzeşim gösteren diğer güncel sanat çalışmaları kapsam dışında bırakılacaktır.

2. Güncel Sanatta Dinin Yeri

Modern (yeni) kelimesi 5. yüzyılda din ile ortaya çıkmıştır. O süreçlerde Hristiyanlık dini ile ilişkili mimari yapılar modern, paganlara ait mimari yapılar ise antik olarak değerlendirilmiştir. Sanatın geçmişine bakıldığında ise Orta çağ boyunca dini yüceltmek için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Daha sonra

Rönesans'ın yayılmasıyla sanatçılar din dışındaki konulara yönelmişlerse de din yüceltmeye devam etmiştir. Barok dönemde gelişen bir takım mezhep savaşları yüzünden kilise din konulu resimler sipariş ederek insanlar üzerindeki din duygusunu güçlendirmek istemiş ve sonuç olarak sanat bu dönemde etkileyici, şaşırtıcı ve ezici bir üstünlük duygusu yaratmak için kullanılmıştır. Aydınlanma çağı ile akıl ve eleştiri ön plana çıkmış ve sanat dinden kopmaya başlamıştır. Modernizm ile bu kopuş daha net görülmektedir. Modernliğin dinî bir zeminde başlayan yolculuğu, Descartes, Kant, Marks gibi birçok bilim insanı ve düşünürün yeni fikirler ortaya atmasıyla bilim, us ve eleştiriye odaklanan bir bakış açısına evrilmiştir. Bu sebeple din merkez konumunu kaybetmiş ve özel hayata indirgenmiştir. Mehmet Yılmaz'ın dediği gibi, Alain Touraine, modernlik düşüncesinin, toplumun merkezindeki Tanrı'nın yerine bilimi koyarak, dinsel inançlara, ancak özel yaşam dâhilinde yer bıraktığını söylerken, kendince, bu mayanın en önemli parçası olan bilimsel akla işaret etmektedir. Bu açıdan ister akılcı ister duygucu olsun, modernlik Tanrı'yı dışlar; Tanrı iradesi yerine, insan aklı ve iradesini koyar (Yılmaz, 2013). Modernizmin içinden doğan Modern Sanat ise bu akılcılık ve bilimi üstün tutup duyguları görmezden gelen düşünceye karşı çıkmıştır. Modern sanatçı için duygular ve coşkular ön plandadır. Sanat ise artık dini değil kendisini öne çıkarmaya başlamıştır. David Morgan'a göre Modernizm sanatı tek başına kültürel bir güç olarak özgür kılmak için Hristiyanlık gibi kurumsal dinlerden uzaklaştırmıştır. Çünkü sanat dini yüceltmek için kullanılan bir araç olarak değil kendi varlığıyla yüce ve özgür bir alan olarak var olmalıdır. Sonunda sanat çağının ruhunu, kültürel özünü, dehasını ve tinini yansıtan özerk kültürel bir güç haline gelmiştir (Elkins ve Morgan'dan akt. Arca, 2019). Bu yeni sanatsal ortam, sanatın değerlendirilme kriterlerini de değiştirmiştir. Önceden sanat eserine bakılırken dinî anlam taşıyıp taşımadığı, kutsal bir konuyu ele alıp almadığı önemliyken artık eserin ne kadar özgün olduğuna ve sanatçının iç dünyasını ne kadar iyi yansıttığına önem verilmeye başlanmıştır. Bu değişiklikler sadece konuları değil, üslupları da derinden etkilemiştir. Modern sanatçılar, muhafazakâr değer ve kültürleri reddederek yenilikçi, öznel, ilerici ve deneysel bir sanat iddiasında bulunmuşlardır. Estetik açıdan bu eğilim hem figüratif formun terk edilmesi ve sanatın kendi malzemesine vurgu yapılmasıyla ifade edilmiş ve hem de burjuva toplumu ve kiliseye yönelik eleştirel tutumu yansıtmıştır. (Arca, 2019, 14). Böylesi yenilikler güçlendikçe, dinî temalar sanattaki merkezi yerlerini kaybetmiş, eleştirmenler, müzeler ve sanat tarihi yazıları giderek daha çok eski sembolik sistemlerden kopan ve yeni görsel sorunlara yönelen modern eserlere odaklanmıştır. Bu durum, dinî konuların modern sanatta merkezi bir konumda yer almamasına neden olmuştur. Zamanla, en yaratıcı ve özgün sanat, dinî konulardan uzaklaşmaya başlamıştır (Elkins, 2004, 12). Buna rağmen

sanatta din konusundan tamamen uzaklaşılma, hatta modern ve güncel sanatta nasıl yer alması gerektiği sorgulanmıştır. Toplum ve sanat dünyası, aklı ve bilimi temel alan seküler düşünce sebebiyle köklü bir değişikliğe uğradığı için önceden kullanılan dinî sanat tanımlarının değişiminin gerekliliği ortaya çıkmıştır. Arya'nın da vurguladığı gibi yirminci ve yirmi birinci yüzyılda hâlâ dinsel sanattan söz edebiliriz; ancak geleneksel dinsel sanata uygulanan tanımın çağdaş bağlama uyacak şekilde yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir (Arya, 2011, 28). Bu sırada din temalı eserlerin güncel sanat çevrelerince kabul görmesi oldukça zorlaşmıştır. Asıl mesele, insanların dine inanmaması değil, dinî eserlerin biçim, özgünlük ve sanatsal ifade açısından modern sanatın beklentilerini karşılayıp karşılamamasıdır. Arca, bu süreçte dinî sanatın çoğu zaman hem estetik hem içerik açısından hayal kırıklığı yarattığını söylemiştir (Arca, 14).

Yirminci yüzyıl sanatının sonraki gelişmelerinde bu bakış açısı daha da belirginleşmiş, yeni biçimler ve sanatsal ifade araçları, geleneksel dini sanattan uzaklaşmıştır. Postmodern sanat, bu kopuşu daha da kesinleştirmiştir. Pop art, minimalizm, kavramsal sanat, video ve enstalasyon sanatı, dini sanattan daha çok uzaklaşmıştır (Elkins, 2004, 12). Bu yüzden din, güncel sanatın merkezinde yer almamaya başlamıştır. Fakat Sanatın ortak değerleri ve kültürel hafızayı şekillendirme misyonu sebebiyle din önemsiz bir hale gelmemiştir. Toplum dinden bağımsızlaşsa bile imgeler ve semboller, toplumları ve gelenekleri etkilemeye devam etmiştir. Din merceğinden bakıldığında, sanat toplumun faydalanabileceği kültürel temelleri garanti altına almak için din ile iş birliği yapmaktadır (Arca, 2019, 19). Bu nedenle din, sanat eserinin kültürel alt yapısını anlamada önemli bir fenomendir. Ancak Modern sanatın getirdiği dindarlıktan, doktrinden ve kilise merkezli anlamdan uzaklaşan ölçütler sebebiyle bu önem daha ileri bir boyuta taşınmamış ve dinî sanat düşünce yapısı kendisine uygun olmayan bir ortamda kendini var etmeye çabalamıştır. Bu gerilim, dinî sanatın güncel sanat bağlamında neden sıklıkla şüpheyile karşılandığını açıklamaya yetebilir. Elkins iddialı ve başarılı çağdaş güzel sanatların tamamen din dışı olduğunu savunmaktadır. Ona göre çoğu dinî sanat kötü sanattır. Evler ve kiliseler için yapılan dinî içerikli çoğu sanat eseri zayıf ve gerçeklikten uzaktır. Bu durum dinî eserler üreten sanatçıların Jasper Johns veya Andy Warhol'dan daha az yetenekli olmasından kaynaklanmamaktadır. Sadece manevi değerleri aktarmayı amaçlayan Dinî sanat, modernizmin tarihine aykırıdır (Elkins, 2004, 20). Kutsal, maneviyat, aşkınlık, ritüel ve dinî hafıza konularını yeni şekillerde ele alan birçok eser hala mevcuttur. Bu nedenle, güncel sanatta din konusu canlı, karmaşık ve farklı sanatçılar, medya ve kültürel bağlamlarda birçok örnekle desteklenmektedir.

Güncel sanatla birlikte din konusu artık sadece kutsal içeriklerin yer aldığı resimler olmaktan çıkmış ve günümüz insanının anlam arayışları ve dünyevî konumunu sorgulama biçimlerinin yer aldığı bir deneyime dönüşmüştür. Ayrıca din, kutsal olanı sorgulama, beden ve iktidar ilişkilerini açığa çıkarma ve izleyiciyi etik bir rahatsızlıkla yüzleştirme gibi deneyimleri konu edinen kompleks bir alan olarak görülmektedir. Andres Serrano'nun *Piss Christ* isimli çalışması kutsal olanı sorgulama konusunda bilinen en iyi örneklerden biridir. Üzerinde İsa peygamber figürü bulunan bir haçı, kendi idrarıyla doldurduğu bir kabın içine koyarak fotoğrafladığı eser sergilendiği yıllarda oldukça büyük tartışmalara yol açmıştır. "Birçok izleyicinin videoya ilk tepkisi onu kutsal değerlere saygısızlık olarak görmek olmuştur" (Denson, 2011). Toplumsal hassasiyeti ve sanatın sınırlarını zorlayan eser din ve sanat arasındaki kırılgan bağı sorgulayan bir tartışma zeminine dönüşmüştür. Shirin Neshat'ın *Rapture* isimli çalışması dinin beden ve iktidar ilişkilerini açığa çıkarma konusunu derinden vurgulayan önemli bir eserdir. Kadın ve erkeklerin kamusal alanlardaki ayrımını vurgulayan yerleştirmesinde karşılıklı iki duvara 13 dakikalık, siyah-beyaz video yansıtılmıştır. Eser, dinin beden, davranış ve görünürlük üzerinden sorgulanan bir yapı olduğunun üzerinde durmaktadır. Maurizio Cattelan'ın meteor düşen Papa çalışması *La Nona Ora* ise izleyiciyi etik bir rahatsızlıkla yüzleştirme deneyimine vurgu yapan bir eserdir. Eser, kırmızı bir zeminde, üzerine meteor taşı düşmüş Papa'nın yerde yatışının betimlendiği bir heykel çalışmasıdır. Sanatçı sarsılmaz bir otorite olan dinin garip ve trajik bir şekilde yerle bir edilmesine vurgu yaparak dinî iktidara müdahalede bulunur.

Verilen örnekler güncel sanatta din konusunun; ruhsal yoğunluk ve tefekkür, provokasyon ve eleştiri; beden, iktidar ve toplumsal cinsiyet meseleleri gibi asıl etkenlerini görünür kılan çalışmalardır. Eserlerin içeriklerinden de anlaşılabileceği üzere güncel sanatta din konusunu tek bir başlık altında toplamak mümkün değildir. Güncel sanatta din pratikleri güç, deneyim, kriz ve anlam arayışı gibi olgular arasında yer değiştiren dinamik bir düşünme alanı üzerine kuruludur.

3. Çok Dinli Sanat

Bir eserin içeriğinde birden fazla dine ait sembol, imge, mekân, yazı, ayin gibi öğeler kullanılarak farklı anlamlar üretmesi çok dinli sanat kavramını ifade etmektedir. Sanatçının eserinde kullandığı imgeler farklı inanç biçimlerinin keskin sınırlarına ait bilinçli seçimlerdir ve önemli olan bu birliktelik sayesinde yeni anlamlar üretebilmektir. Kimlik, kültür, aidiyet ve kutsallık gibi kavramların bir araya gelmesi biçimsel ya da estetik bir tercihten ziyade hayali bir atmosfer, düşünsel bir alan yaratır. Çok dinli sanat eserleri sadece görsel çeşitlilik sunmaz derin anlam düzeyleri de oluşturmaktadırlar. Bu tarz çalışmalar iki farklı şekilde düzenlenmişlerdir. Bazı çok dinli eserlerde kutsal inançlara ait imgeler bir

arada var olurken bazılarında ise iç içe geçerek birbirlerine karışmakta ve melez bir yapı kurmaktadırlar. Çok dinli sanat eserleri izleyiciyi, keskin çizgilerle birbirinde ayrılan inanç kalıplarından ziyade, birbiriyle ilişki kuran, etkileyen, dönüştüren ve yeniden anlam kazanan sembolik evrenler olarak düşünmeye yöneltebilmekte ve aynı zamanda sınırları sorgulayan yeni bir ifade biçimi olarak kendini var edebilmektedir.

Çok dinli eserlerin bir diğer özelliği de kutsal olan imgeyi ait olduğu ortamdaki daha farklı yerlere taşıyarak farklı anlamlar oluşturmalarıdır. Bunun sonucunda kutsal imge bir diğer inancın kutsal nesnesiyle bir araya gelmekte ve kendi anlamını korurken yeni çağrışımlar da yaratabilmektedir. Bu çağrışımlar pozitif bir algı da oluşturabilir, eleştirir veya tartışma da yaratabilir. Çok dinli eserlerin her zaman uyumlu olması beklenmemelidir. Güncel sanatta hem birlikte var olma düşüncesine yönelen hem de ayırıcı, dışlayıcı bir bakış açısı sunarak çatışma alanı yaratan birçok örnek bulunmaktadır. Bu noktada toplum, kültür ve tarih, temsil biçimlerini derinden etkilemektedir.

Günümüz küresel dünyasında farklı toplumların inanç, kültür ve alışkanlıkları iç içe geçmekte ve bu da çok dinli sanatın daha çok önem kazanmasına neden olmaktadır. Özellikle güncel sanatta, göç, yersiz-yurtsuzlaşma, yabancılaşma ve kültürel etkileşimler, farklı inançlara ait olan kutsal imgelerin karmaşık yapılarla bir araya getirilmesi sonucunu doğurmuştur. Bu birliktelik farklılıkları görünür hale getirmekle birlikte modern dünyanın kaotik, belirsiz ve küresel yapısını da yansıtmaktadır. Diğer yandan izleyiciye farklı inançların birlikteliğinin mümkün olup olmayacağı ya da bu birlikteliğin nasıl yorumlanabileceği üzerine yeni soru biçimleri yöneltilmektedir.

Çok dinli eserler, güncel sanatta farklı dinlerin kutsal imgelerinin bir araya getirilmesi fikrinden öte çeşitli inançsal anlamları estetik bir şekilde kurgulayarak yepyeni bir algı yaratmaktadır. Bu noktada sanatın sorgulayan, birleştiren, dönüştüren, eleştiren yanı yüzeye çıkmaktadır. Bu kapsamda çok dinli eserlerin en çarpıcı tarafı farklı dinlerin kutsal imgelerini bir araya getirmeleri değil bu imgelerden yeni bir anlam düzleminin ortaya çıkmasıdır. Güncel sanatçılar bu tür eserlerde bazen imgesel benzerlikleri bazen de metinler ve kavramlar üzerinden yapılan geçişli yapıları karşılaştırmalı bir biçimde oluşturmaktadır. Bu bağlamda Meg Hitchcock'un *Throne* (2012) adlı yapıtı, farklı inanç biçimlerinin kutsal yazıları ile melez bir tasarım oluşturmaları bakımından çok dinli güncel sanat eserlerine oldukça etkileyici bir örnek oluşturmaktadır.

Geleneksel bir ailede dinî öğretilerle yetiştirilen Meg Hitchcock, farklı dünya dinlerine duyduğu ilgi neticesinde çalışmalarında dinî söylemler arasındaki kesişime odaklanmıştır. Özellikle maneviyat, psikoloji ve evrensel

insanlık durumları üzerinde yoğunlaşan Hitchcock, dinlerde var olan ortak anlam alanlarını kutsal metinlerden oluşturduğu kolajlar aracılığıyla görünür kılmaktadır. Kur'an, İncil, Tevrat ve Bhagavad Gita gibi farklı inanç sistemlerine ait metinlerden tek tek kesip çıkardığı harfleri yeniden bir araya getirerek yeni metinsel yapılar kuran sanatçının bu üretim süreci, "kesip yapıştırma işleminin titizliği, zahmetli oluşu ve uzun zaman alması nedeniyle yalnızca sanatsal bir edim değil, aynı zamanda meditatif bir eylem"e dönüşmektedir (Muraz, 2023). Bu bağlamda sanatçının kompozisyonları, sezgisel yönelimler ile mekânsal dağılımın, düzenin ve boyutun bilinçli bir değerlendirmesinin kesişiminde şekillenmektedir (Power, 2019). Hitchcock'un pratiğinde harflerin yer değiştirmesiyle metinlerin yapıbozuma uğratılması, yalnızca biçimsel bir müdahale değil; aynı zamanda anlamın sabitliğini sorgulayan kavramsal bir strateji olarak işlev görür. Bu yaklaşım sanatçının Görsel 1'de yer alan Throne (Taht) adlı çalışmasında açıkça vardır; Kur'an'dan alınan harflerle İncil'deki Vahiy Kitabının tamamı yeniden kurgulandığı görülmektedir. Parçalanmış ve yeniden kurulan metinler aracılığıyla farklı inanç sistemlerinin bir arada oluşu görselleştirilmiştir. Çalışmada kutsal söylemin mutlaklığı askıya alınırken, dinler arasında geçirgenlikler ve ortaklıklar açığa çıkarılmaktadır. Böylece sanatçının çalışmaları hem dilin hem de inanç sistemlerinin yeniden kurgulanabilir yapısını görünür kılan eleştirel bir sorgulama pratiğine dönüşmektedir.



Görsel 1. Meg Hitchcock, (Throne) Taht, 113,03 x 76,2 cm, 2012.



Görsel 2. Meg Hitchcock, (Throne'dan detay)

Meg Hitchcock'un kutsal anlatıları görsel ve tasarımsal bir başkalaşım süreci içinde yeniden kurguladığı çalışmasının ardından, Gülsün Karamustafa'nın *Trellis of My Mind (Zilnimin Kafesi)* adlı eseri ilahi inançlara ait imge ve metinleri aynı düzlemde bir araya getirerek çok dinli güncel sanat pratiklerine güçlü bir örnek sunmaktadır. Türkiye'nin önemli sanatçıları arasında yer alan

Gülsün Karamustafa, sanat pratiğinde göç, yerellik, kimlik, kültürel farklılık ve toplumsal cinsiyet gibi konuları farklı açılardan ve resim, enstalasyon, video ile performans gibi çeşitli mecralar üzerinden ele almaktadır. Kendisinin göçmen olarak yaşadığı toprakların tarihi ve coğrafi olarak çok kültürlü bir yapıya sahip olması sanatçının yapıtlarında karşılaşma, çatışma, iç içe geçme gibi kavramlar yoluyla ortak anlam üretme alanı yaratmaktadır.

Kendisinin göçmen olarak yaşadığı toprakların tarihi ve coğrafi olarak çok kültürlü bir yapıya sahip olması sanatçının yapıtlarında karşılaşma, çatışma, iç içe geçme gibi kavramlar yoluyla ortak anlam üretme alanı yaratmaktadır. Bu bağlamda Görsel 3’ te yer alan 1998 tarihli *Zihnimin Kafesi (Trellis of My Mind)*, sanatçının dinleri sentezlediği İslam, Hristiyan ve Yahudi el yazmalarından alınan 300 renkli illüstrasyondan oluşan bir frizdir. Documenta gibi önemli platformlarda sergilenmiş olan bu çalışmada şeffaf yüzeye aktarılan imgelerin üst üste bindirilmesi ile üç tek tanrılı dinin ikonografik ve yapısal benzerlikleri ortaya koyulmuştur. Dinî bir yapı içinde değil ama dinî alanı çağrıştıran bir yerde kurulan bu friz, dinler arasındaki sınırları muğlaklaştırır (Museum of Modern Art in Warsaw, n.d.). Sanatçı, bu yöntemle ortak geçmişe ve kolektif hafızaya dair görsel bir alan inşa ederken, izleyiciyi de kendi kişisel geçmişinin izini sürmeye ve belleğin parçalarını yeniden kurmaya davet eder. Ayrıca sanat mekânına atfedilen sözde kutsallığı ve dindarlığın dekoratif boyutunu sorgular; bu yönüyle sergi bağlamında farklı temaları bir araya getiren kilit bir kompozisyon niteliği taşır (SALT, 2014).



Görsel 3. Gülsün Karamustafa, *Trellis of My Mind (Zihnimin Kafesi)*, 1998.

Güncel sanatın çok dinli pratiklerine verilmesi gereken bir diğer örnek Siona Benjamin ve *Finding Home #80* isimli çalışmasıdır. Siona Benjamin, çok kültürlü bir coğrafyada büyümekle birlikte farklı coğrafyalarda farklı kültürlerle de yaşamış bir sanatçıdır. Hindistan’ın Mumbai kentinde, Hinduizm, İslam, Hristiyanlık, Sihizm, Budizm, Zerdüştlük ve Jainizm’in bir arada bulunduğu bir yerde varlığını sürdüren nadir Yahudi topluluklarından birine

mensup olarak büyümüştür. Bu çok dinli ortam sanatçının entelektüel ve görsel dünyasını derinden etkilemiş, resimlerinde Tanrı ve Tanrıça imgelerinin farklı inanç biçimleriyle iç içe geçtiği zengin ve çoğul imgeler oluşmasını sağlamıştır (Bergen, 2016). Melez bir kimliğe sahip ve çoklu aidiyet yaşayan sanatçı din, etnik köken, toplumsal cinsiyet ve ırk konularını sanatının odağı haline getirmiştir. Benjamin, Amerika'ya yerleşen bir göçmen olarak, “göçmen kimliğimin kültürel sınır bölgelerini keşfetmenin bir yolu” şeklinde tanımladığı pratiğinde; Hint/Fars minyatürlerinden, Orta Çağ el yazmalarından, Pop Art'tan, çizgi romanlardan, Sefarad ikonografisinden ve güncel sosyopolitik iklimden ilham almaktadır (Benjamin, 2021). Sanatçının, bir seri olarak başladığı Lilith tasvirleri çokça ele alınmakla birlikte onların çok çeşitli olması ilgi çekicidir. Görsel 4' te yer alan 80 numaralı Lilith, Hindu tanrısı Krishna'nın tasvirlerinde geleneksel olarak kullanılan mavi ten rengi ile tasvir edilmiştir; burada Lilith dinî sınırları aşmaktadır: tallis giymiş, hamsa takmış ve bir silahla delinmiştir. Lilith'in adı resmin tabanında Hintçe olarak yer almaktadır (Baskind, 2021). Farklı inanç sistemlerinden türetilen imgeler ile sanatçının kişisel mitolojisinin de harmanlandığı bu serideki Lilithler aslında ortak bir söylemde birleşen kadınları ifade etmektedir. Dolayısıyla Benjamin'in eserlerindeki bu ortaklık sadece bir alt gruba değil, dinler ekseninde ortak noktaları açığa çıkaran evrensel bir deneyime işaret etmektedir.

Bir diğer çok dinli sanat pratiği örneği için Eugenio Merino'nun *Stairway to Heaven (Cennete Giden Merdiven)* isimli çalışması gösterilebilir. İspanyol sanatçı Eugenio Merino, yerleşik değerleri sorgulamak amacıyla polemik üreten çalışmalarıyla bilinmektedir; inanç ve inançsızlık, estetik ve kitsch, saygı ve provokasyon gibi karşıtlıklar arasında dolaşan sanatçı, çağdaş toplumu eleştirel ve ironik bir dille sorgulamaktan geri durmaz. Disiplinlerarası yaklaşımıyla heykel, resim ve enstalasyonu bir araya getirerek popüler kültür ve kitle iletişim araçlarından beslenmektedir. Çalışmalarında, 21. yüzyıl ikonografisi ve Batı'ya özgü kültürel kalıpları, keskin bir dille yeni anlamlar üreterek yorumlar (ADN Galeria, 2024). Bu bağlamda Görsel 5' de yer alan *Stairway to Heaven (Cennete Giden Merdiven)* isimli heykelinde dinlerin gerilimli ilişkisi vurgulanmaktadır. Son zamanlarda tartışmalara konu olan bu heykelde, bir Müslüman, bir Katolik rahip ve bir haham dua ederken betimlenmiştir; Müslüman eğilmiş, Katolik diz çökmüş, Yahudi ise ayakta. Ayrıca üç dinin kutsal kitapları tersine çevrilmiş biçimde kullanılır; Yahudi Kur'an'la, Hristiyan Tevrat'la, Müslüman ise İncil'le dua eder durumdadır (Chiesa, 2010). Burada kutsal metinlerin yer değiştirmesi, dinlerin kesin çizgilerle ayrıldığı inancına meydan okumaktadır; üç semavi dinin farklı şekilde ibadet etmesine rağmen tek tanrıya olan inanç ise ortaktır. Dolayısıyla bu çalışma ile dinler adına çatışmalar, sınırlar ve inancın özü görünür kılınmış olur. Merino'nun eserleri, ortak gerçekliğimizin en acı

verici çelişkilerini ve adaletsizliklerini vurgulayarak, hegemonik güçlerin (siyasi, ekonomik veya dinî) keskin bir eleştirisiyle öne çıkar (MEMORIA, t.y.)



Görsel 4. Siona Benjamin, *Finding Home No. 80 (Fereshteh): Lilith*, 2006.



Görsel 5. Eugenio Merino *Stairway to Heaven (Cennete Giden Merdiven)*, 2010.



Görsel 6. John Latham, *God is Great (#4) Tanrı Büyüktür 4, 200*.

Son olarak kıskırtıcı yönüyle anılan İngiliz kavramsal sanatçı John Latham, cam, tuval ve kitap gibi farklı malzemeleri bir araya getirerek kolaj, yerleştirme ve heykel çalışmaları ile inanç ve bilgiyi sorgulayan eleştirel bir dil oluşturmuştur. Latham'ın düşüncesi, nesneleri mekân içinde tanımlamak yerine olayları zaman temelli bir bütün olarak kavrama üzerinedir. Sanatçının “düz zaman” anlayışı, farklı disiplinleri aşarak sosyal, ekonomik, politik ve estetik alanları ortak bir yapı içinde birleştirir. (Serpentine Galleries, 2017). Sanatçının bu yaklaşımı, inanç sistemlerine yönelik eleştirilerinde de açıkça görülür öyle ki

Görsel 6' da yer alan *God is Great (Tanrı Büyüktür)* isimli yerleştirmesindeki amacı, bu farklı inanç sistemlerinin neden zaman kavramlarını tanımakta başarısız olduklarını ve bu nedenle ilerlemeye izin vermek için barışçıl ve verimli bir şekilde bir arada var olamadıklarını ele almaktır (Portikus, 2014). Buradaki yerleştirmede kırık cam parçalarının altında üç tek tanrılı dinin kitapları bulunmaktadır. Sanatçı, kitapları insan bilgisinin kırılğanlığına işaret eden nesneler olarak konumlandırırken, camı da farklı inanç sistemlerini eleştirel biçimde sorgulamanın aracı olarak kullanır. Bu üç kutsal kitabı hem sanat nesnesi olarak yeniden ele alır hem de geleneği sorgular; metne yönelik müdahalesi, okuma eylemiyle birleşerek doğrusal zamanı aşan “heykelsel bir zaman” fikrini görünür kılar. Böylece mikro “olaylar” üzerinden daha geniş, kozmik bir bakış açısı üretir (Hunt, 2005). Sergi duvarında yer alan yazıda “*TANRI OLARAK BİLİNE GİZEMLİ VARLIK 10¹⁹* saniyelik bir bölgede olası bir zaman tabanına sahip bir zamansal puandır” sözleri de zaman algısını sorgulamak için yazılmış olup “bilim tarafından belirlenen en küçük zaman birimi olan 10¹⁹ formülünün bir modifikasyonunu da içermektedir. Latham bu terimi Tanrı’yı tanımlamak için kullanırdı” (Portikus, 2014). Bu bağlamda çalışma inanç, bilgi ve zaman kavramlarını kesişimsel bir düzlemde ortak bir alan açıp yeniden düşünmeye sevkeden eleştirel bir öneri sunmaktadır.

Sonuç

Batı sanatında sanat ve din yüzlerce yıl birbirini destekleyen, birbirine saygı duyan, birbirinden güç alan, birlikte anılan iki fenomendir. Sanat dini yüceltmıştır, din de sanatı yüceltmıştır. Orta çağdan günümüze gelindikçe büyük bir güç kaybı yaşayan bu ilişki vardığı son noktada farklı bir şekilde ilerlemektedir. Geçen bunca zamanda din fenomeni, Rönesans’a, Aydınlanma Çağına ve modern felsefeye rağmen sanattan tamamen kopmamıştır. Bu süreçte daha çok biçimsel ve düşünsel değişiklikler gerçekleşmiştir. Günümüz sanatına gelindiğinde din konusu kutsal metinlerin görsel anlatısı olmaktan ziyade modern insanın sorguları, arayışları ve eleştirileri çerçevesinde gerçekleşen bir deneyime dönüşmüştür. Artık daha çok izleyiciyi etik bir rahatsızlıkla yüzleştirme, kutsal olanı sorgulama ve iktidar ilişkilerine vurgu yapma konularında sanatsal üretim gerçekleştirilmektedir. Sanat eserlerinde çok dinli yapılar oluşturulmasının kökeni tarihsel olarak antik çağlara dayandırılrsa da güncel sanat ile birlikte oldukça etkileyici bir boyuta ulaşmıştır. Güncel sanatta çok dinli pratiklerin ele alınması her zaman olumlu ve her zaman olumsuz sonuçlar doğurmamıştır, etki bakımından sanatçıdan sanatçıya değişkenlik gösteren bu kavram bazen ortak bir alan açma, ortak bakış açısı altında birleşme amacı güderken bazen de tam tersi farklı dinler arasındaki gerilimi arttırmak amacıyla şekillenebilmektedir. Bu çeşitlilik çok dinli pratiklerin güncel

sanat üzerinden dinamik ve çok katmanlı bir sanatsal ifade alanı yarattığını göstermektedir.

Çok dinli pratiklere örnek olarak verilen Gülsün Karamustafa, John Latham, Siona Benjamin, Meg Hitchcock ve Eugenio Merino'nun eserlerinde, farklı inanç geleneklerine ait imge, motif, mekânsal referans ve kutsal metinlerin aynı estetik düzlemde yan yana getirilmesi, iç içe geçirilmesi ya da dönüştürülmesi yoluyla birbirinden farklı bakış açıları geliştirdikleri görülmektedir. Hepsinin aynı noktaya temas ettiği ya da aynı tavırla eser ürettiği söylenemez fakat bu eserler birtakım ortaklıklar içermektedir. Bu çok dinli sanat pratikleri, farklı inanç biçimlerini aynı düzlemde yan yana getirmekle kalmamış birbirleri arasında yeni, görsel ve kavramsal bir ilişki yaratmışlardır. Diğer yandan, bazen farklı dinî metinleri birleştirip yeni bir bağlam oluşturarak, bazen farklı inançların kutsal imgelerini birbirlerine uyarlayarak ve bazen de birçok dinî sembolü aynı bedende bir araya getirerek din olgusunun sınırlarını sorgulamış hatta zorlamışlardır. Çok dinli sanat pratikleri üzerinden verilen örneklerde din kavramı düşünsel ve eleştirel bir konu olarak da kullanılmıştır. Bu eserlerde farklı dinlerin yan yana geldiği zaman neden gerilim ürettiğine ve ortak bir noktada neden buluşulmadığına vurgu yapılmıştır. Kimlik, aidiyet ve birlikte yaşama konuları üzerine düşünülmesini sağlayan çalışmalar ortak geçmiş ve kültürlerin iç içe geçmesi konusunu irdelemişlerdir. Kısaca çok dinli pratikler sadece farklı dinlerin kutsal imgelerini yan yana getirmekle kalmamış, bu inançları iç içe geçirerek melez bir oluşum sunmuş, inançların sınırlarını sorgulayarak bir arada var olma ihtimali üzerine düşündürmüşlerdir.

Kaynakça

- ADN Galeria. (2024). *Eugenio Merino* [Artist dossier]. https://www.adngaleria.com/usr/library/documents/main/artists/40/2024_eugenio_merino_dossier_artista.pdf
- Arca, S. (2019). Spirituality and contemporary art, Master's thesis, University of Birmingham.
- Arya, R. (2011). The neglected place of religion in contemporary Western art. *Fieldwork in Religion*, 6(1), 27–46. <https://doi.org/10.1558/fiel.v6i1.27>
- Baskind, S. (2021, March 11). *Siona Benjamin paints Lilith of the present*. *Lilith Magazine*. <https://lilith.org/2021/03/siona-benjamin-paints-lilith-of-the-present/>
- Benjamin, S. (2021, Fall). *Finding Home #80 (Fereshteh) Lilith*. *AJS Perspectives*, 16–17. https://associationforjewishstudies.org/docs/default-source/ajs-perspectives/ajs_perspectives_fall_2021_web.pdf?sfvrsn=5e20f4a3_14
- Bergen, J. (2016). Foreword. In E. Greenberg (Ed.), *Siona Benjamin: Beyond borders* (p. 4). Opalka Gallery, The Sage Colleges. https://artsiona.com/wp-content/uploads/2019/03/BenjaminCatalog_5-copy.pdf
- Chiesa, L. (2010, February 25). *Stairway to heaven*. *INSIDEOUT*. <https://laura-chiesa.wordpress.com/2010/02/25/stairway-to-heaven>
- Daşdemir, A. ve Muraz, Ö. (2024). Kutsal Doğanın Ekoloji, Din ve Çağdaş Sanat Bağlamında İncelenmesi. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 5(13), 105-122.
- Daşdemir, A. & Muraz, Ö. (2025). Dini Sembolizmden Çağdaş Sanata Ağaç İmgesi. İçinde Nilüfer Süzen (Ed.). *Güzel Sanatlar Alanında Güncel Araştırmalar* (s. 1-20). Akademisyen Kitabevi.
- Denson, G. R. (2011, April 22). How Andres Serrano's *Piss Christ* reconciles nature and civilization. *HuffPost*. https://www.huffpost.com/entry/andres-serranos-piss-chri_b_852601. Erişim Tarihi: 20.03.2026
- Doğaner, S. K. (2023). Dijital çağda göçmenlere yönelik çoğulculuk karşıtı yansımalar: Black Mirror: Men Against Fire. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Ö13, 817–831. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1379228>
- Elkins, J. (2004). *On the strange place of religion in contemporary art*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203324868>
- MEMORIA. (t.y.). *Eugenio Merino*. Retrieved March 19, 2026, from <https://galeriamemoria.com/en/artists/eugenio-merino/>
- Muraz, Ö. (2023). Çağdaş Batı sanatı ve din ilişkisi üzerine. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Researches*, 9(27), 24–34. <https://doi.org/10.51293/socrates27-230>
- Museum of Modern Art in Warsaw. (n.d.). Gülsün Karamustafa – Trellis of my mind. <https://archiwum.artmuseum.pl/en/kolekcja/praca/zihnimin-kafesi>

- Portikus. (2014). *John Latham, Neal White: God is Great (10-19)*. https://www.portikus.de/en/exhibitions/188_god_is_great_10_19
- Power, K. (2019, July 15). Meg Hitchcock: In the beginning, there was the word. Surface Design Association. <https://www surfacedesign.org/meg-hitchcock-in-the-beginning-there-was-the-word-by-kim-power/>
- SALT. (2014, November 10). Rainbow in the Dark: Artists and works [PDF]. <https://saltonline.org/media/files/ritd-artists-works.pdf>
- Subaşı N. (2019). Din ve Toplum, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2991, Eskişehir.
- Sütçü, M., & Doğaner, S. K. (2023). Ölümün inkâr tezi bağlamında Garip Bir Koleksiyoncu filminin göstergebilimsel çözümlemesi. Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Özel Sayı 1, 1565–1584. <https://doi.org/10.51531/korkutataturkiyat.1357348>
- Yılmaz, M. (2013). Moderninden Postmoderne Sanat (Genişletilmiş 2. baskı). Ütopya Yayınevi.
- Serpentine Galleries. (2017). *World view: John Latham*. <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/world-view-john-latham/>
- Hunt, A. (2005, 12 April). *John Latham*. Frieze. <https://www.frieze.com/article/john-latham>

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** <https://www.meghitchcock.com/throne> adresinden 10 Mayıs 2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 2.** <https://www.meghitchcock.com/throne> adresinden 10 Mayıs 2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 3.** <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/189741> adresinden 10 Mayıs 2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 4.** <https://lilith.org/2021/03/siona-benjamin-paints-lilith-of-the-present/> adresinden 10 Mayıs 2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 5.** <https://laurachiesa.wordpress.com/2010/02/25/stairway-to-heaven/> adresinden 10 Mayıs 2026 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 6.** <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4867?> adresinden 10 Mayıs 2026 tarihinde alınmıştır.

Temsilin Sınırında Ölüm: Lacan'ın “Gerçek” Kavramı ve Teresa Margolles

Hatice Doğan¹

Özet

Temsil kavramı hem estetik hem de felsefi düşüncenin en tartışmalı alanlarından birini oluşturur. Bir şeyi temsil etmek, onu yeniden üretmek, görünür kılmak ya da anlamlandırılabilir bir düzleme taşımak anlamına gelir; ancak bu süreç her zaman bir eksiklik, kayma ya da dönüşüm içerir. Temsil, nesnesini asla bütünüyle kapsayamaz; her zaman bir aracıya, bir dile ve belirli kodlara bağlıdır. Bu nedenle temsil edilen ile temsil arasındaki mesafe, özellikle sınır deneyimleri söz konusu olduğunda daha da belirgin hale gelir. Ölüm, bu sınır deneyimlerinin belki de en radikal olanıdır. Bu noktada, Jacques Lacan'ın geliştirdiği Reel (Gerçek) kavramı, temsilin yapısal sınırlarını düşünmek için güçlü bir kuramsal zemin sunar. Lacan'a göre Gerçek, simgesel düzenin dışında kalan, dile getirilemeyen ve temsil edilemeyen bir boyuta işaret eder. Temsilin işleyişi tam da bu imkânsızlık etrafında kurulur: Simgesel sistemler, Gerçek'i kuşatmaya çalışırken onu sürekli erteler, dönüştürür ve eksik bırakır. Bu bağlamda ölüm, yalnızca temsil edilmesi zor bir tema değil, aynı zamanda temsilin kendisini krize sokan bir olgu olarak ortaya çıkar. Ölümün temsili, her zaman onun yokluğunu, ulaşılamazlığını ve fazlalığını da beraberinde taşır. Bu teorik çerçeve, çağdaş sanatın belirli pratiklerinde somutlaşır. Özellikle Teresa Margolles'in işleri, temsilin doğrudanlığına değil, onun kırılğanlığına ve yetersizliğine odaklanır. Margolles, ölümü doğrudan betimlemek yerine, onun maddi ve duyuşsal izlerini, bedeninin yokluğunu, şiddetin kalıntıları ve görünmeyen ama hissedilen boşluğu öne çıkarır. Böylece temsil, bir gösterim olmaktan çok, bir yokluğun etrafında dolaşan bir deneyime dönüşür. Bu çalışma, temsil kavramını merkezine alarak, Lacan'ın Reel'i ile Margolles'in sanatsal üretimi arasında bir diyalog kurmayı amaçlamaktadır.

1 Doç. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, hatice.dogan@atauni.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4301-1677>

1.Giriş

Anlam üretme arayışındaki insanın, dünya ile olan bilinçli ilişkisinin önemli bir kısmı imgeler aracılığıyla inşa edilir. İmgeler bize dünyanın kendisini değil onun temsilini sunarlar. Sanatsal imge Antik Yunan'da taklitle özdeşleştirilen bir kavramdı. Platon ve Aristo herhangi bir yapıtın ancak gerçek dünyadan görüntüleri aslına en uygun şekilde gösterebildiği ölçüde sanat yapıtı olarak nitelendirebileceğini düşünmüşlerdir (Carrol, 2012, s. 37). Bu düşünce klasik sanatta da varlığını sürdürmüştür. Örneğin, Rönesans sanatçısı Leon Battista Alberti, *Resim Üzerine* adlı kitabında, bir resme bakmakla resmin gösterdiği şeye bir pencereden bakmak arasında görsel olarak hiçbir fark olmaması gerektiğini söyleyerek kopyalamaya dayalı bu temsil biçimini vurgulamıştır (Danto, 2013, s. 17). Sanatçılar 19. yüzyıl sonunda doğayı taklitten uzaklaşmaya başlayınca sanatta temsil kavramı da tamamen değişime uğradı. Bu değişimde doğal olarak insanın dünyayı algılama, kendi var oluşunu ve bu var oluşun ötesindeki hakikati anlamlandırma kapasitesinin geçirdiği dönüşümün etkisi vardır. Özellikle varoluşumuzun en temel meselelerinden biri olan ölümün temsilindeki değişime bakmak bile, sanatın yalnızca estetik bir pratik olmadığını; dönemin dünya görüşünü, ölüm karşısındaki tutumunu ve anlam arayışını görünür kılan bir temsil sistemi olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

"İmge" sözcüğünün kökenine inildiğinde, kavramın ölümle olan ilişkisi yalnızca metaforik değil, etimolojik açıdan da son derece somuttur. Latince "imago" sözcüğü, "benzerlik, kopya, taklit" anlamlarını taşımakla birlikte, Roma'da özellikle soylular için yapılan mum ölü maskelerini, yani *imagines*'i ifade etmek üzere kullanılmıştır. "Imagines maiorum" olarak adlandırılan bu maskeler, balmumunun yüze bastırılmasıyla yapılır ve kişinin fiziksel görünümünü son derece gerçekçi biçimde korumayı amaçlardı. Cenaze törenlerinde bu maskeleri takan aktörler, ölmüş ataların adeta yeniden hayat bulmuşçasına törenin içinde yer almasını sağlardı (Sayın, 2013, s. 36-37). Dolayısıyla imge kavramı, en başından itibaren ölüm ve temsil arasındaki köklü gerilimi bünyesinde barındırmaktadır. İmge, yokluğu görünür kılmak, yitirileni yeniden sunmak için üretilmiştir. İmge ve temsil, anlam üretiminin birbirini tamamlayan iki boyutunu oluşturmaktadır. İmge, bir nesnenin ya da deneyimin görsel, zihinsel veya duyuşsal bir yansıması olarak işlev görürken; temsil, bu yansımanın bir anlam ilişkisine dönüştüğü, yani bir şeyin başka bir şeyin yerine geçtiği süreci ifade eder. Başka bir deyişle imge, temsilin hammaddesidir; temsil ise imgeyi anlamlandıran çerçevedir.

Ölüm, temsil edilemeyen, dilin ve imgenin sınırlarında konumlanan bir olgudur. Hiç kimse kendi ölümünü yaşayarak aktaramaz. Çünkü ölüme yakın

deneyimler bile özneyi dilsiz bırakacak kadar güçlüdür. Bu nedenle ölüm, her kültürde ve her dönemde imgeler ve temsiller aracılığıyla dolaylı biçimde kavranmaya çalışılmıştır. Hem hayatla hem de ölümle olan duyuşsal ve zihinsel deneyimimizi ve bu deneyimi sanat eserine aktarma biçimlerimizi açıklamamanın bir yolu psikanalizde özellikle Lacan'ın özneleşme süreci ile ilgili kuramında bulunabilir.

2.Lacan ve Gerçek (Reel)

Psikanaliz ve yapıbozumcu felsefeyi birleştiren kuramıyla çağdaş sanatta önemli etkileri olan Jacques Lacan, 1901 yılında Paris'te doğmuş, tıp eğitimini tamamladıktan sonra 1932'de "Kişilikle İlişkileri Açısından Paranoyal Psikoz" başlıklı teziyle psikiyatri alanında uzmanlaşmıştır. Etkili bir konuşmacı olarak öne çıkan Lacan; Sainte-Anne Hastanesi, École Pratique des Hautes Études ve École Normale Supérieure'de verdiği seminerlerle Paris entelektüel çevrelerinde önemli bir etki yaratmıştır. 1966'da yayımlanan temel eseri *Écrits (Yazılar)*, zor anlaşılan yapısına rağmen dönemin düşünsel dünyasında geniş yankı uyandırmıştır. Sigmund Freud'un kuramını savunduğunu her zaman dile getiren Lacan'a göre psikanaliz, tek ve özgül nesnesi bilinçdışı olan bir bilimdir. Bu nedenle bilinçdışı ne biyolojik ne de sosyolojik kavramlarla açıklanabilir; ancak psikanalize özgü kuramsal araçlarla ele alınmalıdır. Lacan'ın psikanalize katkısı, psikanaliz ile yapısalcı dilbilim arasında kurduğu ilişkide görülür. Ancak bu ilişkiyi Freud'a bir ekleme olarak değil, psikanalizin kuramsal yapısında zaten mevcut olan bir boşluğun dilbilim aracılığıyla doldurulması olarak değerlendirmiştir (Tura, 2012, s. 94-95).

Lacan'ın kuramında insan olma deneyimi üç boyutlu bir düzlem aracılığıyla açıklanmıştır: İmgesel, Simgesel ve Reel (Gerçek). Bu üç düzenin varlığı, Lacan'ın "Ayna Evresi" adını verdiği 6-18 aylık bir bebeğin yansıtıcı bir yüzeyde kendi imgesini gördüğü bir an ile ilişkilidir. Ayna Evresi'nden önce, annesine muhtaç bir şekilde yaşayan bebek, kendisini annesinden ayrı, bütüncül bir beden olarak değil, bedensel ihtiyaçlarının ve dürtülerinin etkisiyle, bölgesel haz noktaları üzerinden parçalanmış bir şekilde algılamaktadır. Çocuk aynada kendi beden imgesi ile karşılaştığında, Lacan'a göre diğer canlılardan farklı olarak kendisini tanıır. Bu karşılaşma ve tanıma anı çocuk için öncelikle kendi annesi olmak üzere "ben ve öteki" ayrımını yapabildiği, "tamlık" yanılsamasını yaşadığı kritik bir andır (Keskin, 2009, s.402-403).

Lacan Ayna Evresi'ni;

"Ayna evresi, içsel baskının yetersizlikten beklentiye doğru hızla ittiği bir dramdır ve mekânsal özdeşleşmenin cazibesine kapılan özne için, bedenin parçalanmış bir görüntüsünden, benim 'ortopedik' bir bütünlük biçimi olarak

adlandıracağım şeye ve nihayetinde tüm zihinsel gelişimini katı yapısıyla damgalayacak yabancılaştırıcı bir kimliğin zırhına doğru ilerleyen fanteziler ortaya çıkarır" şeklinde açıklamaktadır (Lacan, 2006, s. 78).

Ayna evresinde çocuğun edindiği benlik duygusu temelde narsisistik bir yapı taşır çünkü "ben" duygusu, dış dünyadaki bir nesne ya da başkası aracılığıyla yansıtılan bir imge üzerinden kurulmuştur. Bu imge, bir yandan öznenin kendisiyle özdeşleştiği bir parça iken, diğer yandan ona yabancı bir nitelik de taşır. Bu nedenle çocuğun aynada gördüğü imge, aynı zamanda yabancılaştırıcıdır: çocuk bu imge aracılığıyla kendisini "yanlış tanır" ve henüz bedensel deneyiminde sahip olmadığı bir bütünlük yanılsaması edinir. Lacan'a göre İmgesel dönem, özdeşleşmelerin gerçekleştiği, ancak bu süreçte öznenin kendisini yanlış tanıdığı ve yanlış algıladığı imgeler alanıdır. Çocuk gelişim sürecinde nesnelerle benzer imgesel özdeşleşmeler kurmayı sürdürür ve bu süreçte ego oluşur. Bu bağlamda ego, bireyin dış dünyada kendisiyle özdeşleştirebileceği unsurlar aracılığıyla kurguladığı, narsisistik temelli bütünlüklü benlik yanılsamasının ürünüdür (Eagleton, 2018 s.191-192).

İmgesel, benliğin kuruluşunda rol oynayan erken özdeşleşme süreçlerinin, dış dünyadaki insan ve nesnelerle kurulan ilişkiler içinde yeniden üretildiği ve pekiştirildiği bir alan işlevi görür. Bu bağlamda İmgesel, bireyin "kendisi olarak kalma" arzusuyla sürekli benzerlik, aynılık ve yansıma örnekleri biriktirmeye çalıştığı, ancak temelde yanılsamalı bir çaba yürüttüğü sahnedir. "İdeal-ben" bu düzlemde ortaya çıkar. (Lacan, 2006, s.95). Lacan'ın İmgesel kavramı, içsel zihinsel süreçlerle dışsal algı nesneleri arasında bir köprü kurar; bu nedenle hem öznel imgelere hem de dış dünyadaki nesnelere gönderimde bulunur (Bowie, 2007, s. 93).

Simgesel Düzen ise Lacan'a göre çocuğun konuşmayı öğrendiğinde tabi olduğu bir düzendir. Freud'un "Oedipus Kompleksi" kavramı ile bağlantılı olarak babanın varlığı ve süper-ego ile ilgilidir. Baba, Lacan'ın "Yasa" kavramıyla ifade ettiği, özellikle enstest yaşağına dayanan ve dil ile şekillenen toplumsal düzeni temsil eder (Lacan, 1988, s.54). "Simgesel düzey; bilinçli söylemin (dile getirilmiş veya düşünülmüş) alanıdır ve bilinçli zihin ile dilsel düzeninin düz değişmeceli değişimlerine karşılık gelir...Böylece öznenin söz yoluyla topluma girişine izin verir" (Jirgerns, 2009, s. 28). Simgesel düzene giren çocuk, kendisinin daha geniş bir ailevi ve toplumsal yapının parçası olduğunu kavramaya başlar. Bu yapı içinde yalnızca bir yer edinmekle kalmaz, aynı zamanda rolü de önceden belirlenmiş olur. Babanın ortaya çıkışı, çocuğun anneden ayrışmasını sağlar ve arzusunun bastırılmasına yol açar. Bu süreçte arzu bilinçdışına itilir. Dolayısıyla, Yasa'nın ortaya çıkışı ile bilinçdışı arzusunun oluşumu aynı yapısal ana denk düşer: çocuk, yaşağı fark ettiği anda arzusunu

bastırır ve bu bastırılan arzu bilinçdışı olarak varlığını sürdürür. Lacan’a göre çocuğun annenin bedeninden ayrılmasıyla birlikte yitirdiği tamlik duygusuna bir daha kavuşması mümkün değildir. Ancak tüm yaşamı boyunca bilinçdışı düzeyde ona ulaşmaya çalışır. Lacan, öznenin bu yitirilmiş nesnenin boşluğunu doldurmak için bulduğu ikame nesneleri “objet petit a” olarak adlandırır (Eagleton, 2018 s. 192-195).

Sembolik düzende varlık, yokluk temelinde anlam kazanır; başka bir deyişle, her şey ancak eksiklik üzerinden var olur. Bu nedenle boşluklar, doluluklar kadar anlam üretici bir işleve sahiptir ve biri olmadan diğeri anlamını yitirir. İmgesel düzen, başkalarını benliğe indirgeme ve sabitleme eğilimi taşıırken, Sembolik düzen özsel olarak öznelerarası ve toplumsaldır. Bu yönüyle, bireyin kendine kapanmasına ya da dış dünyayı kendi imgesine göre yeniden kurmasına izin vermez; aksine, ortak bir kamusal düzen içinde konumlanmasını gerektirir. Sembolik Düzenin kurucusu dili de belirleyen Baba’dır. Lacan Baba’nın sembolik olarak varlığının yeterli olmasını “Babanın Adı” kavramı ile açıklamıştır. Baba’nın Adı hem yasa koyucu hem de cezalandırıcı olan bir otoritenin sembolüdür. Sembolik Düzenin yasalarını belirleyen, çocuğun arzusuna yasaklar koyan, yasanın ihlalinin hadımla cezalandırma tehdidinde bulunan otoritenin temsilidir (Bowie, 2007, 93-107).

Lacan’ın üçüncü düzeni olan Reél (Gerçek) ise, “simgeselleştirilmeye sonuna kadar direnen” ve dilin dışında var olan bir alandır (Lacan, 1988, s.66). Gündelik dildeki ‘gerçeklik’ sözcüğüyle doğrudan bir ilişkisi yoktur. “Dile girmek Lacan’ın ‘gerçek’ adını verdiği, her zaman simgesel düzenin dışında kalan, her zaman anlamlandırmanın ötesinde olan erişilmez bölgeden kopmak demektir” (Eagleton, 2018, s. 195).

“Simgesel birbirlerine çok sıkı kurallarla uyan ve her zaman birbirlerine bağlı bir gösteren sistemidir” (Nasio, 2009, s. 50). Dil ve gösterge sistemlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte insanlar, salt biyolojik varlıklar olmaktan çıkarak kültürel ve tarihsel açıdan farklılaşmış topluluklar hâline gelmiştir. Bu dönüşümle birlikte dünyayla kurduğumuz dolaysız ve içgüdüsel ilişki, dilin araya girmesiyle birlikte yerini dolaylı ve simgesel bir deneyime bırakmıştır (Levine, 2008, s.17). Lacan’ın Gerçek olarak tanımladığı alan dünyada var oluşumuzun bu dolaysız yanı ile ilgilidir. Dil ne kadar incelikli kullanılırsa kullanılsın, anlam üretme yeteneği ne ölçüde genişletilirse genişletilsin, simgesel düzenin hiçbir zaman kuşatamayacağı, dolayısıyla temsil ve anlamlandırmanın sürekli olarak dışında kalan bir gerçeklik katmanını her zaman varlığını korumaktadır. Bu gerçeklik katmanını sembolik düzen içerisinde deneyimleyebilmek yalnızca travma anlarında mümkündür. Bu anlarda insan zihni kendi anlamlandırabilme kapasitesinin ötesinde olan “tarif dilemez ve “imkânsız” bir şeyle temas kurar

(Bowie, 2007 s.94-104). Öznenin Gerçek'le teması ancak geriye dönük olarak imgesel ve sembolik düzenin sağladığı işaretlerin kaybolması ile mümkündür. Şiddet ve ölüm korkusu içeren travmatik deneyimlerde, Gerçek olanın varlığı öznenin hayatına girdiğinde, İmgesel ve Sembolik olanın anlam zeminini istikrarsızlaştırarak, tanıdık şeylerden oluşan dünyasını anlamsızlaştırır (Levine, 2008, s. 16). "Gerçek, gösterenler ağının ötesinde yer almakla birlikte, onda denetlenemez bir altüst oluşa neden olur" (Bowie, 2007, s. 108). Gerçek, gösteren ağının ötesinde olduğundan dile getirilemez, kimi durumlarda ise sanrısar bir nitelik taşır. Maddesel ile ruhsal olanı, bilinemez ile açıklanabilir olanı, iç dünya ile dış dünyayı birbirinden ayırmaksızın bir arada tutar. Bu açıdan Gerçek, hem nesnelerin ve deneyimlerin dile gelemeyen boyutu hem de simgesel düzende kalıcı olarak eksik kalan şey olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla Gerçek'e yaklaşmak mümkündür; ancak onu tam anlamıyla kavramak ya da ele geçirmek olanaksızdır (Jirgerns, 2009 s. 28). Lacan 1962-1963 yılları arasındaki X. Seminer'inde kaygı üzerinde durmuş ve kaygıyı ayna evresindeki 'parçalanmış beden' imgesi ile ilişkilendirmiştir (Lacan, 2014, s.118-119). Lacan burada "Kaygıyı 'gerçeğe' ya da tanımlanamayan veya kategorileştirilemeyeceğe bağlar. 'Gerçek', kaygının yüce nesnesidir. Gerçek ve sanrı arasında bağlar vardır (Bazı fiziksel fenomenlerin simgeleştirilmesi olanaksızdır ve bu yüzden gerçeğe girerler)" (Jirgerns, 2009, s.38). İmgesel düzenden ve Simgesel düzenden önce gelen Gerçek "özneye özne olmadan önceki karanlığı, parçalanmışlığını ve nihayetinde ölümü anımsatır". Uzmanlık tezini psikoz üzerine yazmış olan Lacan, psikoz üzerinde durduğu III. Seminer'inde psikoz hastalarının halüsinasyonlarında konuşanın Gerçek olduğunu ifade etmiştir. Bu tür hastalarda kökensel gösteren (Babanın Adı) öznenin gerçekliğinden dışlanmışdır. Bu dışlanma sonucunda simgeleştirme süreci işleyemez ve özne, herhangi bir simgesel aracı olmaksızın doğrudan Gerçek'le karşı karşıya kalır (Keskin, 2009, s.406).

Gerçek'le karşı karşıya kalma deneyiminin çağdaş sanattaki yansımalarını Hal Foster, Lacan'ın *Psikanalizin Dört Temel Kavramı* eserinde tanımladığı "imge-perde" kavramıyla açıklar. (Lacan, 2017, s.114-115). Buna göre hayvanlar dünyanın bakışına yakalanırken, insanlar temsil alanı sayesinde bu bakıştan korunurlar. Sanat eserleri bakışı "yatıştıran" bir niteliğe sahiptir. İmge-perdenin olmaması "bakış tarafından kör bırakılmak ya da gerçek tarafından dokunulmak" tır. İmge-perde "bakışı ehlileştirmeyi" amaçlar. Ancak özellikle 1980'li yıllardan sonra bazı sanatçıların imge-perdeyi parçalamaya, Gerçeği görünür kılmaya yönelik eserler ürettikleri dikkat çekmektedir (Foster, 2016, s. 15-16). Bu tür eserler Lacan'ın teorisinden yola çıkan Julia Kristeva'nın "çocuğun özne olmak için kurtulması gereken şey" olarak tanımladığı "abject" (iğrenç) kavramıyla ilgilidir. Kristeva'ya göre abject "ne özne ne de nesne" olan

bir şeydir. Konuşmayı öğrenip Sembolik düzene geçmeden yani özne olmadan önceki ve öldükten sonra nesne haline geldiğimiz an hem Gerçek olanın hem de abjectin sınırlarına gireriz. Bu anlamda Kristeva cesedi, “iğrençliğin zirvesi” olarak görür: “Ceset, yaşamı yağmalayan ölümdür. İğrenç. Tıpkı ayırlamadığımız, kendimizi koruyamadığımız bir nesne gibi dışarı atıldır. Hayali tuhafılık ile gerçek tehlike bizi çağırır ve eninde sonunda bizi yutmayı başarır” (Kristeva, 2014, s. 16).

3. Teresa Margolles ve Cesedin İmgesi

Maurice Blanchot, ceset ve imge arasında bağlantı olduğunu ileri sürer;

İlk bakışta imge cesede benzemez ancak cesedin yabancılığı aynı zamanda imgeninki olabilir. Ölü vücudu olarak adlandırılan şey ortak ulamlardan kaçır: Ne kişi olarak yaşayan biri ne herhangi bir gerçeklik ne yaşayan kişiyle aynı kişi ne bir başkası ne de başka bir şey olan bir şey orada, karşımızdadır (Blanchot, 1993, s. 246).

İmge de benzer şekilde, nesnenin kendisini doğrudan sunmak yerine, onun yokluğunu ve erişilemezliğini açığa çıkarır. Bu bağlamda ceset, temsilin sınırlarını gösteren bir figürdür. Ne tamamen varlık alanına aittir ne de bütünüyle yokluğa indirgenebilir. Dolayısıyla ceset, imgenin doğasında bulunan mesafe ve yabancılaşma durumunu somutlaştıran bir niteliğe sahiptir (Blanchot, 1993, s. 250).

1963 yılında Meksika’nın kuzeyindeki Culiacán’da doğan Teresa Margolles, kariyerine 1990 yılında SEMEFO sanat kolektifinin kurucu üyelerinden biri olarak başlamıştır. Adını, sahipsiz cesetleri toplayarak morga teslim eden Servicio Médico Forense kurumunun kısaltmasından alan bu kolektife ait yerleştirmelerde, ölüm sonrası bedeninin çözülmesi üzerine durulmuştur. Bu olgu “la vida del cadáver” (cesedin yaşamı) olarak adlandırılır. Bu tema, Margolles’in solo sanat pratiğinde de ilgi odağı olmaya devam etmiştir (Banwell, 2010, s. 45). Aynı zamanda bir adli tıp uzmanı olan sanatçı, sanatsal üretimlerinde ölüm kavramını düşünme ve görünür kılma amacıyla beraber, Meksika kültürüne özgü bir özellik olan ölüyü onurlandırma kültürünü benimsemiştir (Lousa, 2021, s. 117). Sanatçının üretim pratiği, özellikle 1990’lardan itibaren Meksika’da yoğunlaşan kentsel suç ve şiddetin tarihsel-politik bağlamını görünür kılarken, aynı zamanda insan bedenine yönelik kurumsal yaklaşımlardaki gevşekliği de açığa çıkarır. Ancak çelişkili biçimde sanatçının morg gibi normalde erişimi sınırlı bir alana girebilmesi, doğrudan doğruya eleştirdiği kurumsal ihmaller sayesinde mümkün olmuştur (Banwell, 2010, s. 45-46).

Sanatçı, görünürde oldukça minimal olan eserlerini ya doğrudan cesetlerden elde edilen ya da cesetlerle temas etmiş malzemelerle gerçekleştirerek izleyici

ölüm ve ölümü kuşatan toplumsal ve ekonomik eşitsizlikler üzerine düşünmeye iter. Sanatçının kullandığı cesetler, yoksulluk ve şiddet mağduru olan, özellikle uyuşturucu ticaretiyle bağlantılı olarak ölmüş insanlara aittir (Beausse, 2015, s.136).

Teresa Margolles'in erken dönem işleri ölümün ve çürümenin fiziksel yanına odaklanmıştır. İzleyiciyi gerçekle yüzleştirecek biçimde ölümlülüğün kaçınılmazlığını ve bedenin maddeselliğini vurguladığı görülmür (Banwell, 2010, s. 46). 1997 tarihli *Catafalco* otopsi yapılmış cesetlerin iki alçı dökümünü içerir (Görsel 1). Ayakta duran bu negatif formlar, bedenlerin ve yüzlerin izlerini açığa çıkarır. Roma ölü maskelerinin cesedin imgesini açığa çıkararak ölen kişinin boşluğunu görünür kılması gibi bu eserdeki bedenin dış kabuklarını hatırlatan boşluklar yok edilmiş bir yaşamın izlerini barındırmaktadır. Cesetlerin döküm sürecinde saç telleri, deri parçacıkları vb. alçıya yapışmış ve parmak izi gibi, formların özgünlüğünü ve ait oldukları cesetlerin bir zamanlar sahip olduğu var oluşu belgeleyen işaretler hâline gelmiştir (Peter Kilchmann, t.y.).



Görsel 1. Teresa Margolles, Catafalco, 1997

Margolles'in bunun gibi birçok eserinde bedenler yalnızca dolaylı malzemeler aracılığıyla varlık gösterirken, 1999 tarihli *Entierro* eserinde bir bebek cesedi için gerçek bir mezar oluşturmuştur (Görsel 2). Lacan cesedin bir mezarla çevrenmesini en ilksel sembollerden biri olarak görmektedir: “İnsan türünü karakterize eden şey, tam da cesedi, bu insanın yaşamış olduğu gerçeğini muhafaza eden ve bir kabir oluşturan bir şeyle çevrelemesidir. Mezarın üstündeki toprak yığını ya da kabirdeki herhangi başka bir işaret kesinlikle ‘simge’ adına layıktır. Bu insanileştiren bir şeydir” (Lacan, 2012, s. 41).



Görsel 2. Teresa Margolles, Entierro, 1999

Meksika’da ölü doğan fetüsler çoğu zaman ceset olarak değil, tıbbi atık ya da biyolojik kalıntı olarak değerlendirilir. Bebeğin annesinin defin masrafını karşılamayacak durumda olması ile Teresa Margolles unutulacak olan bir atık olan bebeğe kalıcı ve korunaklı bir mezar vermeyi seçmiştir. İzleyici bu eserle anne karnının yumuşak ve korunaklı alanından yaşadığı çevrenin sert gerçekliğine yani sembolik düzene adım atmış bebeğin yarım kalmış hayatına tanıklık eder. Margolles görünmez kılınmış olanı görünür hâle getirirken, izleyiciyi hem etik hem de varoluşsal bir yüzleşmeye davet etmektedir (Lousa, 2021, s. 119-120). İlk bakışta minimal bir eserle karşılaştığını düşünen izleyici bunun bir bebek cesedi olduğunu öğrendiğinde eser tekinsiz bir hale gelmektedir. Eserin imgesel düzende temsil edilemeyen ve dile getirilemeyen ölüm deneyimini, doğrudan maddesel kalıntı aracılığıyla izleyicinin kavramsal düzeyde karşısına çıkarması travmatik olanın dolaysız bir tezahürüdür. Görüntü olarak heykelin formu sakin, nötr ve neredeyse sessizdir; yüzeyde herhangi bir dramatizasyon ya da açık şiddet izi bulunmamaktadır. Ancak izleyicinin bu bedenin ölümle temas ettiğine dair bilgisi, imgenin istikrarını bozarak estetik bütünlüğü kırılğan hale getirir. Görüntü ve anlam arasındaki uyumsuzlukta, simgeselleştirilemeyen bir kesinti olarak Gerçek ortaya çıkar. Eser cesedin görünmezliği ile ölümü temsil etmekten çok, ölümün temsil edilemezliğini sahneyerek, estetik form ile ontolojik yokluk arasındaki çakışmayı görünür kılmaktadır.

“Gerçek’in çöl gibi değil de fazla dolu bir gezegen olduğunu hayal edin, sonsuzcasına dolu, Şeylerle ve varlıklarla öylesine dolu ki bir boşlukla aynı türden. Gerçek, dipsiz uçurum anlamında boş değildir, ama sonsuzcasına dolu olmak anlamında, Her şey’in mümkün olduğu yer anlamında boştur” (Nasio, 2007, s. 107).

Boşluk, Margolles'in sonraki dönem işlerinde sergi mekanının işe dahil olmasıyla ön plana çıkan bir kavrama dönüşür. Bu işlerde minimal yapı artıp temsil boyutu giderek azalsa da izleyici üzerindeki şok edici etkisi artmıştır.



Görsel 3. Teresa Margolles, Vaporization, 2002

2000 yılından itibaren Margolles, sergi mekânını doğrudan cesetlerle ilişkili maddelerle “kirletme” eğilimi göstermeye başlamıştır. 2002 tarihli *Vaporization*'da, morglarda cesetleri temizlemek için kullanılmış ve sonrasında dezenfekte edilmiş suyu, yoğunlaştırıcılar aracılığıyla buhara dönüştürdüğü bir mekânda kullanarak izleyicinin solunan atmosfer aracılığıyla cesetle temas etmesini sağlamıştır (Görsel 3). Ölü bedeninin izlerinin mekânının her tarafına yayılmasıyla sanatın steril alanını tehdit eden bu eser ölümün yaşayan bedenleri istila ettiği bir alan açmıştır (Lousa, 2021, s.120).

2003 tarihli *In the Air (Havada)* ise makineler tarafından havaya sabun köpüklerinin püskürtüldüğü ilk bakışta çocuksu ve estetik bir iştir (Görsel 4). Ancak sabun köpüklerindeki suyun morgdan gelmesi ve otopside önce ölü bedenleri temizlemek için kullanılan su olması izleyicide tiksinti ve dehşet duyguları uyandırır (MMK, 2004). Sanat tarihinde genellikle hayatın geçiciliğini simgeleyen bir “memento mori” imgesi olan sabun köpükleri, bedene temas edip patladıklarında izleyiciye kendi yaşamının kırılganlığını hatırlatmaktadır (Lousa, 2021, s.120-121).



Görsel 4. Teresa Margolles, In the Air, 2003/2011

Sabun köpüklerinin mükemmel biçimi doğaüstünü ve yücelik deneyimini akla getirirken, suyun kaynağının öğrenilmesi ile tıpkı canlı beden in cesede dönüşmesinin yarattığı duyguya benzer bir duygu ortaya çıkar. Yaşarken arzu edilen beden, itici ve abject olana dönüşmüştür (MMK, 2004). 2003 tarihli *Air* (Hava) eserinde de benzer bir durum vardır ancak daha zihinsel ve daha az dokunsal bir düzleme sahiptir. Mekânın havası otopsi öncesinde cesetlerin yıkanmasında kullanılmış suyla nemlendirilir. Su, görünürde boş olan sergi mekânına yerleştirilmiş hava nemlendiricileri aracılığıyla ortama yayılmaktadır (Görsel 5). Eşiği yarı saydam plastik perdelerle belirlenmiş bu odadan geçerken, izleyici kendini ölülerin havasını soluma konumunda bulur (Beausse, 2015, s. 138). Suyun içerdği “yaşam izleri”, görünmez biçimde havaya yayılırken; ölülerin varlığı, maddenin en küçük parçacıklarında yeniden dolaşıma girer. Cesetlerin ortamdaki varlıklarını yalnızca hafif bir koku ele verir. Ancak izleyici o havayı soluduğu için cesetle teması dolaysız ve doğrudandır (MMK, 2004).



Görsel 5. Teresa Margolles, Air, 2003

Ölüm özne için en temsil edilemez olandır çünkü kendi yokluğumuzu deneyimleyemeyiz. Ölüm, öznenin deneyim ufkunun dışındaki bir imkânsızlık olarak, Gerçek'in en saf figürlerinden biridir. Margolles'in minimal işlerinde Gerçek'le karşılaşmanın travmasını üreten ölü bir bedene, abject olana en beklenmedik şekilde temas etme deneyimidir. İzleyici kirlenme ya da bulaşma ihtimalinin olmadığı steril bir ortamda olduğunu, güvende olduğunu sanırken aslında en abject olan cesetle yakın temasta olduğunu fark eder. Cesedin kendisi ortada olmasa bile Gerçek tarafından ele geçirildiğini hisseder. Ölümü hatırlatan her şeyden kaçınma arzusundaiken ona temas eden izleyici dünyanın bakışına yakalandığını hisseder.

Sonuç

Bizden önce kuralları belirlenmiş ve bizden sonra da aynı şekilde işlemeye devam edecek olan, Lacan'ın tanımıyla Sembolik düzen içerisinde, tanımlarla dolu dünyamızda yaşarken, bu tanımlara ve kategorilere sığmayan deneyimler bizi alıştığımız olgusalıktan koparır. Bu tür deneyimler çoğu zaman ölüm korkusu ile ilişkilidir. Çünkü düşünce tarihine bakıldığında insan dünyadaki varlığına anlam ararken, ilk olarak varlığın başlangıcını ve ötesini anlamlandırmaya çalışmıştır. Söz ve imge ile kolayca ifade edilemeyecek travmatik deneyimler klasik sanatın kurallarını yetersiz hale getirdiğinde, sanatçılar bu deneyimleri en aza indirgenmiş içerikle "doldurdıkları" sanat eserlerine dönüştürürler. Bu sanatçılardan biri olan Margolles'in eserleri ölümün anlamının ağırlığını en hafif malzemelerin sırtına yüklemiştir. Görünürlük anlam üretme mekanizması iken, Margolles eserlerinde görünürlüğün boşluğunu üretir. Bu eserlerde ölüm bir imge olarak değil, bir iz, bir artık, bir kalıntı olarak dolaşıma girmektedir. Bu

“fazlalık” hali Jacques Lacan’ın Gerçek dediği, işarete dönüştürülemeyen, temsil edilemez; ancak iz bırakan, özneyi felç eden halle ilgilidir. Çünkü Simgesel düzen ölüm düşüncesinin özneye yarattığı boşluğu kapatamaz. Yalnızca özneye geçici kavramlar sağlayarak boşluğun çevresinde dolaşabilir. Blanchot’nun ceset kavramsallaştırmasında ortaya koyduğu, varlık ile yokluk arasındaki askıda kalmışlık hali, Margolles’in işlerinde temsilden arındırılmış bir biçimde yeniden ortaya çıkmaktadır. Sanatçı, doğrudan ölümün imgesini üretmeye çalışmak yerine, ölümün maddesel kalıntıları dolaşıma sokarak yokluğu doğrudan deneyimlenebilir kılmaktadır. İzleyici merhamet ve tiksinti duyguları arasında unutulmuş mahkûm olan şiddet mağduru insanların bedenleriyle ve ölümün ağırlığıyla beklenmedik bir anda temas halinde bırakılmaktadır. Bu durum Lacan’ın imge-perde olarak nitelediği bakışı ehlileştiren, bizi travmadan koruyan alanın ortadan kalkması, güvenli hayatımızda bir anda travmatik Gerçek’le yüz yüze gelmemiz demektir. Teknolojinin fantastik kurgusu tarafından varlığın özüne duyarsızlaştırılan hipermodern özne için, dinsel bir çerçeveye olmadan ölümle eşzamanlı bir varoluş düzlemine bu denli dolaysız biçimde yerleştirilebileceği başka bir alan yoktur.

Kaynakça

- Banwell, J. (2010). Agency and otherness in Teresa Margolles' aesthetic of death. *Altre Modernità*, (4), 45–54.
- Barroso, A., Coelho, D. V., & Miguens, S. (Ed.). (2021). *Aesthetics, art and intimacy*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Beausse, P. (2015). Teresa Margolles: Primordial substances. In P. Lange-Berndt (Ed.), *Materiality: Documents of contemporary art* (ss. 136–139).
- Blanchot, M. (1993). *Yazınsal uzam* (S. Ö. Kasar, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Carroll, N. (2012). *Sanat felsefesi: Çağdaş bir giriş* (G. K. Tirkeş, Çev.). Ütopya Yayınevi.
- Danto, A. (2013). *Sanat nedir* (Z. Baransel, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Eagleton, T. (2018). *Edebiyat kuramı* (T. Birkan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2016). *Yeni kötü günler: Sanat, eleştiri, acil durum* (F. B. Aydar, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Jirgens, K. E. (2009). Jacques Lacan biyografisi (1901–1981) (M. Kireççi, Çev.). içinde Y. Keskin (Ed.), *Lacan seçkisi* (ss. 26–47). Monokl Yayınları.
- Keskin, Y. (2009). Öznenin serüveni, bedeninin trajedisi: Ichspaltung. içinde Y. Keskin (Ed.), *Lacan seçkisi* (ss. 399–409). Monokl Yayınları.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun güçleri* (N. Tural, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Lacan, J. (1988). *The seminar of Jacques Lacan: Book I: Freud's papers on technique, 1953–1954* (J.-A. Miller, Ed.; J. Forrester, Çev.). W. W. Norton.
- Lacan, J. (2006). *Écrits: The first complete edition in English* (B. Fink, H. Fink, & R. Grigg, Çev.). W. W. Norton.
- Lacan, J. (2014). *Anxiety: The seminar of Jacques Lacan, Book X* (J.-A. Miller, Ed.; A. R. Price, Çev.). Polity Press.
- Lacan, J. (2017). *Psikanalizin dört temel kavramı: Seminer 11* (N. Erdem, Çev.). Metis Yayıncılık.
- Levine, S. Z. (2008). *Lacan reframed*. I.B. Tauris.
- Lousa, T. (2021). Detachment and intimacy: The corpse in the art of Teresa Margolles. içinde A. Barroso, D. V. Coelho, & S. Miguens (Ed.), *Aesthetics, art and intimacy* (ss. 117–125). Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Nasio, J.-D. (2007). *Jacques Lacan'ın kuramı üzerine beş ders* (Ö. Erşen & M. Erşen, Çev.). İmge Kitabevi.
- Nasio, J.-D. (2009). Jacques Lacan kuramının genel kavramları. İçinde Y. Keskin (Ed.), *Lacan seçkisi* (pp. 48–53). Monokl Yayınları.
- Sayın, Z. (2013). *İmgenin pornografisi*. Metis Yayınları.
- Tura, S. M. (2012). *Freud'dan Lacan'a psikanaliz*. Kanat Kitap.

Peter Kilchmann (t.y.). *Teresa Margolles*. <https://www.peterkilchmann.com/artists/teresa-margolles/>

MMK (2004). *Teresa Margolles*. <https://www.mmk.art/en/whats-on/teresa-margolles/>

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Teresa Margolles, Catafalco, 1997

<https://www.meer.com/mmk2/de/artworks/121828> Erişim Tarihi: 11.05.2026

Görsel 2. Teresa Margolles, Entierro, 1999

<https://www.mmk.art/en/whats-on/teresa-margolles/> Erişim Tarihi: 11.05.2026

Görsel 3. Teresa Margolles, Vaporization, 2002

https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4766/installation_images/42554
Erişim Tarihi: 11.05.2026

Görsel 4. Teresa Margolles, En El Aire, 2003/2011

<https://www.peterkilchmann.com/artworks/25686-teresa-margolles-en-el-aire-in-the-air-2003-2011/> Erişim Tarihi: 11.05.2026

Görsel 5. Teresa Margolles, Aire, 2003

<https://www.peterkilchmann.com/privateviews/5301347520b-8588939f6a9/14881-teresa-margolles-aire-air-2003/> Erişim Tarihi: 11.05.2026

Kentsel Mekânda Bellek Erozyonu: Sanat Pratikleri Üzerinden Bir Okuma 6

Sara Çebi¹

Özet

Bu araştırma, modernleşme, göç, kentsel dönüşüm ve sermaye odaklı yapılaşma süreçlerinin kentte yol açtığı bellek kaybı olgusunun çağdaş sanat bağlamında nasıl ele alındığını incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, fiziksel mekânsal değişimlerin bireylerin kentle kurdukları tarihsel, kültürel ve toplumsal bağları nasıl zayıflattığı, bu kaybın sanat aracılığıyla nasıl görünür kılındığı araştırılmıştır. Bu doğrultuda, 2005 yılından itibaren İstanbul Bienali katalogları doküman incelemesi yöntemiyle taranmış; kentte bellek kaybı, aidiyet kaybı, yıkım ve yerinden edilme temalarını ele alan sanatçıların eserleri seçilerek analiz edilmiştir. Bu bağlamda sanatçılar, farklı malzeme ve teknikler kullanarak kentte yaşanan bellek kaybını eleştirel bir biçimde ele almıştır. İncelenen sanatçılar, farklı malzeme ve ifade biçimleri kullanarak kentte yaşanan dönüşümün bellek, kimlik ve aidiyet üzerindeki etkilerini eleştirel bir biçimde ele almıştır. Youngjun Tak, Alejandro Almanza Pereda, Bilal Yılmaz ve Rayyane Tabet mekânsal dönüşüm, yıkım ve geçmişin silinmesini sorgularken; Jonathas de Andrade ve Bisan Abu Eishah kişisel hikâyeler, gündelik nesneler ve arşivsel anlatılar üzerinden bellek kaybı ile yerinden edilme arasındaki ilişkiyi görünür kılmıştır. Rem Koolhaas, Cao Fei, Axel Wieder, Jesko Fezer ve Solmaz Shahbazi ise modern kentleşmenin kolektif hafıza, kimlik ve aidiyet üzerindeki etkilerini fotoğraf, video, dijital medya ve kentsel araştırmalar aracılığıyla tartışmaya açmıştır. Bu yönüyle sanatçıların tümü, kentte yaşanan dönüşümün yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda toplumsal bellek ve kimlik kaybına neden olan bir süreç olduğunu eleştirel bir bakışla ortaya koymaktadır.

1 Doç. Dr. Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, sara.cebizade@gmail.com, ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-3566-0717>

1. Kentte Bellek Kaybı

Kentsel değişim sürecinde, yapıların geçmişe referans oluşturma ve belleği taşıma potansiyeli çoğu zaman göz ardı edilmektedir (Bergson, 1939). Oysa mekân, süreklilik duygusunun kurulmasında temel bir araçtır ve kent belleği büyük ölçüde bu mekânsal süreklilik üzerinden şekillenir. Koruma bilincinden uzak yaklaşımlar, özellikle tarihsel ve kültürel değere sahip alanlarda gerçekleştirilen bilinçsiz yıkımlar, yalnızca fiziksel çevreyi değil, aynı zamanda toplumsal belleği de geri dönüşü zor biçimde tahrip etmektedir (Chevalier, 1969). Bu bağlamda, belirli dönemlerin ideolojik, kültürel ve estetik temsilcisi olan mimari yapıların ortadan kaldırılması, yalnızca bir yapının kaybı değil, o yapının temsil ettiği kültürel anlamların ve toplumsal deneyimlerin de yok olması anlamına gelmektedir (Erman, 2013).

Kentte yer alan yapılar, yalnızca işlevsel varlıklar olarak değil, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin ve ortak deneyimlerin taşıyıcısı olarak önem taşır. Bu yapılar, bireyler arasında ortak duyguların oluşmasına katkıda bulunarak toplumsal belleğin inşasında aktif rol oynar. Zamanla işlevlerini yitirmiş olsalar bile, biçimsel özellikleri ve mekânla kurdukları ilişkiler aracılığıyla kent kimliğinin önemli bileşenleri olarak varlıklarını sürdürürler (Bookchin, 1992). Bu nedenle yapılar, hem fiziksel çevrenin hem de bireysel ve kolektif hafızanın ayrılmaz parçalarıdır. Mekân ile bellek arasındaki ilişki, bireysel deneyimler ve toplumsal bağlamlar üzerinden şekillenir. İnsanların mekânla kurdukları duygusal ve deneyimsel ilişkiler, o mekânın bellekte nasıl yer ettiğini belirler (Boyer, 1996). Anılar, algılar ve duygusal deneyimler aracılığıyla mekân, yalnızca fiziksel bir çevre olmaktan çıkarak anlam yüklü bir “yer” haline gelir. Bu bağlamda mekân, hem bireysel hem de toplumsal belleğin oluşumunda belirleyici bir rol üstlenir. Bellek yalnızca bireysel bir süreç değil, aynı zamanda toplumsal etkileşimler yoluyla şekillenen kolektif bir yapıdır. Bireyler geçmiş, içinde bulundukları sosyal çevre aracılığıyla hatırlar ve yeniden kurar (Aslan ve ark., 2016).

Kentsel mekân, bu anlamda kolektif belleğin en somut taşıyıcılarından biridir. Kentin fiziksel yapısı, geçmiş deneyimlerin izlerini barındırarak toplumsal hafızanın sürekliliğini sağlar. Bu nedenle kentte gerçekleşen her müdahale, yalnızca mekânsal değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal sonuçlar doğurur. Özellikle kent kimliğine katkıda bulunan yapıların ortadan kaldırılması, toplum belleğinde derin izler bırakmakta ve bu kayıplar uzun vadede kentsel kimliğin zayıflamasına neden olmaktadır (Benjamin, 1990). Bu bağlamda, yıkım odaklı müdahaleler yerine, yapıların korunarak ya da yeni işlevler kazandırılarak yeniden kullanılması daha sürdürülebilir bir yaklaşım olarak öne çıkmaktadır (Halbwachs, 1992). Yapıların fiziksel varlıklarının

devam ettirilmesi, onların temsil ettiği kültürel değerlerin ve toplumsal belleğin de korunmasına katkı sağlar (Benjamin, 2000). Aksi durumda, yalnızca yapının kendisi değil, onunla birlikte var olan yaşanmışlıklar, sosyal ilişkiler ve kolektif deneyimler de zamanla yok olmaktadır. Kentteki mekânsal dönüşüm süreçlerinin yalnızca fiziksel boyutlarıyla değil, toplumsal bellek üzerindeki etkileriyle birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir (Benjamin, 1995). Mekânın korunması, yalnızca mimari bir mesele değil, aynı zamanda kültürel sürekliliğin ve toplumsal kimliğin sürdürülebilirliği açısından da büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle kentsel müdahalelerde, geçmiş ile gelecek arasında bağ kuran mekânsal sürekliliğin korunması temel bir yaklaşım olarak benimsenmelidir (Benjamin, 1987).

Bu çalışmada, kentte yaşanan bellek kaybı olgusunun çağdaş sanat bağlamında nasıl ele alındığını İstanbul Bienali kapsamında incelenen sanatçıların eserleri üzerinden ortaya koymaktır. Çalışmada, kentsel dönüşüm, yıkım, yerinden edilme, aidiyet kaybı ve kent kimliğinin aşınması gibi süreçlerin bireysel ve toplumsal bellek üzerindeki etkilerinin, sanatçıların farklı malzeme ve ifade biçimleri aracılığıyla nasıl görünür kılındığı analiz edilmektedir. Bu doğrultuda, sanatın kent belleğinin kaybına karşı eleştirel bir ifade ve toplumsal farkındalık üretme aracı olarak nasıl işlev gördüğünün değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Bu araştırmada, 2005 yılından itibaren gerçekleştirilen İstanbul Bienali katalogları doküman incelemesi yöntemiyle ele alınmıştır. Kataloglarda yer alan sanatçı ve eserler taranarak, kentte bellek kaybı, mekânsal dönüşüm, aidiyet kaybı, yıkım, yerinden edilme ve kent kimliğinin aşınması gibi temaları eleştirel bir biçimde işleyen çalışmalar belirlenmiştir. Seçilen sanatçıların eserleri, nitel araştırma yöntemi kapsamında içerik analizi ve betimsel analiz yoluyla incelenmiş; kullanılan malzeme, teknik, kavramsal yaklaşım ve kentsel bellekle kurdukları ilişki değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda, İstanbul Bienali kapsamında kentte bellek kaybı kavramını ele alan on sanatçının çalışmaları örneklem olarak seçilmiş ve sanat eserleri eleştirel bir perspektifle analiz edilmiştir.

1.1. Sanatta Kentsel Bağlamda Bellek Kaybı Kavramı Üzerine Örnekler

Sanatta kent kapsamında bellek kaybı kavramı, yalnızca fiziksel çevrenin değişimiyle değil, aynı zamanda bu değişimin toplumsal, kültürel ve bireysel bağlarıyla birlikte ele alınmaktadır (Çebi, 2024). Bu nedenle seçilen örnekler, kentsel dönüşüm, yerinden edilme, aidiyet kaybı ve gündelik yaşam pratikleri üzerinden değerlendirilmektedir. Sanatçılar, kentte yaşanan dönüşümleri yalnızca temsil etmekle kalmamakta; aynı zamanda bu dönüşümlerin birey ve toplum üzerindeki etkilerini eleştirel bir bakışla görünür kılmaktadır. Böylece

bellek kaybı kavramı, sanat eserleri aracılığıyla bağlamsal ve eleştirel bir okuma alanı kazanmaktadır.

Young-jun Tak, üretimlerini Güney Kore ile Almanya arasında sürdüren çağdaş bir sanatçıdır. Çalışmalarında, özellikle LGBTQI+ topluluklarına yönelik toplumsal tutumlar üzerinden, farklı coğrafyalarda benzer biçimde işleyen ahlaki ve ideolojik yapıları sorgulamakta; Güney Kore bağlamında ise Hristiyan aktörlerin siyaset, ekonomi ve medya üzerindeki etkisini eleştirel bir bakışla ele almaktadır. Sanatçının *Objelerin Sessizliği ve Belagatı* adlı yerleştirmesi (Görsel 1), bireyin yaşam alanı ile hareket hâlindeki varoluşu arasındaki gerilimli ilişkiyi görünür kılmaktadır. Tak, bir dönem yaşadığı Seul'deki evin birebir ölçülerde yeniden üretimini, tavandan aşağıya sarkacak şekilde konumlandırarak izleyiciyi fiziksel ve psikolojik bir eşikte konumlandırır (Yılmaz, 2015). Yaklaşık 24 m²'lik bir alanı temsil eden bu yapı, aşağıdan bakıldığında düşecekmiş hissi uyandırarak izleyicide bir güvensizlik ve yerinden edilme duygusu yaratmaktadır. Bu durum, metropol yaşamında özellikle bekar bireylerin dar ve geçici yaşam alanlarına sıkışmışlığını simgesel düzlemde yansıtmaktadır.

Yerleştirmede kullanılan yatak, masa ve kitaplık gibi gündelik eşyalar, taşınabilirlikleri ve geçiciliği temsil edecek şekilde seçilmiş; akrilik malzemeyle yeniden üretilerek beyaz renge dönüştürülmüştür. Bu tekinsiz beyazlık, hem kişisel hafızanın silikleşmesini hem de mekânsal aidiyetin kırılganlığını vurgulamaktadır. Kentsel dönüşüm süreçleriyle birlikte artan kira bedelleri ve sürekli yer değiştirme zorunluluğu, bireylerin yaşadıkları mekânlarla kurdukları bağın zayıflamasına ve dolayısıyla kentsel belleğin aşınmasına yol açmaktadır (Elmgreen ve Dragset, 2017, s. 323). Bu bağlamda eser, bireysel tarih ile mekân arasındaki ilişkinin, sahip olunan nesneler aracılığıyla nasıl kurulduğunu ve aynı zamanda nasıl kaybolduğunu eleştirel bir düzlemde tartışmaya açmaktadır.



Görsel 1: Young-jun Tak, Objelerin Sessizliği ve Belagati, 2017, yerleştirme (enstalasyon), değişken boyutlar.

Almanza Pereda, farklı kültürel bağlamlarda tehlike ve risk algısının nasıl şekillendiğini araştırarak bir sanatçıdır. Heykel, fotoğraf ve video çalışmalarında nesneleri alışılmadık biçimlerde bir araya getirerek kırılganlık, güç ve değer gibi kavramlar üzerinden maddilik ve güvenlik algısını sorgulamaktadır (Erman ve Özaloğlu, 2017).

18. yüzyıldan 21. yüzyılın başlarına kadar manzara resimleri, doğa betimlemeleri üzerinden özellikle genç ulusların kimlik inşasını destekleyen önemli bir tür olarak öne çıkmış; ancak üretim teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte bu imgeler çoğaltılabilir hale gelerek zamanla sanatsal değerini yitirip sıradan dekoratif nesnelere dönüşmüştür. Almanza Pereda, *Boşluk Korkusu* adlı çalışmasında (Görsel 2) İstanbul'daki bit pazarlarından topladığı romantik dönem manzara resimlerini kullanarak bu dönüşümü eleştirel bir biçimde ele almakta; duvara asılı bir tablonun üzerine yerleştirdiği ve ardından akışkan halde döktüğü beton ile görüntüyü kısmen örterek eseri bilinçli bir tahribata uğratmaktadır. Bu müdahale, doğa imgeleri ile inşaat malzemesi arasındaki karşıtlık üzerinden insanın çevreyi dönüştürme ve üstünü örtme pratiğini görünür kılarak, geçmişe ait estetik ve kültürel değerlerin silinmesini de simgelemektedir. Bu bağlamda eser, betonlaşma ve kentsel müdahaleler sonucunda doğanın yok oluşu ile birlikte bireysel ve toplumsal belleğin aşınmasına, yaşanan mekânlara dair hafızanın giderek kaybolmasına işaret etmektedir (Elmgreen ve Dragset, 2017, s.135).



Görsel 2: Alejandro Almanza Pereda, Boşluk Korkusu, 2017, beton ve yağlı boya, 100x70x15 cm, 15. İstanbul Bienali, İstanbul.

Bilal Yılmaz, İstanbul'da yaşayan bir sanatçı ve tasarımcı olarak çalışmalarında toplumsal, siyasi ve ekonomik nedenlerle açığa çıkmamış potansiyelleri görünür kılmayı hedeflemektedir. Üretimlerinde deneysel öğrenme süreçlerine dayanan ve toplumu harekete geçirmeyi amaçlayan araçlar geliştirmeye odaklanmaktadır (Yanılmaz, ve Yalçinkaya, 2022).

Küreselleşme ve neoliberal politikaların etkisiyle 20. yüzyıldan itibaren birçok kentte hızlı ve köklü dönüşümler yaşanmış; bu süreç bazı çevreler için ekonomik kazanç sağlarken, pek çok kentin tarihsel ve kültürel mirasının tahrip olmasına yol açmıştır. Yüzyıllar boyunca zanaatları, mutfak kültürü ve özgün kent dokusuyla öne çıkan İstanbul da son yıllarda yoğun göç ve yapılaşma baskısı altında kimliğini dönüştüren bir metropol haline gelmiş; bu durum, geleneksel üretim biçimlerinin ve el sanatlarının giderek ortadan kaybolmasına neden olmuştur. Bilal Yılmaz, *Kirli Kutu* adlı çalışmasında (Görsel 3) bu dönüşümü ele alarak ahilik geleneğinin çözülüşünü görünür kılmaktadır; sanatçı, kalaycı, demirci ve marangoz gibi ustalık temelli meslekleri fotoğraflayarak bu görüntüleri kent haritasını duvara yansıtan taşınabilir bir düzenek aracılığıyla sunmaktadır. Böylece eser, kentsel dönüşüm süreciyle birlikte yok olan zanaat kültürünü ve kentle özdeşleşmiş nitelikli iş gücünün geri dönüşü olmayan biçimde kaybını, gündelik hayattan silinen mekânlar ve pratikler üzerinden eleştirel bir biçimde ortaya koymaktadır (Çebi, 2024, s. 153).



Görsel 3: Bilal Yılmaz, Kırlı Kutu, 2017, yerleştirme (enstalasyon), değişken boyutlar, 15. İstanbul Bienali, İstanbul.

Rayyane Tabet, *Kıl Ayaklı Dev Heykel* adlı yerleştirmesinde (Görsel 4), geçmiş ile günümüz arasında kurulan kırılmalı ilişkiyi mimari unsurlar üzerinden eleştirel bir biçimde tartışmaktadır. Sanatçı, Beyrut'ta yıkılmış bir konağa ait mermer sütunları, çağdaş inşaat süreçlerinden elde edilen beton silindirlerle yan yana getirerek, ilk bakışta benzer görünen ancak farklı tarihsel ve maddi kökenlere sahip bu unsurlar arasındaki gerilimi görünür kılmaktadır. Bu karşıtlık, yalnızca malzeme farklılığına değil, aynı zamanda zaman, değer ve anlam dönüşümüne de işaret etmektedir. Eserde kullanılan mermer sütunlar geçmişin zanaat, estetik ve yerel hafıza ile kurduğu bağları temsil ederken; beton silindirler günümüzün hızlı, sermaye odaklı ve standartlaşmış yapı üretimini simgelemektedir. Sanatçı, bu yerleştirme aracılığıyla kentte gerçekleşen yıkımın yalnızca fiziksel olmadığını, aynı zamanda toplumsal belleğin, mahalle kültürünün ve tarihsel sürekliliğin de bu süreçte aşıldığını ortaya koymaktadır. Beyrut'ta bir konağın bilinçli olarak yıkılması ve yerine yeni yapıların inşa edilmesi örneği üzerinden, hukuki boşlukların ve ekonomik çıkarların kent dokusunu nasıl dönüştürdüğünü vurgulayan Tabet, medeniyetin ilerleme iddiası altında gerçekleşen bu müdahalelerin aslında bir tür kayıp ve silinme sürecine karşılık geldiğini göstermektedir (Elmgreen ve Dragset, 2017, s. 319).



Görsel 4: Rayyane Tabet, Kil Ayaklı Dev Heykl, 2017, Mermer Ve Beton, Yerleştirme (Enstalasyon), Değişken Boyutlar, 15. İstanbul Bienali, İstanbul.

Bisan Abu Eishah Filistin’de lisans eğitimini tamamladıktan sonra London Central Saint Martins’de yüksek lisans eğitimine devam etmiştir. Şu anda Glasgow, Londra ve Kudüs şehirleri arasında yaşamaktadır. Bisan Abu Eishah, Kudüs’te yıkıma uğramış Filistinli evlerinden topladığı gündelik nesneler üzerinden, zorunlu yerinden edilme ve mekânsal kaybı görünür kılmaktadır (Yılmaz, 2015, s. 117-118). *Evcilik Oyunu* adlı çalışmasında (Görsel 5), elbise ve mutfak eşyaları gibi kişisel objeleri mimari parçalara eşlik edecek şekilde camekânlar içinde sergileyen sanatçı, her nesneyi ait olduğu evin yıkım tarihi ve kullanıcı bilgileriyle birlikte sunarak bireysel hikâyeleri belgeler nitelikte aktarmaktadır. Kudüs’te bürokratik ve ekonomik gerekçelerle meşrulaştırılan yıkım süreçleri, Filistinli ailelerin yaşam alanlarını ortadan kaldırırken aynı zamanda onların geçmişle kurdukları bağı da koparmaktadır. Bu bağlamda eser, yalnızca fiziksel mekânların değil, o mekânlara ait anıların, deneyimlerin ve kolektif belleğin de sistematik biçimde silindiğine işaret etmektedir (Pedrosa & Hoffmann, 2011, s. 88-91).



Görsel 5: Bisan Abu Eishbeh, Evcilik Oyunu, 2011, Karışık Teknik (Gündelik Nesneler, Tekstil, Plastik Objeler), Yerleştirme (Enstalasyon), Değişken Boyutlar, 12. İstanbul Bienali, İstanbul.

Jonathas de Andrade, çalışmalarında kurgu ile gerçeği bir araya getirerek kolektif hafıza ve tarih üzerine alternatif anlatılar üretmektedir. Fotoğraf, video ve yerleştirme gibi farklı mecraları kullanarak mimari, metin ve yaşam öykülerini bir araya getiren sanatçı, geçmişini kişisel ve yeniden kurgulanmış hikâyeler üzerinden yeniden inşa etmektedir. Jonathas de Andrade'nin bu çalışması (Görsel 6), Recife kentinde artan gayrimenkul spekülasyonunun, kente özgü modernist mimari örnekleri hızla ortadan kaldırdığını fark etmesiyle ortaya çıkmıştır. Sanatçı ve çevresi, keşfettikleri bu yapıları belgeledikçe aslında yok oluş sürecinin daha görünür hale geldiğini ve bu farkındalığın iki temel soruyu gündeme getirdiğini vurgulamaktadır: gözden uzak kalan yapıların bir tür korunmuşluk hali taşıması ve yıkıma karşı geliştirilen koruma reflexleri. Yerleştirme, çöpte bulunmuş kişisel bir günlüğün sayfalarıyla ilişkilendirilen fotoğraflardan oluşmakta; farklı zamanlarda çekilmiş görüntüler aracılığıyla aynı kentsel sahneyi çeşitli bireysel bakış açılarıyla yeniden kurmaktadır. Bu bağlamda eser, kentsel dönüşümün yalnızca fiziksel yapıları değil, aynı zamanda bu yapılara bağlı anıları ve kişisel hikâyeleri de silerek kolektif belleğin aşınmasına neden olduğunu ortaya koymaktadır (Ćurlin ve ark., 2009, s. 116).



Görsel 6: De Andrade, J. (2009). Tropik Kalıntı, Fotoğraf ve Yerleştirme, Değişken Boyutlar, 11. İstanbul Bienali, İstanbul.

Rem Koolhaas, mimarlık, kent kuramı ve eleştirel düşünce alanlarında öne çıkan, Harvard Üniversitesi'nde akademik çalışmalarını sürdüren önemli bir isimdir. Dekonstrüktivist yaklaşımla ilişkilendirilen Koolhaas, kent ve mimarlık üzerine geliştirdiği teorilerle dikkat çekerken, *Delirious New York* adlı eseriyle (Görsel 7) modern metropolü yeniden yorumlamıştır. Kimi çevrelerce çağdaş mimarlığın en etkili düşünürlerinden biri olarak görülürken, bazı eleştirmenler tarafından provokatif ve tartışmalı bir figür olarak değerlendirilmektedir. Günümüz kentleri, başlangıçlardan çok tamamlanma ve tükenme hissinin hâkim olduğu bir döneme işaret etmektedir; yeniden kurulabilecek boşluklar giderek azalırken, Körfez bölgesi kontrolsüz modernleşmenin en yoğun yaşandığı alanlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Kısa bir süre öncesine kadar doğal yaşamın hâkim olduğu bu coğrafya, bugün gökdelenler, alışveriş merkezleri ve altyapı projeleriyle dolu devasa bir şantiyeye dönüşmüş; bu hızlı dönüşüm, küresel kent üretim modellerinin tekrarlandığı bir yapı ortaya koymuştur. Ancak bu yoğun inşa süreci, yalnızca fiziksel bir değişimi değil, aynı zamanda geçmişe ait yaşam biçimlerinin, kültürel izlerin ve mekânsal hafızanın silinmesini de beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda Körfez kentleri, bir yandan yeni bir şehircilik anlayışının laboratuvarı olarak görülürken, diğer yandan belleğin hızla aşındığı, tarihsel sürekliliğin kesintiye uğradığı mekânlar olarak değerlendirilebilir; dolayısıyla bu süreç, mimarlığın geleceği kadar kentsel belleğin korunup korunamayacağı sorusunu da gündeme getirmektedir (Hou, 2007, s. 340).



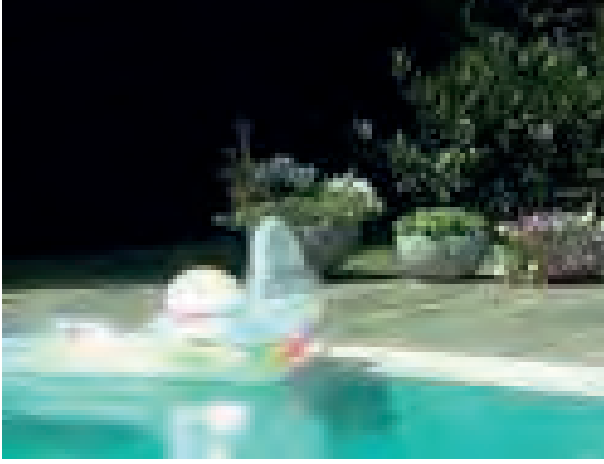
Görsel 7: Rem Koolhaas, Şimdiki Zaman ve Geleceğin Birleştiği Yer, 2007, fotoğraf, 10. İstanbul Bienali, İstanbul.

Cao Fei, video, performans ve dijital medya aracılığıyla Çin’de Kültür Devrimi sonrası kuşağın gündelik yaşamını, hayallerini ve toplumsal dönüşümünü ele alan bir multimedya sanatçısıdır. Çalışmalarında internet kültürü, gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırlar ve Çin’in hızlı modernleşme sürecinde Batı ile Japon kültürünün etkilerini eleştirel bir bakışla incelemektedir. Cao Fei, bu çalışmasında (Görsel 8) günümüz Çin kentlerinin hızlı dönüşümünü, ironik ve abartılı bir ütopya kurgusu üzerinden ele almaktadır. Komünizm ile kapitalizmin iç içe geçtiği bu dijital şehirde, mimari semboller, devasa yapılar ve gerçeküstü kent imgeleri bir araya gelerek Çin’in inşaat odaklı modernleşmesini görünür kılmaktadır. Ancak bu aşırı ve yapay kent kurgusu, yalnızca geleceğe dair bir tasarım sunmamakta; aynı zamanda hızlı dönüşüm sürecinde geçmişe ait yaşam biçimlerinin, kültürel izlerin ve toplumsal hafızanın silinmesine de işaret etmektedir. Bu bağlamda eser, sürekli yeniden inşa edilen kentlerin, bireylerin bellekle kurduğu ilişkiyi zayıflatarak tarihsel sürekliliği kesintiye uğratan bir bellek kaybı sürecini eleştirel bir biçimde ortaya koymaktadır (Hou, 2007, s. 309).



Görsel 9: Axel Wieder, Kentsel Durumlar, 2005, Yerleştirme (Enstalasyon), Değişken Boyutlar, 9. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Solmaz Shahbazi, fotoğraf ve video çalışmalarında kent, zaman ve mekân arasındaki ilişkiyi belgesel bir bakış açısıyla ele alarak, görünen ile görünmeyen arasındaki sınırları sorgulayan bir sanatçıdır. Farklı şehirlerde çektiği görüntüler aracılığıyla, kentlerin anonim yapısını ve modern yaşamın birey üzerindeki etkilerini görünür kılarken, fotoğrafın yalnızca gerçekliği belgeleyen bir araç olmadığını, aynı zamanda seçilen ve dışarıda bırakılan unsurlar üzerinden anlam üreten bir temsil biçimi olduğunu ortaya koymaktadır. İstanbul'da gerçekleştirdiği video çalışmalarında ise kent merkezinden uzak, güvenlik duvarlarıyla çevrili kapalı siteleri ele alarak, modern kent yaşamının yarattığı ayrışmayı ve yeni yaşam biçimlerini sorgulamaktadır. Bu izole yerleşim alanları, bir yandan konfor ve güvenlik vaat ederken (Görsel 10), diğer yandan bireyleri doğup büyüdüğü mahalle kültüründen, kamusal yaşamdan ve kentin gündelik ritminden uzaklaştırmaktadır. Böylece kentle kurulan sosyal, kültürel ve tarihsel bağlar zayıflamakta; insanlar yaşadıkları çevrenin geçmişine, sokaklarına ve ortak hafızasına yabancılaşmaktadır. Bu bağlamda Shahbazi'nin çalışmaları, modern kentleşme ve güvenlik odaklı yaşam alanlarının, yalnızca fiziksel bir mekânsal dönüşüm yaratmadığını; aynı zamanda kent belleğinin aşınmasına, kolektif hafızanın silinmesine ve bireylerin aidiyet duygusunun giderek kaybolmasına yol açtığını eleştirel bir biçimde ortaya koymaktadır (Esche & Kortun, 2005, s. 125).



Görsel 10: Solmaz Shabbazi, Tam Size Göre, 2005, Video Enstalasyon, Değişken Boyutlar, 9. Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul.

Sonuç

Kentsel bellek, bireylerin yaşadıkları şehirle kurdukları tarihsel, kültürel ve toplumsal bağların taşıyıcısı olarak kent kimliğinin oluşumunda önemli bir yere sahiptir. Ancak hızlı kentleşme, kentsel dönüşüm, sermaye odaklı yapılaşma, göç, yerinden edilme ve modern yaşam biçimlerinin yarattığı mekânsal değişimler, bu belleğin giderek aşınmasına ve kentle kurulan aidiyet ilişkisinin zayıflamasına neden olmaktadır. Sanat, bu noktada yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda kentte yaşanan bellek kaybına karşı eleştirel bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçılar, farklı malzeme ve mecralar aracılığıyla kentte yaşanan dönüşümün bireysel ve toplumsal etkilerini görünür kılarak bu itirazlarını sanatsal üretimleri yoluyla topluma aktarmaya çalışmaktadır. Bu kapsamda İstanbul Bienali'nden seçilen on sanatçının çalışmaları, kentte bellek kaybını farklı biçimlerde eleştirel bir bakış açısıyla ele almıştır. Young-jun Tak, yerleştirme sanatını kullanarak dar ve geçici yaşam alanları üzerinden mekânsal aidiyetin kaybını sorgulamış; Alejandro Almanza Pereda, beton ve yağlı boya aracılığıyla doğa ile inşaat malzemesini karşı karşıya getirerek geçmişin üzerinin örtülmesini eleştirmiştir. Bilal Yılmaz, fotoğraf ve projeksiyon temelli yerleştirmesiyle kaybolan zanaat kültürünü kent belleğinin bir parçası olarak görünür kılmış; Rayyane Tabet ise mermer ve beton malzemeleri bir araya getirerek sermaye odaklı yıkımın tarihsel mimari üzerindeki etkisini ortaya koymuştur. Jonathas de Andrade, fotoğraf ve arşivsel yerleştirme kullanarak dönüşen kentte kişisel hikâyelerin ve bireysel hafızanın silinmesini ele almış; Bisan Abu Eish, yıkılmış evlerden topladığı gündelik

nesneleri sergileyerek zorunlu yerinden edilmenin mekânsal ve duygusal hafıza üzerindeki etkisini işlemiştir. Rem Koolhaas, fotoğraf ve kentsel araştırmalar üzerinden modern kent üretiminin geçmişi silen yapısını sorgulamış; Cao Fei, video ve dijital medya aracılığıyla hiper-modern kent imgeleri üzerinden hızlı dönüşümün yarattığı kimlik ve bellek kaybını tartışmaya açmıştır. Axel Wieder ve Jesko Fezer, model, metin ve video kullanarak Berlin'in yeniden yapılanması sürecinde kent silüetindeki değişimlerin kolektif belleği nasıl etkilediğini göstermiş; Solmaz Shahbazi ise video çalışmalarıyla güvenli ve kapalı yaşam alanlarının bireyleri kent kültüründen uzaklaştırarak aidiyet ve hafıza kaybına yol açtığını ele almıştır. Sonuç olarak, bu sanatçılar farklı malzeme, teknik ve ifade biçimlerini kullanarak kentte yaşanan dönüşümün yalnızca fiziksel bir yenilenme olmadığını, aynı zamanda belleğin, kimliğin ve kültürel sürekliliğin kaybına neden olan bir süreç olduğunu ortaya koymuş; sanatı, bu kayba karşı eleştirel bir düşünme ve toplumsal farkındalık üretme aracı olarak kullanmışlardır.

Kaynak

- Aslan, P. Y., Özkır, D., & Ofluoğlu, Y. (2016). Bursa Kent Belleği ve Kimliğinin İnşasında Anıt Ağaçların Rolü. *İdealkent*, 7(20), 800-829.
- Benjamin, W. (1990). “Benjamin, Baudelaire ve Pasajlar”. (çev.: Ahmet Cemal), *Argos* 28: 50-52.
- Benjamin, W. (1995). “Hikâye Anlatıcısı”. (çev.: Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy), *Son Bakı ta A k*. (hızl. Nurdan Gürbilek), (çev.: Ahmet Do ukan vd.), stanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (1987). “Moda Üzerine”. (çev: Ahmet Cemal), *Gergedan* 1: 95-96.
- Benjamin, W. (2000). *Pasajlar*, (çev.: Ahmet Cemal), stanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bergson, H. 1939. *Madde ve Bellek* (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- Bookchin, M. 1992. *Kentsiz Kentleşme* (B. Özyalçın, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Chevalier, J. 1969. *Henri Bergson*. New York: UMI.
- Ćurlin, I., Dević, A., Ilić, N., & Sabolović, S. (Eds.). (2009). *İnsan neyle yaşıyor*, İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV).
- Çebi, S. (2024). Urban Identity Loss and Artistic Response: A Workshop Experience with Ruşen Keleş. *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 10(22), 145-164.
- Boyer, M. C. (1996). *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Elmgreen, M., & Dragset, I. (2017). *İyi Bir Komşu*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV).
- Erman, D. O. (2013). Bir kent belleği unsuru olarak yüzey seramikleri ve Sao Bento tren istasyonu örneği. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (42), 51-68.
- Erman, T. ve Özaloğlu, S. (Ed.), 2017. *Bir Varmış Bir Yokmuş Toplumsal Bellek, Mekân ve Kimlik Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Esche, C., & Kortun, V. (Ed.). (2005). *9. Uluslararası İstanbul Bienali: İstanbul*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV).
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Edited and translated by Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press.
- Hou, H. (Ed.). (2007). *Sadece Mümkün Değil, Aynı Zamanda Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV).
- Pedrosa, A., & Hoffmann, J. (Eds.). (2011). *İsimsiz (12. İstanbul Bienali)*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV).
- Yanılmaz, Z., & Yalçınkaya, Ş. (2022). Yok Olmuş Bir Yapının Bellekteki Yeri: Trabzon Opera Binası. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12(25), 1-17.
- Yılmaz, B. (2015). 12. İstanbul Bienali’ne Bir Bakış. *Yedi*, (14), 174-186.

Görsel Kaynakları

- Görsel 1.** Elmgreen, M., & Dragset, I. (2017). *İyi Bir Komşu*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSŞ).
- Görsel 2.** Elmgreen, M., & Dragset, I. (2017). *İyi Bir Komşu*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSŞ).
- Görsel 3.** Elmgreen, M., & Dragset, I. (2017). *İyi Bir Komşu*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSŞ).
- Görsel 4.** Elmgreen, M., & Dragset, I. (2017). *İyi Bir Komşu*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSŞ).
- Görsel 5.** Pedrosa, A., & Hoffmann, J. (Eds.). (2011). *İşimsiz (12. İstanbul Bienali)*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSŞ).
- Görsel 6.** Ćurlin, I., Dević, A., Ilić, N., & Sabolović, S. (Eds.). (2009). *İnsan neyle yaşar*, İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSŞ).
- Görsel 7.** Hou, H. (Ed.). (2007). *Sadece Mümkün Değil, Aynı Zamanda Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSŞ).
- Görsel 8.** Hou, H. (Ed.). (2007). *Sadece Mümkün Değil, Aynı Zamanda Gerekli: Küresel Savaş Çağında İyimserlik*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSŞ).
- Görsel 9.** Esche, C., & Kortun, V. (Ed.). (2005). *9. Uluslararası İstanbul Bienali: İstanbul*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSŞ).
- Görsel 10.** Esche, C., & Kortun, V. (Ed.). (2005). *9. Uluslararası İstanbul Bienali: İstanbul*. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSŞ).

Çağdaş Sanatta Görünürlük ve Anlam

Editörler:

Doç. Dr. Burcu ÖZYONAR ÇIRAK

Dr. Öğr. Üyesi Bihter AKYOL DAYI