

**T.C.**  
**ERCIYES ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**ÇAĞDAŞ SANATTA YABANCILAŞMA KAVRAMI,  
ROLÜ VE KAPSAMI**

**Hazırlayan**  
**Dilan AY**

**Danışman**  
**Prof. Dr. Aygöl AYKUT**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ağustos 2020**  
**KAYSERİ**



**T.C.**  
**ERCIYES ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**ÇAĞDAŞ SANATTA YABANCILAŞMA KAVRAMI,**  
**ROLÜ VE KAPSAMI**  
**(Yüksek Lisans Tezi)**

**Hazırlayan**  
**Dilan AY**

**Danışman**  
**Prof. Dr. Aygöl AYKUT**

**Bu çalışma; Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından  
SYL-2019-8707 kodlu proje ile desteklenmiştir.**

**Ağustos 2020**  
**KAYSERİ**

## BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Adı-Soyadı

İmza:

## YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI

Çağdaş Sanatta Yabancılaşma Kavramı, Rolü ve Kapsamı adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Ad Soyad İmza

Danışman

Ad Soyad İmza

.....ABD Başkanı

Ad Soyad İmza

## KABUL VE ONAY SAYFASI

Prof. Dr. Aygöl AYKUT danışmanlığında Dilan AY tarafından hazırlanan “**Çağdaş Sanatta Yabancılaşma Kavramı, Rolü ve Kapsamı**” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü **Resim Anasanat/Anabilim Dalında Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

...../...../.....

**JÜRİ:**

Danışman :.....

Üye :.....

Üye :.....

**ONAY:**

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun ...../...../..... tarih ve ..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../.....

Dr. Öğretim Üyesi Levent ÇORUH  
Enstitü Müdürü

**ÖNSÖZ/TEŞEKKÜRLER**

Bu süreçte, tüm bilgi ve sevgisini esirgemeyen, karşılaştığım bütün zorluklara çözüm bulan, tezin her aşamasında gece gündüz demeden titizlikle ilgilenen, beni ve diğer öğrencilerini en donanımlı şekilde yetiştiren, sadece akademik olarak değil insani açıdan da her zaman yanımda olan danışman hocam sayın Prof. Dr. Aygöl AYKUT'a, sanatsal gelişim sürecimde büyük katkı sağlayan hocam sayın Kaan SARI'ya, hayatım boyunca yanımda olan, beni motive eden, akademik bilgisini ve sonsuz sevgisini esirgemeyen en büyük destekçim, ikiz kardeşim Deniz AY'a, tüm eğitim hayatım boyunca büyük fedakarlıkta bulunan, maddi manevi desteğini esirgemeyen aileme çok teşekkür ederim.

Bu tezi en büyük ilham kaynağım olan sevgili dedem Ali ATEŞ'in anısına ithaf ediyorum.

Dilan AY  
Kayseri, Ağustos 2020

# ÇAĞDAŞ SANATTA YABANCILAŞMA KAVRAMI, ROLÜ VE KAPSAMI

**Dilan AY**

**Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**Yüksek Lisans Tezi/2020**

**Danışman: Prof. Dr. Aygül AYKUT**

## ÖZET

Küreselleşme, ulaşım ve iletişim ağlarının gelişmesi ile birlikte sınırların erimesi ve kültürel etkileşimler, teknolojik gelişmeler, yeni toplumsal yapılar, sanal ağların yaygınlaşması, gibi etkenler postmodern bir dünyanın kapılarını aralamış, sanat da postmodern çağa göre yeniden şekillenmiştir. Çağdaş yaşamın en belirgin sorunlarından biri haline gelen yabancılaşma Çağdaş sanatın da en sık başvurulan kavramlarından biri olmuştur.

Bu tez çalışmasında yabancılaşma olgusunun çağdaş sanatta etkisinin var olup, olmadığını saptamak, eğer varsa bu etkinin çağdaş sanatta hangi yollarla (stratejilerle) ve postmodern kavramlarla nasıl ele alındığını tespit etmek, aynı zamanda araştırmacının çalışmalarındaki etkilerini ortaya koymak amaçlanmıştır.

Tezin giriş bölümünde çağdaş sanat ve yabancılaşma kavramı açıklanmıştır. Takip eden bölümde, seçilen 10 sanatçı ve eserleri çağdaş sanat stratejilerinden ironi, kendine mal etme, reformatting (yeniden formatlama) ve projeksiyon bağlamında sınıflandırılarak incelenmiştir. Bulgular ve yorumlar bölümünde seçilen sanatçıların yapıtları, tezin amacına yönelik oluşturulan farklı ölçütlere göre yorumlanmış ve bu doğrultuda ortaya çıkan bulgular sıralanmıştır. Uygulama bölümünde araştırmacının yapıtları tezin kavramsal çerçevesi ile bağlantılı şekilde incelenmiştir. Tartışma ve sonuç bölümünde tezin kavramsal çerçevesi ve uygulama bölümünden elde edilen sonuçlar sıralanmış, kavramsal çerçeve ve uygulama bölümünün birbirini nasıl etkilediği açıklanmıştır.



Sanatçıların yabancılamayı ilişkilendiği kavramlar ve bağlamlar ortaya koyulmuş, yabancılaşma kavramının, araştırmacının işlerine kavramsal ve plastik katkıları gözler önüne serilmiştir.

Tez çalışması betimsel bir durum çalışması olup, araştırmada Karma yöntem kullanılmıştır. Yabancılaşma kavramının sanat yapıtlarındaki rolünün tespitinde nitel araştırma veri toplama araçlarından doküman incelemesi kullanılırken, araştırmanın uygulama aşamasında sanat temelli araştırmadan (Art-BasedResearch), esere ilişkin çözümlenmelerde ise çağdaş çözümlenme yöntemlerinden içerik analizi, kompozisyon yöntemi, ikonografi ve göstergebilim yöntemlerinden yararlanılmıştır.

Çağdaş sanat alanında yapılan çözümlenmeler bu yapıtlara ilişkin farklı bakış açıları geliştirmeye katkıları sağlamaktadır. Özellikle bu tez çalışması yabancılaşma kavramını tümelden tikele ele alarak, araştırmacının içinde bulunduğu toplumla birey ilişkisinin çözümlenmesi açısından önemlidir. Bu bakış açısından araştırmacı hem çalışmanın öznesi hem de nesnesi olma bağlamında alana kendi bakış açısından bir durum olarak yaklaşmıştır. Bu durumda araştırmacının elde ettiği veriler hem alan yazın hem de görsel yolla belgelenme olanağına kavuşmuştur. Bu özellikleri ile araştırmanın oldukça özgün bir değer taşıdığı söylenebilir.

Araştırma sonucunda çağdaş sanatçıların yabancılaşmayı aktarırken çağdaş sanat stratejilerini sıklıkla kullandıkları ve en çok kendi geçmişleri ya da sanat tarihinden yararlandıkları görülmüştür. Coğrafyanın üretilen işlerde tema ve konuyu belirlemede etken rol oynadığı sonucuna varılmıştır. Uygulama bölümünde yapılan sanat temelli araştırma sonucunda süreç içerisinde elde edilen bulgular araştırmacıyı yeni araştırma alanlarına yöneltmiştir. Bu sayede yapıtların kavramsal analizlerinin de süreç içerisinde geliştiği görülmüştür. Böylece hem araştırmacının yapıtları araştırmaya yön vermiş hem de kavramsal çerçeve araştırmacının yapıtlarına katkı sağlamıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanatta Yabancılaşma, Yabancılaşma Kavramı, Çağdaş Sanat, Postmodern Kavramlar, Güncel Sanat, Sanat Temelli Araştırma, Çağdaş Sanat Stratejileri

# **THE CONCEPT, ROLE AND SCOPE OF ALIENATION IN CONTEMPORARY ART**

**Dilan AY**

**Erciyes University Institute of Fine Arts**

**Master's Thesis/2020**

**Advisor: Prof. Dr. Aygöl AYKUT**

## **ABSTRACT**

Factors such as globalization, removal of borders and cultural interactions with the development of transportation and communication networks, technological developments, new social structures and the spread of virtual networks have opened the doors of a postmodern world, and art has been reshaped in compliance with the postmodern era. Alienation, which has become one of the most obvious problems of contemporary life, has been one of the most frequently used concepts in contemporary art.

In this thesis, it is aimed to determine whether the phenomenon of alienation has an effect in contemporary art and to find out, if any, which strategies this effect is handled with and how it is approached in terms of postmodern concepts in contemporary art, and to reveal the effects of the researcher in her studies at the same time.

In the introduction chapter of the thesis, the concept of contemporary art and alienation is explained. In the following part, ten selected artists and their works are investigated by classifying them in the context of irony, appropriation, reformatting and projection from contemporary art strategies. In the findings and interpretations part, the works of the selected artists are interpreted based on the different criteria created for the purpose of the thesis, and the findings that emerged in this direction are listed. In the application part, the works of researcher are investigated in connection with the conceptual framework of the thesis. In the discussion and conclusion parts, the results obtained from the conceptual framework of the thesis and the application part are listed, and how the conceptual framework and the application parts affect each other are explained. Concepts and

contexts in which artists correlate with alienation have been shown, and the conceptual and plastic contributions of the concept of alienation to the work of the researcher have been revealed.

The thesis study is a descriptive case study and the mixed method was used in the research. Document analysis from qualitative research data collection tools was used in the determination of the role of alienation in the artworks, and art-based research was used in the application phase of the research whereas content analysis, composition method, iconography and semiotics methods from modern analysis methods were used in the analysis of the work.

Analyses in the field of contemporary art contribute to develop different perspectives on these works. In particular, this thesis study is important for analyzing the relationship between the society in which the researcher is and the individual by considering the concept of alienation from general to specific. From this point of view, the researcher approaches the field as a situation from her own perspective in terms of being both the subject and the object of the study. In this case, the data collected by the researcher had the opportunity to be documented both in literary and visual way. With these characteristics, it can be stated that the research has a very authentic value.

As a result of the research, it was seen that contemporary artists often use contemporary art strategies while transferring alienation and they mostly benefit from their own backgrounds or art history. It was concluded that geography plays an active role in determining the theme and subject in the produced works. Findings obtained in the process as a result of the art-based research conducted in the application part directed the researcher to new research areas. In this way, it was seen that the conceptual analysis of the works also improved during the process. Consequently, both the researcher's works oriented the research and the conceptual framework contributed to the works of the researcher.

**Keywords:** Alienation in Art, Concept of Alienation, Contemporary Art, Postmodern Concepts, Current Art, Art-Based Research, Contemporary Art Strategies

## İÇİNDEKİLER

### ÇAĞDAŞ SANATTA YABANCILALMA KAVRAMI, ROLÜ VE KAPSAMI

	<u>Sayfa</u>
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK .....	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI .....	ii
KABUL VE ONAY SAYFASI.....	ii
ÖNSÖZ/TEŞEKKÜRLER .....	iii
ÖZET.....	v
ABSTRACT .....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xii
TABLO LİSTESİ: .....	xvi
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>Problem Cümlesi</b> .....	13
<b>Alt Problemler</b> .....	13
<b>Amaç</b> .....	13
<b>Araştırmanın Önemi ve Özgün Değeri</b> .....	14
<b>Yaygın Etki/Katma Değer</b> .....	18
<b>Yöntem</b> .....	18
<b>Sınırlılıklar</b> .....	20
<b>Araştırmada Yer Alan Terimler ve Açıklamaları</b> .....	20

## 1.BÖLÜM

### ÇAĞDAŞ SANAT STRATEJİLERİNDE YABANCILAŞMA

<b>1.1.İroni</b> .....	24
1.1.1.Joel Peter Witkin .....	27
1.1.2.Şener Özmen-Filtresiz .....	33
1.1.3.Ai Weiwei- Coca Cola Vazosu.....	43
1.1.4. Zeng Fanzhi- Son Akşam Yemeği (The Last Supper) .....	46
1.1.5. Liu Bolin- Şehirde Saklanmak (Hiding in the City/Urban Camouflage) .....	51
<b>1.2.Kendine Mal Etme</b> .....	57
1.2.1. Yasumasa Morimura-Las meninas reborn in the night I-VIII.....	58
1.2.2. Renee Cox, Red Coat (The Maroon's Queen Nanny Serisi).....	65
1.2.3. Katarzyna Kozyra- Olympia.....	69
<b>1.3. Reformatting (Yeniden Biçimlendirme)</b> .....	74
1.3.1. Fred Wilson-Minning The Museum.....	74
<b>1.4.Projeksiyon</b> .....	82
1.4.1.Wafa Hourani- Kalendiye (Qalandia) .....	82

## 2.BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUMLAR

<b>2.1.Araştırmanın 1. Ve 2. Alt Problemine Yönelik Bulgular Ve Yorumlar</b> ..	91
2.1.1.Tema.....	96
2.1.2.Konu .....	102
2.1.3.Kavram .....	107

2.1.4.Strateji.....	107
2.1.5.Teknik.....	108
2.1.6.Yöntem .....	109
2.1.7.Sosyolojik, Psikolojik ve Felsefi Bağlam.....	109
2.1.8.Yabancılaşmayı Aktarım Yolları.....	110
2.1.9.Postmodernizmin Özellikleriyle Kurulan İlişki.....	111
2.1.10.Üretim Yapılan Coğrafya .....	112

### 3.BÖLÜM

#### UYGULAMA BÖLÜMÜ

<b>3.1. Araştırmacının 3. Alt Problemine Yönelik İnceleme.....</b>	<b>119</b>
3.2.İsimsiz No 1.....	138
3.3.İsimsiz No 2.....	139
3.4.İsimsiz No 3.....	140
3.5.İsimsiz No. 4.....	142
3.6.İsimsiz No. 5.....	144
3.7.İsimsiz No. 6.....	145
3.8.İsimsiz (Aile albümü) No. 7 .....	148
<b>SONUÇ.....</b>	<b>151</b>
<b>ÖNERİLER.....</b>	<b>169</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>170</b>
<b>ÖZ GEÇMİŞ .....</b>	<b>184</b>

**ŞEKİLLER LİSTESİ:****Sayfa**

<b>Şekil 1:</b> Mary Beth Edelson, Some Living American Women Artists, Karışık teknik, 1972, 71.8x109.2cm.....	4
<b>Şekil 2:</b> Joel Peter Witkin, Anna Akhmatova, Paris, Fotoğraf, Gümüş baskı, 15,7 x 19,6, 1998.....	27
<b>Şekil 3:</b> Joel Peter Witkin, Las Meninas(Self-Portrait after Velázquez), Kağıt üzerine gümüş baskı 71x71cm, 1987 .....	30
<b>Şekil 4:</b> Diego Velázquez, Las Meninas, 1656 .....	30
<b>Şekil 5:</b> Şener Özmen, Filtresiz, Arter, 2016.....	34
<b>Şekil 6:</b> Şener Özmen, An Overcast Day / Koh Samui, 2016, Fiberglass, cam, Slide Viewer Light Box, Duratransphotograph, 120 x 80 x 30cm.....	36
<b>Şekil 7:</b> Şener Özmen, An Overcast Day / Koh Samui, 2016, Fiberglass, cam, Slide Viewer Light Box, Duratransphotograph, 120 x 80 x 30cm.....	36
<b>Şekil 8:</b> Şener Özmen, Filtresiz, 2016 .....	37
<b>Şekil 9:</b> Şener Özmen, Filtresiz, 2016 .....	39
<b>Şekil 10:</b> Şener Özmen, The Remains of an Act of Censorship Applied by the Artist, 2016, HD video, colour, silent, 3'40", Video still .....	39
<b>Şekil 11:</b> Vahap Avşar, Final Warning, 1993, Karışık Teknik.....	42
<b>Şekil 12:</b> Ai Weiwei, Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo, 1995, Seramik üzerine boyama, 25x28cm .....	43
<b>Şekil 13:</b> Ai Weiwei, Coca Cola Vase, 2017, Han Dynasty Vase (260 B.C. - 220 A.D.) and paint 27 x 27 x 36 cm .....	43
<b>Şekil 14:</b> Zeng Fanzhi, The Last Supper, 2001, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 220x395cm .....	46
<b>Şekil 15:</b> Liu Bolin, Hiding in the City No. 17 – People's Policeman, 2006, fotoğraf, 160x100.2 cm.....	53
<b>Şekil 16:</b> Liu Bolin, Hiding in the City No. 45 – Family, 2007, fotoğraf, 160x100 cm.	55
<b>Şekil 17:</b> Liu Bolin, Hiding in the City, The Photo Of The Whole Family III, 2007, Dijital Baskı, 120x75cm .....	55
<b>Şekil 18:</b> Yasumasa Morimura, Las Meninas Reborn in the Night II, 2013, fotoğraf, 148.0x167.0 cm (163.0x182.0x6.10cm çerçeveli).....	62

<b>Şekil 19:</b> Yasumasa Morimura, Las Meninas Reborn in the Night V, 2013, Fotoğraf, 148.0 x 167.0 cm (163.0 x 182.0 x 6.1 cm çerçevesi).....	62
<b>Şekil 20:</b> Yasumasa Morimura, Las Meninas Reborn in the Night IV, 2013, Fotoğraf, 148.0 x 167.0 cm (163.0 x 182.0 x 6.1 cm çerçevesi).....	63
<b>Şekil 21:</b> Renee Cox, Red Coat, 2004, Color digital inkjet print on water color paper AP1, 76 x 44cm.....	66
<b>Şekil 22:</b> Katarzyna Kozyra, Oltmpia Blue, 1996, fotoğraf .....	69
<b>Şekil 23:</b> Katarzyna Kozyra, Olympia White, 1996, fotoğraf .....	70
<b>Şekil 24:</b> Katarzyna Kozyra, Olympia Old Woman, 1996, fotoğraf .....	71
<b>Şekil 25:</b> Wim Delvoye, Cloaca Original, 2000, Mixed Media 1157 X78X 270 cm.....	75
<b>Şekil 26:</b> Fred Wilson, Modest of Transports 1770-1910, 1992, in Mining the Museum, Enstalasyon .....	80
<b>Şekil 27:</b> Wafa Hourani, Qalandia 2087, 2009, Karışık teknik, enstalasyon 6 parça, sesli, değişken boyutlarda .....	82
<b>Şekil 28:</b> Wafa Hourani, Qalandia 2087, Detay .....	86
<b>Şekil 29:</b> Wafa Hourani, Qalandia 2087, Detay .....	86
<b>Şekil 30:</b> Wafa Hourani, Qalandia 2087, Detay .....	87
<b>Şekil 31:</b> Dilan Ay, Detay, 2019, Fotoğraf üzerine akrilik.....	121
<b>Şekil 32:</b> Dilan Ay, Detay, 2020, Fotoğraf üzerine akrilik.....	121
<b>Şekil 33:</b> Dilan Ay, İsimsiz, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik .....	122
<b>Şekil 34:</b> Dilan Ay, Detay, Fotoğraf baskı üzerine akrilik .....	123
<b>Şekil 35:</b> Gerhard Richter, Familie Liechti/The Liechti Family, 1966, 68 cm x 85 cm,, Oil on canvas.....	124
<b>Şekil 36:</b> Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf baskı üzerine akrilik boya .....	124
<b>Şekil 37:</b> Gerhard Richter, Familie nach Altem Meister/Family after Old Master, 1965, 147 cm x 155 cm, Oil on canvas .....	125
<b>Şekil 38:</b> Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf baskı üzerine akrilik.....	125
<b>Şekil 39:</b> Dilan Ay, İsimsiz, 2019, Fotoğraf baskı üzerine akrilik .....	126
<b>Şekil 40:</b> Dilan Ay, detay, 2020 fotoğraf baskı üzerine akrilik.....	129
<b>Şekil 41:</b> Dilan Ay, detay, 2020, fotoğraf üzerine akrilik .....	129
<b>Şekil 42:</b> Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf üzerine akrilik .....	131
<b>Şekil 43:</b> Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf üzerine akrilik .....	131
<b>Şekil 44:</b> Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf baskı üzerine akrilik .....	132



<b>Şekil 45:</b> Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf baskı üzerine akrilik .....	132
<b>Şekil 46:</b> Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf üzerine akrilik .....	133
<b>Şekil 47:</b> Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf üzerine akrilik .....	133
<b>Şekil 48:</b> Dilan Ay, detay, 2020, fotoğraf üzerine akrilik .....	134
<b>Şekil 49:</b> Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf üzerine akrilik .....	134
<b>Şekil 50:</b> Dilan Ay, detay, 2020, kağıt üzerine akrilik, kurşun kalem.....	135
<b>Şekil 51:</b> Dilan Ay, detay, 2020, kağıt üzerine akrilik, kurşun kalem.....	135
<b>Şekil 52:</b> Dilan Ay, detay, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik .....	135
<b>Şekil 53:</b> Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf üzerine akrilik .....	135
<b>Şekil 54:</b> Dilan Ay, detay, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik .....	136
<b>Şekil 55:</b> Dilan Ay, detay, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik .....	136
<b>Şekil 56:</b> Dilan Ay, İsimlessiz, 2020, karışık teknik 25x46 cm.....	137
<b>Şekil 57:</b> Dilan Ay, İsimlessiz, 2020, karışık teknik, 46x 40cm.....	137
<b>Şekil 58:</b> Dilan Ay, İsimlessiz No 1, 2020, fotoğraf üzerine akrilik, 36x25 cm.....	138
<b>Şekil 59:</b> Dilan Ay, İsimlessiz No 2, 2020, fotoğraf baskı, 25x51 cm.....	139
<b>Şekil 60:</b> Dilan Ay, İsimlessiz No 3, 2020, karışık teknik, 25x100 cm.....	140
<b>Şekil 61:</b> Dilan Ay, detay, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik .....	141
<b>Şekil 62:</b> Dilan Ay, İsimlessiz no. 4, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik, 25x43 cm .....	142
<b>Şekil 63:</b> Dilan Ay, İsimlessiz no. 5, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik, 18x47cm .....	144
<b>Şekil 64:</b> Dilan Ay, detay, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik .....	144
<b>Şekil 65:</b> Dilan Ay, detay, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik .....	144
<b>Şekil 66:</b> Dilan Ay, İsimlessiz no. 6, 2020, karışık teknik, 93x103cm.....	145
<b>Şekil 67:</b> Dilan Ay, Detay.....	145
<b>Şekil 68:</b> Dilan Ay, Detay.....	146
<b>Şekil 69:</b> Dilan Ay, Detay.....	146
<b>Şekil 70:</b> Dilan Ay, Detay.....	146
<b>Şekil 71:</b> Dilan Ay, Detay.....	146
<b>Şekil 72:</b> Dilan Ay, Detay.....	146
<b>Şekil 73:</b> Dilan Ay, Detay.....	146
<b>Şekil 74:</b> Dilan Ay, Detay.....	147
<b>Şekil 75:</b> Dilan Ay, Detay.....	147
<b>Şekil 76:</b> Dilan Ay, İsimlessiz(Aile Albümü) no. 7, 2020, Karışık teknik, 25x29 cm .....	148
<b>Şekil 77:</b> Dilan Ay, detay, 2020, karışık teknik.....	148

<b>Şekil 78:</b> Dilan Ay, detay, 2020, karışık teknik.....	149
<b>Şekil 79:</b> Dilan Ay, detay, 2020, karışık teknik.....	149



**TABLO LİSTESİ:**

	<u>Sayfa</u>
<b>Tablo 1:</b> Modern ve Postmodern sanatın özellikleri .....	6
<b>Tablo 2:</b> .....	92
<b>Tablo 3:</b> .....	94



## GİRİŞ

Çağdaş kelimesi sözlük anlamıyla aynı çağda yaşayan, çağcıl, asri, muasır, olarak bir dönemi betimleyen bir ifade olsa da çağdaş sanatı, aynı çağda yapılan sanat ya da günümüz sanatı olarak açıklamak hem çok zor hem de pek yeterli olmayacaktır. Çağdaş sanatın tek bir tanımını yapmak oldukça zordur. Özellikle 1960'larda duyulmaya başlayan bu söylem modernizme karşı koyan bir dizi akım olmaktan çok ötedir. Toplumsal hayal kırıklıkları ve değişimler sonrası dönüşen yeni dünyada sanatta da yeni bir döneme geçiş yapılmıştır. Çağdaş sadece günümüzde yapılan sanat anlamına gelmemektedir. Artık sanat kavramsal, felsefi ve sosyolojik anlamlar da taşıyan ve görünenden daha fazlasını temsil eden bir noktaya gelmiştir. Ancak sanatın yeni ve çoklu anlamlar taşıyan bu karmaşık yapısı, günümüzde sanatın ne olduğunun tanımını yapmayı zorlaştırmış, bazı tartışmaların da yolunu açmıştır. Modernizm sonrası postmodern dünyada, yapılan sanatı tanımlamak adına 'Çağdaş sanat mı? Postmodern sanat mı?' tartışmaları da yapılmaktadır. Yılmaz'a göre çağdaş ve postmodern sanatı birbirinden ayıran özelliklerin olup olmadığını sormak anlamsızdır. Çünkü ikisi de aynı şeye, yani zamanımızda yapılmakta olan sanata işaret eden üst başlıklardır (Yılmaz, 2012: 52).

"Danto'nun çağdaş ve postmodern kavramlarını nasıl gördüğüne bakalım örneğin. Ona göre, bazı sanatçılar 1970'lere, hatta 80'lere dek 'modern' sanat yaptıklarını sanıyorlardı; ama yaptıkları 'şey çağdaş sanat'tı, çünkü biçem açısından modern sanatın dışına taşmaktaydı. Bu gün iyice ortaya çıktığı üzere, modern sanatta çok önemsenen saflık ve keskinlik gibi ilkelerin aksine, çağdaş sanat melezlik ve muğlaklıktan hoşlanmaktadır. Ama Danto açısından bir sorun vardır ortada; çünkü terim olarak biçemsel değil, daha çok zamansal bir anlama sahiptir çağdaş: bu yüzden muğlak ve zayıftır. Zaten 'postmodern' kavramının icadı, çağdaş kavramının yetersizliğinin kanıtıdır. Ancak Postmodern kavramı da pek kapsayıcı değildir; çünkü bazı çağdaş yapıtlar, biçem açısından postmodernin dışında kalmaktadır. Bazıları farklı 'postmodern-

izimler'den söz edilmesi gerektiğini ileri sürüyorlar; ama bu kez de postmodern kavramı 'belli bir biçem'e işaret eder olmaktan çıkmaktadır. Bu yüzden zamanımızın sanatı için post tarihsel sanat kavramı daha uygundur Danto'ya göre. Post tarihsel sanat bugüne dek yapılan her şeyin bu gün de yapılabildiği, mezhebi oldukça geniş bir sanattır"(Akt. Yılmaz, 2012: 53; Danto, 1997: 10-12).

Danto'ya ve Yılmaz'a göre 'çağdaş' daha çok bir zamanı işaret etmektedir. Bu bağlamda günümüz sanatını tanımlamak için postmodern terimini kullanmak daha yerinde bir yaklaşım olacaktır.

Postmodern sanat, postmodern dönemin özelliklerine göre şekillenmiştir. Postmodern sanatı modern sanatla karşılaştırarak ilerlemek, postmodern sanatın özelliklerini tanımlamak adına kolaylık sağlayabilir. Modern sanatta sanatçı dahi, sanat yücedir ve sanatçılar hep ilericidir, yani hep yeniyi ararlar. Postmodern sanatta ise bu tarz söylemler ve hedefler bırakılmış görünmektedir. Günümüz sanatında sanatçı yaratıcıdır ancak ne dahi olma ne de yüce sanat yapma hedefi vardır. Tam tersine günlük olaylara ve nesnelere yönelir, sosyal ve psikolojik durumları ele alırlar. Bunu yaparken de yeniyi üretmek nihai hedefleri değildir. Geçmiş ve tarih postmodern sanatçının en büyük malzeme kaynağını oluşturmaktadır.

"Postmodernite, duyarlık, inanç, hayal gücü ve itilimlere sahip bir insan anlayışıyla varlığa yönelir ve radikal tavrıyla moderniteye karşı radikal bir tepki ortaya koyar. Ama bunu yaparken de geleneksel bir öykünmeciliğe, taklitçiliğe (mimatizme) dönmüş olmaz. Öyle ki postmodernite şimdi sanat objesini, taklitçiliğin genelde anladığı gibi yalnız bir doğa varlığı olarak değil, aynı zamanda insan çevresine katılan endüstri ürünleri olarak da anlar ve onları da sanatın, insansal, tinsel obje içine alır... Geleneksel sanatın anladığı dünya, insanın dışında, insandan yoksun olan, ancak bir öykünme nesnesi olabilen dünyadır. Bauhaus'un getirdiği anlayışa göre, dünya, insanın ona yüklediği duygu, düşünce, hayal gücü ve itilimleriyle insansal, sanatsal ve estetik bir dünya olur. Bunun estetikçe anlamı, bir estetik değer olan güzelliğin, bir yaşam pratiği olan işlevsellik ile bütünleşmesidir"(Aykut, 2018, s. 172).

Modern sanata bakıldığında, yücelik ve dehalik özellikleri de göz önüne alındığında genellikle birçok sanatçının işlevsellikten kaçındığını görürüz. Sanat herhangi bir şeye aracı olmaz, sadece sanat yapıtıdır. Ancak postmodern sanatta sanat, siyasetin ve toplumun eleştirisi için kullanılabilir ya da işlevsellik taşıyabilir. Böylece sanat yaşamla çok yakından ilişkiler kurar. Modern sanatta tek ve nihai hedef sanat için sanat üretmektir. Postmodernizmde ise sanatın işlevsellik özelliği de ön plana çıkmaktadır. Örneğin bir sandalye hem üzerine oturmaya yarayan bir nesneyken hem de bir sanat eseri olabilir. Bu

tutum sanatın malzemesinin de genişlemesini beraberinde getirmiştir. Modern sanatta sanat malzemesi genellikle boya, tuval gibi daha geleneksel malzemelerken, postmodern sanatta dünyada var olan her şey malzeme olarak kullanılabilir. Buna hazır nesnelerin sanat eseri olarak kullanılması örnek verilebilir. Hazır ve işlevsel nesnelere Duchamp'tan bu yana çok yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Örneğin Damien Hirst bir köpek balığını sanat nesnesi olarak sergilemiş, Dan Flavin ise neon ışıklı lambaları sanat nesnesi olarak kullanarak spesifik (mekana özgü) işler üretmiştir. Bu liste insan dışısından, yenen yemeklerin sergilenmesine kadar çok geniş ve sonsuz bir skala sunmaktadır.

Modern sanatta sanat eseri biricik ve tektir, dünyada başka yerde aynısı yoktur. Ancak postmodern sanatta sanat nesnesi çoğaltılabilir ve aynı işin birden fazla kopyası alınabilir. Warhol'un konserve kutularının serigrafik baskıları gibi. Ayrıca yine bu dönemde farklı disiplinlerin bir arada kullanıldığına sıkça şahit oluruz. Bu da postmodernizmin çoğulcu yapısına gönderme yapar. Modern sanat sürekli yeniyi üretmeyi amaçlar ve buna bağlı olarak kendinden önce gelen akımı yıkmayı hedefler. Postmodern sanatın yeniyi arama gibi bir çabası yoktur. Aksine sürekli geçmişle bağlantı kurar ve tarihi malzeme olarak kullanır.

Postmodernizm farklı kültürlerin bir aradalığını benimser ve eklektiktir. Yerellik yine bu dönemde ortaya çıkar. Çoğu sanatçı yerel ve geleneksel değerlerden beslenir ve bunları çağdaş anlatı yollarıyla bir arada kullanarak etnik bir anlatı biçimi üretirler. Modernizmde, Avrupa sanatı çok ön plandayken, postmodernizmin yerellik ilkesi doğrultusunda Avrupa dışında diğer bölgelerin sanatlarına ilgi de çoğalmıştır. Küreselleşmenin getirdiği iletişim ağı sayesinde dünyanın farklı bölgelerinde üretilen sanat yapıtları da sanat piyasasında eşit yer bulmuştur kendisine. Örneğin bu dönemde, Arap, Ortadoğu, Asya ve Güney Amerika sanatlarına olan ilgi artmıştır. Birçok sanatçı batının sanat anlayışı ve yöntemlerini kendi kültürleri ile sentezlemektedir. Kimi sanatçı geleneksel boyama yöntemleriyle çağdaş bir konuyu ele almayı tercih ederken, kimi sanatçı da halihazırda var olan sanat eserlerini kendi bakış açısıyla yeniden üretmektedir. Postmodern sanatta en sık başvurulan yöntemlerden biri de sanat tarihini sanatın malzemesi olarak kullanmaktır. Örneğin Mary Beth Edelson, Leonardo Da Vinci'nin Son Akşam Yemeği tablosunun yeniden üretimi olan 'Bazı Yaşayan Amerikalı Kadın Sanatçılar' (1972) isimli çalışmasında resimdeki figürlerin yerine kadın sanatçıların

yüzlerini ekleyerek, toplumsal cinsiyet söylemlerini eleştirir ve ataerkil yapılanmayı yıkmayı amaçlar. Hazırda var olan bir sanat eserini yeniden düzenleyerek kendine mal eder(Şekil 1). Kendine mal etme stratejisi ve çağdaş sanatın diğer stratejileri ilerleyen bölümlerde daha detaylı bir şekilde açıklanacaktır.



Şekil 1: Mary Beth Edelson, Some Living American Women Artists, Karışık teknik, 1972, 71.8x109.2cm

Modern sanatta disiplinler arası işlere rastlamak pek mümkün değildir. Sınırlar çok belirgin bir şekilde ayrılmıştır. Modern yaşamın diğer kollarında da bunu görmek mümkündür. Örneğin bilim alanında bölümler arası sınır çok keskindir ve herkes kendi alanında uzmanlaşmıştır. Postmodern dönemde ise tam tersine disiplinlerarasılık ön plandadır. Birçok sanatçı tek bir alanda kendini sınırlamamış, sınırlar iyice erimiş ve birbirinden farklı disiplinlerin sıkça birlikte kullanıldığı sanatsal bir oluşum gözlemlenmeye başlanmıştır.

Postmodern sanatta değişen en önemli şeylerden biri de seyircinin rolüdür. Modern sanatta seyirci sanat eserinden bağımsız, sadece izleyen konumundayken, postmodern sanatta interaktiftir, yani seyirci de sanat yapıtının bir parçası olabilir. Örneğin Yoko Ono'nun 1964 yılında, ilkinin Tokyo'da düzenlediği bir dizi performanstan oluşan 'Cut Piece' adlı işi seyircinin de işlere dahil olduğu erken örneklerden biridir. Bu performansda

seyircilerin, sanatçının giysilerini kesmelerine izin verilir. Seyirci performansın bir parçası olur ve seyircinin davranışları üretilen işin gidişatını belirler.

Modernizmde önemli olan bitmiş yapıtın kendisidir, yani sonuç odaklıdır. Ancak postmodernizm daha çok süreç odaklıdır ve yapıtın bitmiş halinden ziyade süreç içerisindeki değişimi önceliklidir. Bu durum performans sanatı, süreç sanatı gibi bir dizi sanat pratiğinin oluşumunu beraberinde getirmiştir.

Modern sanat eserleri çoğunlukla müze mekanında sergilenir ve sanat eserinin sergilendiği mekan ile hiçbir bağı yoktur. Postmodern sanatta ise sanat yapıtı mekanla anlam bulur. Sanat yapıtı kadar sanat yapıtının sergilendiği mekan da çok önemlidir. Öyle ki sergileme mekanı sanat yapıtının bağlamını doğrudan etkiler(Örneğin enstalasyon mekandan ayrı tutulamaz). Ayrıca mekan sanatın ta kendisi olabilir. Sanat sadece müzelerde sergilenmez, müzenin dışına taşar. Bu doğrultuda sokak sanatı, arazi sanatı ve kamusal sanat gibi yeni oluşumlar ortaya çıkmıştır.

Modern sanatta, görünen ve işaret ettiği aynı şeydir, yani anlatılmak istenen ne görüyorsak odur. Sanatçı bir balık resmediyorsa anlatmak istediği sadece balık görüntüsüdür(sanatçı doğayı taklit eder). Ancak tam tersine postmodern sanatta görünen ve işaret ettiği her zaman aynı değildir. Postmodern sanat yapıtı ikonlar, temsiller, metaforlar ve tarihe göndermelerle doludur. Sanat eserini anlamak için sanatçının hayatı, sosyal ve psikolojik konumu vb. de bilinmelidir. Sanat yapıtlarını anlamak için alt metne ihtiyaç vardır.

Sanat üretmek modern sanatçılar için ciddi bir iştir, sanatçılar günlük konuları resmetmeler dahi bunu belli kurallar çerçevesinde ciddiyetle yaparlar. Ancak postmodern sanat alaycıdır. Örneğin birçok sanatçı ironiyi kullanır ve çok ciddi meseleleri alaya alarak aktarmak isterler. Yine postmodern dönemde sanatçılar aktarmak istedikleri konuyu stratejiler (ironi, kendine mal etme, reformatting, metafor vb...) yoluyla aktarırlar, modern sanatta akımların yerini stratejiler almıştır yorumu yapılabilir. Bu bağlamda modern ve postmodern sanatın özellikleri aşağıdaki tabloda özetlenmiştir.



**Tablo 1:** Modern ve Postmodern sanatın özellikleri

<b>MODERN SANAT</b>	<b>POSTMODERN SANAT</b>
-Sanatçı dahi -Sanat yüce -İlerici	-Yaratıcılık ön planda ama dahi ve yüce hedefi yok -Günlük olaylar ve nesnelere sanatın konusu
-Sanat sanat için -Sanatçılar işlevsellikten kaçınır -Sanat yapıtı aracı değil -Yaşamdan uzak	-Sanat siyasetin ve toplumun eleştirisini yapmada, psikolojik ve sosyolojik durumları aktarmada aracı -Yaşama yakından ilişkili
-Malzemeler geleneksel (Boya, tuval vb.)	-Hazır nesne -Her şey sanatın malzemesi olabilir
-Biricik, tek, eşsiz	-Çoğaltılabilir -Biricik değil -Çoğulcu
-Yeniye hedefler -Kendinden önce gelen akımı yıkmayı hedefler	-Yeniye arama çabası yok -Geçmişle bağlantılı -Sıkça tarihten yararlanır
-Hiyerarşik	-Heterojen -Farklı kültürlerin bir aradalığı -Eklektiklik
-Avrupa sanatı ön planda -Batı sanat öğeleri baskın	-Yerellik -Arap, Asya ve Güney Amerika gibi Avrupa dışındaki sanatlara ilgi artar -Tüm bölge sanatları sanat piyasasında eşit derecede görünür olmaya başlar -Batı sanatı ve gelenekseli birleştirir
Ayrı disiplinler -Sınırlar belirgin ve keskin -Herkes tek alanda uzman	-Disiplinlerarası -Sınırlar erimiş -Sanatçı tek alanda kendini sınırlamaz
-Seyirci eserden bağımsız -İzleyen konumunda	-İnteraktif -Seyirci katılımlı -Seyirci sanat eserinin bir parçası
-Sonuç (bitmiş yapıt) önemli	-Süreç önemli (Performans, süreç sanatı vb.)
-Mekandan bağımsız -Sergileme müze içerisinde	-Mekanla birlikte anlam kazanır -Mekan sanatın kendisi olabilir -Sanat müze dışına taşar (Sokak, arazi, kamusal alan vb.)
-Görünen ve işaret ettiği aynı (Anlatılan ne görüyorsak odur)	-Görünen ve işaret ettiği farklıdır -Sanat yapıtını anlamak için alt metne ihtiyaç vardır
-Ciddi	-Alaycı
-Akımlar ön planda	-Stratejiler ön planda

Modern ve postmodern dönemde nasıl sanatın tanımı ve anlamı gelişen ve değişen dünyaya bağlı olarak değişip çeşitlendiyse aynı şey yabancılaşmanın tanımı için de geçerlidir. Yabancılaşma aslında insanlığın tüm dönemlerinde ortaya çıkan çok eski bir kavramdır. Bu sebeple farklı dönemlerde birçok psikolog, sosyolog ve felsefecinin ele aldığı, farklı tanımlamalarının yapıldığı bir kavram olmuştur. Yabancılaşmanın farklı tanımları şu şekilde sıralanabilir:

“Özgün anlamı içinde bir şeyi ya da kimseyi başka bir şeyden ya da kimseden uzaklaştıran, başka bir şeye ya da kimseye yabancı hale getiren eylem ya da gelişme. Daha özel olarak da, psikiyatride, normalden sapma; çağdaş psikoloji ve sosyolojide, kişinin kendisine, içinde yaşadığı topluma, doğaya ve başka insanlara karşı duyduğu yabancılaşma hissine işaret eder. Felsefede yabancılaşma şeylerin, nesnelere bilinç için yabancı, uzak ve ilgisiz görünmesi, daha önceden ilgi duyulan şeylere, dostluk ilişkisi içinde bulunulan insanlara karşı kayıtsız kalma, ilgi duymama, hatta bıkkınlık ya da tiksinti duyma anlamına gelir. Yabancılaşma, kontrol altına alınamayan içgüdüler, tutkular ve yerleşik alışkanlıklar nedeniyle, insanın kendisine, kendi gerçek özüne yabancı hale gelmesi durumunu, insana özgü özellikleri, insani ilişki ve eylemleri, insandan bağımsız olan ve insanın yaşamını yöneten şeylerin, cansız nesnelere özellikleri, ilişkileri ve eylemlerine dönüştürme hareketi ya da sürecini tanımlar. Yabancılaşma daha özel olarak ve bene yabancılaşma anlamında, benin kendi özünden uzaklaşmasıyla, kendisine ve eylemlerine nesnel bir biçimde, sanki bir ustanın elinden çıkmış bir nesneye bakarcasına yaklaşmasıyla belirlenen bilinç haline karşılık gelir”(Cevizci, 1999).

Tüm bu anlamlarının yanında farklı bağlamlarda incelenebilen bir olgu olan yabancılaşma, özellikle Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi’nden sonra toplumda yaşanan büyük değişimler ve sonrasında teknolojik sıçramalarla hızla farklılaşan sosyal ve psikolojik durumlar sonucunda insanlığın en büyük sorunlarından biri haline gelmiştir.

Yabancılaşmanın tarihine baktığımızda kökenlerinin Plotinos ve Aziz Augustinus’a kadar uzanmakta olduğu görülmektedir. Birçok kaynağa göre ise bu kavramı çağdaş felsefeye kazandıranın Hegel olduğu söylenmektedir. Hegel yabancılaşmayı, ontolojik bir olgu olarak değerlendirmiştir. “Hegel’e göre yabancılaşma insanın hem özne hem de nesne tarafından yönlendirilmesiyle ikiye ayrılışının sonucudur. Özne kendini gerçekleştirilmeye çalışan insanken, nesne başkaları tarafından yönlendirilen insandır ve insan bu ikisi arasında ayrılmasıyla dil, bilim, sanat gibi kendi yaratılarının ona yabancı nesnelere haline geldiğinde yabancılaşma meydana gelir” (Cevizci, 1999). Hegel yabancılaşmayı öznenin yolculuğu ile açıklarken, Feuerbach ise din ile açıklamaktadır. Feuerbach’a göre insan aslında kendi özelliklerini Tanrı’ya atfetmiştir. Ona göre aslında Tanrı insanın kendi yarattığı bir varlıkken kendinden bağımsız bir güç olarak karşısındadır. Böylece insan aslında kendi kendine yabancılaşmış olur. Marx’ın

yabancılaşma hakkındaki görüşleri yabancılaşmayı tanımlamada oldukça etkili olmuştur ve birçok sanatçıya da kaynaklık etmiştir. “Marx yabancılaşmayı, toplumun temelini oluşturan bazı ilişkilerin belirli bir gelişiminin ürünü olarak ele alır. Açıkçası Marx kavramı, felsefi bir zeminde değil, tarihsel ve toplumsal bir zeminde tartışmayı tercih eder”(Akt. Osmanoğlu, 2016: 75; Göymen, 2007: 153). Marx yabancılaşmayı yabancılaşmış emek olarak ele alır.

“Marks, yabancılaşmanın dört ayrı görünümünden söz etmiştir. Bunlardan birincisi, işçinin, ürettiği şey başkaları tarafından alındığı ve onun ürününün kaderi üzerinde hiçbir kontrolü ya da etkisi kalmadığı için, emeğinin ürününe yabancılaşmasıdır. İkinci olarak, işçi, Marks'a göre, üretim eylemine yabancılaşır. Çünkü kapitalist ekonomide, çalışma gerçek ve özsel hiçbir tatmin sağlamayan ve kendi içinde bir amaç olmaktan çıkan yabancı bir faaliyet haline gelir. Emek satılan bir şey ya da meta haline gelmiş olup, onun işçi için taşıdığı tek değer, satılabilirliğidir. Üçüncü olarak, işçi doğasına, özüne ya da türsel varlığına yabancılaşır, zira yabancılaşmanın ilk iki yönü, onun üretici faaliyetini insani niteliklerden yoksun bırakır. Ve insan, Marks'a göre, nihayet, kapitalizm insan ilişkilerini pazar ilişkilerine dönüştürdüğü ve dolayısıyla, insanlar, insani nitelikleriyle değil de, pazardaki yer ya da statüleriyle değerlendirildikleri için, başka insanlara da yabancılaşırlar”(Cevizci, 1999).

Marx yabancılaşmayı, işçinin ürettiği ürüne, üretim eylemine, kendine ve başka insanlara yabancılaşması olarak dört şekilde incelemektedir.

19.yy.'ın ortalarında Rönesans'tan sonra Aydınlanma düşüncesi ile dinden uzaklaşıp bilimin önem kazanmasıyla başlayan Modernizm ile toplum yapısında, bilim ve sanat alanlarında çok büyük değişimler yaşanmıştır. Modernizmle birlikte oluşan bu yeni gelişmeler ideal bir dünya yaşamı yaratma amacına ulaşamamış aksine bireyin yalnızlaşmasını, bunalımı ve yabancılaşmayı beraberinde getirmiştir. Aydınlanma fikri özellikle Avrupa'da gecekondulaşan semtlerin doğuşuna, akıl tarafından yönetilen, kendine güvenli, dışa dönük insan tipi yerine 19. yüzyılda daha çok duyguları tarafından yönlendirilen, tedirgin, yabancılaşmış ve içe dönük bir insanın ortaya çıkışı olgusunun yarattığı hayal kırıklığıdır(Akt. Şahin, 2016: 78; Cevizci, 2000: 35-36). Modernizm beraberinde getirdiği yeni toplum yapısı, kentleşme ve bireyselleşmenin getirdiği sosyal tecrit, endüstrileşme, yoksulluk ve dünya savaşlarının yarattığı yıkım ve vahşet sonucunda insanlar büyük bir bunalım, umutsuzluk ve yalnızlık içine düşmüşlerdir. Toplumsal ve bireysel bağlamda yaşanan bu büyük çaplı değişimler yabancılaşmanın her alanda çok daha belirgin bir şekilde kendini göstermesine neden olmuştur. Tüm bu değişimler kuşkusuz sanat alanında da gerçekleşmiştir. Kübizmde yabancılaşma daha çok şekilsel olarak yaşanır. Nesnelerin ve figürlerin biçimlerini bozma ve parçalama yolu ile

karşımıza çıkar. Dadacılar daha farklı bir yön çizerek geleneksel sanatı tamamen reddederler. Yani sanatta var olan tüm tutumlara tamamen yabancılaşma söz konusudur.

1. Dünya savaşıyla aynı dönemlerde ortaya çıkan Dışavurumculuk akımında yabancılaşma ölüm ve savaş teması olarak karşımıza çıkmaktadır. Sürrealizme baktığımızda ise yabancılaşma kavramı gerçekliğin yeniden inşası olarak belirir. Ayrıca Duchamp hazır nesneyi sanata dahil ederek, onu bir sanat eseri gibi sergileyerek, sanatın ne olduğunu ve sanat piyasasını sorgulayarak geleneksel sanat anlayışını yerle bir eder. Duchamp’la birlikte öznenin nesnesine yabancılaşmasıyla sanat nesnesi kendi kendine yabancılaşmaya başlar. Sonrasında figürün yavaş yavaş resim yüzeyinden kaybolması ve geleneksel malzemelere ek olarak, performans, body art gibi farklı yaklaşımların da sanat alanına dahil olmasıyla, sanat da büyük bir dönüşüme girer.

Postmodern döneme gelindiğinde ise, yabancılaşmanın tanımından ve postmodernizmin kendi doğasından da anlaşılacağı gibi kendi içinde farklı bölümlere ayrıldığı saptanabilir. Felsefi, psikolojik ve toplumsal olarak ayrı yapılanmalar olduğu dikkat çekmektedir. Bu çeşitlilik hem düşünürlerin açıklamalarında hem de çağdaş sanat yapıtlarında karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Fromm, yabancılaşmayı daha çok sosyal ve toplumsal açıdan ele alır. “İnsanın yabancılaşmasını kapitalist toplumun ekonomik yapısıyla ilişkilendiren Fromm, modern endüstri toplumunda insanın, “kör ekonomik güçler”in objesi haline geldiğini ileri sürer. Ona göre yabancılaşmış insan, kendisini dünyanın merkezi ve fiillerinin yaratıcısı olarak görmemektedir”(Akt. Osmanoğlu, 2016: 84; Fromm, 1981: 74). “Yabancılaşmış insan, hem diğer kişilerden hem de kendisinden kopmuştur. Kendisini kendi yaşantısının merkezi olarak algılamayan ‘yabancılaşmış’ birey, aynı zamanda benlik duygusunu da yitirmiştir”(Akt. Osmanoğlu, 2016: 84-85; Fromm, 1982: 135).“Her şeyi bir tüketim ürünü haline getiren yabancılaşmış insan için hayat anlamsızlaşmıştır. Yabancılaşan insan pasif, boş, korkak ve izole edilmiş bir şekilde yaşam sürmektedir”(Akt. Osmanoğlu, 2016: 85; Fromm, 1996: 82). Aslında Fromm’un düşüncesinin çıkış noktası daha gerilere gider. Heidegger yabancılaşmaya felsefi açıdan yaklaşan düşünürlerden biridir. Heidegger’in felsefesinde yabancılaşma yersiz-yurtsuzluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Heidegger bu yabancılaşmayı teknolojiyle ilişkilendirir. Teknoloji ve bilim, insanı bilgi nesnesi haline dönüştürerek kendi varlığından koparmaktadır. Ayrıca ona göre bir diğer yabancılaşma da bedende yaşanmaktadır. Teknoloji ile birlikte tıbbi alandaki gelişmeler aracılığıyla (ameliyatlar,

ilaç sanayii, organ nakli vb.) bedenine kendine has düzeni de bozulmaktadır. Bunun sonucunda insan hem varlığına hem de bedenine yabancılaşmakta, tüm bağlarını koparmaktadır (Dağ, 2012: 46-47). “Heidegger özellikle Hümanizm Üzerine Mektuplar adlı eserinde modern insanın yersiz yurtsuzluğu problemini incelemiştir. Heidegger, bu yersiz ve yurtsuzluğu varlığın unutulması ve terk edilmesi bağlamında tartışır. Yersiz ve yurtsuzluğu varlığın unutulmasının bir semptomu olarak değerlendirir. İnsan yersiz ve yurtsuzluk problemini çözmek için var olanlara odaklanır. Buna rağmen insan hala varlığı göz ardı ettiğinden dolayı yersiz yurtsuzluk problemini çözmekte de başarısız olmaktadır. Bu açıdan bakıldığında yersiz ve yurtsuzluk hem bir neden hem de bir sonuç olur”(Akt. Dağ, 2012: 48; Gauthier, 2004: 116-117).

Psikanalist olan Lacan ise yabancılaşma konusuna psikolojik bir yaklaşım sunar. Lacan yabancılaşma kavramını ‘ayna evresi ve parçalanmış beden’ teorisi etrafında şekillendirir. Ayna evresi altı aylık bir şempanze ve altı aylık bir bebeğin bir ayna karşısında verdikleri tepkilerin incelendiği bir deneyden yola çıkar. Bebek, şempanzeden farklı olarak kendi görüntüsüne tepki vermekte, yani kendi ötekisiyle iletişime geçmektedir. Bebeğin 6 ila 18. aylar arasında kendi bedenini öteki olarak tanıdığı ve annesinin bir uzantısı olmaktan kurtulup kendi varlığını oluşturduğu bir dönemden söz eder. Yani Lacan’a göre insan yabancılaşarak kendi benliğini oluşturabilmektedir. Lacan’a göre insan doğduğu andan itibaren bir kırılmayla karşılaşmaktadır. İnsan çevresi tarafından şekillendirilir, yani kültürel koşulların hükmü altına girer. Bu durumda ‘ben’i kendisi değil çevre belirlemektedir. Anlamlandıramadığı bir çevrenin içine giren insanın kendine yabancı bu evren içerisindeki varoluşu bütünsellikten uzaktır. Çocuk ilk doğduğu anda kendini annesinin bir parçası olarak görür, anne de çocuğu kendi uzantısı olarak kodlar. Bebeğin kendi var oluşunu gerçekleştirme için uzantı durumundan kurtulması gerekir. Bu kurtuluş bebeğin kendi parçalanmışlığından kurtulup bir bütün halinde kendini kurgulaması ile gerçekleşir. Bu durum bebeğin kendi yansımasıyla karşılaştığı bir başka deyişle kendini öteki olarak deneyimlediği ayna evresinde meydana gelir. Ayna çocuğun kendini yeniden ürettiği bir aşamadır. Bu ayna olumlu bir farkındalıktır(Çoban, 2014: 282-286). Şimdiye dek kendi olamayan çocuk bu andan itibaren yabancılaşarak kendini yeniden inşa eder. Bu yönüyle Lacan için yabancılaşma olumlu bir durumdur. Bireyin kendini oluşturması için zorunludur ve her insan bu evreyi yaşamaktadır.

Postmodern dönem filozoflarından en ön plana çıkanlardan biri olan Adorno da, tıpkı Heidegger gibi yabancılaşmayı teknoloji ile ilişkilendirmektedir. “Adorno’ya göre, Batılı anlayış, ahlâkî ve insanî sınırlardan yoksundur. Bu sebeple, insan hayatı tehdit altındadır. Zira değer ölçütleri ortadan kalkmış ve değerler, pratik amaçlar ve teknolojik uygulamalar alanına hapsedilmiştir. Modern bilim mutlaklaştırılmış ve yıkıcı amaçlar için kullanılır hale gelmiştir. Teknolojiyle birlikte insan hayatı bir makine gibi dakikleşmiş, kesinleşmiş ve tüm bunlar insanın hunharlaşmasına yol açmıştır. İnsan hareketleri incelikten, düşünceli olmaktan ve edepten soyutlanmış ve insan hareketleri nesnelere amansız ve tarih dışı taleplerine bağımlı kılınmıştır”(Akt. Osmanoğlu, 2016: 67; Adorno, 1998: 41). Kısaca Adorno yabancılaşmış bireyi teknoloji ve bilimin ortaya çıkardığı ruhsuz ve makineleşmiş insan olarak tanımlar. Yabancılaşmanın kaynağı olarak da amaçları değiştirilmiş bilimi ve teknolojiyi gösterir.

Günümüz çağdaş düşüncesinde ön plana çıkan iki düşünür Deleuze ve Guattari yabancılaşmayı yersiz yurtsuzluk kavramı etrafında şekillendirirler. “Deleuze ve Guattari’nin, Kafka: Minör Bir Edebiyata Doğru (1975) adlı eserinde yersiz yurtsuzlaşma kavramının temelleri kültürel bağların reddi ya da ona ait olmama bağlamında daha çok “azınlık oluş” kavramı açısından, yani dil, milliyet, cinsiyet gibi kimlik politikalarının dayatmalarına karşı etik bir varoluş kurma ihtimali üzerinden atılır. Bu kapsam Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni (2017) kitabında genişletilerek kapitalizmin köklerine yönelir. Yersiz yurtsuzlaşma kavramı öncelikli olarak kapitalizmin yeni bir toplumsal düzenleme ve kurumsallaşma yoluyla mevcut yapıyı dağıtıp bütün kültürleri köksüzleştirerek onları aynı düzlemde toplayarak yeniden yerli yurtlulaştırma yoluyla kendini üretmesi olarak tanımlanır”(Akt. Keskin, 2018: 99; Holland, 1991: 58). Bu bağlamda geçmişten günümüze yabancılaşma kavramının farklı şekillerde ele alınıp yorumlandığı görülmektedir.

Daha geniş bir perspektifte konuyu ele alırsak, özellikle sanayide yaşanan büyük sıçramalar ve sanayileşme ile birlikte kent yapısında da büyük değişimler yaşanmıştır. İş alanının kentlerde genişlemesi sonucu kırsaldan kente göçler yaşanmaya başlamıştır. Bunun sonucunda oluşan karmaşık toplumsal yapı içinde, kent yaşantısına uyum problemleri bireylerin toplumdan soyutlanmasına ve yabancılaşmasına sebep olmuştur. Küreselleşmeyle birlikte tüm sınırların erimesi ve teknoloji ile birlikte bütün dünya ile

iletişim halinde olma durumu bir takım avantajlar sağlamakla birlikte, kapitalist sistemin de aracılığı ile kimi kültürlerin erezyonuna da yol açmıştır. Araştırmanın ilerleyen bölümlerinde sanatçıların eserleri üzerinden incelenecek bir konu olan ‘Kültürlerin yabancılaşması’ küreselleşmenin hızlandırdığı bir problem halini almıştır. Kapitalizm ve yabancı kültürlerin tanınır olması ile birlikte ortaya çıkan kültürel bozulmalar belki de toplumsal yabancılaşmanın en önemli kaynağını oluşturmaktadır. Bitmek bilmeyen savaşların yarattığı yıkım ve trajediler sonucu zorunlu göçler de yabancılaşmayı meydana getiren bir diğer etkidir. Evlerini ve yurtlarını terk etmek zorunda kalan mülteciler göç ettikleri ülkelerde de aidiyet sorunları yaşamaktadır. Ne kendi vatanları artık yurtlarıdır, ne de göç ettikleri ülkenin yerlisidirler. Arada kalmışlık ve öteki olarak yaşamlarını sürdürme durumu sonucu hem geldikleri yere hem de yaşadıkları yere yabancılaşmakta, yersiz yurtsuzlaşmaktadırlar. Savaşın bir diğer yabancılaştırıcı yanı da şehirler üzerinde olmaktadır. Bombalarla yıkılan ve yok edilen şehir yapısı da yabancılaşmaktadır. Ayrıca sosyal medya ve sanal ağların gelişip yaygınlaşması da son dönemlerde bireyi yabancılaştıran bir başka etkidir. Kuşkusuz tüm bu toplumsal ve psikolojik durumlar yaşadığımız dönemde yabancılaşmanın çok fazla görünür hale gelmesine neden olmuştur.

Yukarıda tartışılan kavramların her biri sosyal, psikolojik ve felsefi bağlamlarla sanatta da ortaya çıkmaktadır ve en belirgin şekilde çağdaş sanatta kendini göstermektedir. Sanatçıların da bu durumdan etkilenmesi kaçınılmazdır. Yabancılaşmanın toplumsal, felsefi ve psikolojik temelli ayrımı sanatçıların işlerinde de dikkat çekmektedir. Toplumsal değişimlerden ve bunun psikolojik etkilerinden yola çıkan sanatçılar yabancılaşmayı, kimlik, beden, göç, ırkçılık, savaş, kültür, kişisel ve toplumsal travmalar gibi çok çeşitli konular üzerinden işlemektedirler. Yine bu dönemde postmodern sanatın özellikleri doğrultusunda malzeme kullanımı sınırsız olmakla birlikte, performans, enstalasyon, video, tuval resmi gibi çeşitli pratiklerden sıkça yararlanılmaktadır.

Bu araştırma farklı disiplinlerde işler üreten on (10) sanatçı ve sanat yapıtı analizini kapsamaktadır. Söz konusu sanatçılar, yabancılaşmayı ele alış biçimlerinin karşılaştırılması amacı ile farklı coğrafi bölgelerden seçilmiştir. Sanat yapıtları çağdaş sanat stratejileri bağlamında incelenmiştir. Araştırmanın alt problemlerine uygun olarak söz konusu örnekler, tema, konu, kavram, strateji, teknik gibi farklı bağlamlarda sınıflandırılarak sanatçıların yabancılaşmayı nasıl ve ne yollarla ele aldıkları

incelenmiştir. Ayrıca coğrafi, sosyal ve kişisel bazı benzerlikler ve farklılıkların sanat yapıtlarında da olup olmadığı, varsa bunların neler olduğu tartışılmıştır. Araştırmanın uygulama bölümünde ise araştırmacının çalışmaları analiz edilmiş, yabancılaşmayı nasıl ve hangi yollarla aktardığı örnek sanatçılar ile karşılaştırılarak incelenmiştir. Araştırmacının araştırma sürecinde işlerinin hangi yönde ilerlediği, bu süreçte araştırmanın kavramsal çerçevesi oluşturulurken ele alınan sanat yapıtları ve bir takım görüşlerden etkilenip etkilenmediği, eğer etkilendiyse kavramsal çerçevenin araştırmanın uygulama kısmında ne gibi katkılar sağladığı tartışılmıştır.

### **Problem Cümlesi:**

Çağdaş sanat olgusu içinde yabancılaşma kavramı kullanılmakta mıdır? Kullanılıyorsa nasıl ve hangi bağlamlarda kullanılmaktadır?

### **Alt Problemler:**

- 1- Çağdaş sanatçıların yabancılaşmayı ilişkilendirdiği kavramlar var mıdır? Varsa hangi kavramlarla ilişkilendirirler?
- 2- Yabancılaşma kavramı, seçilen 10 (on) sanatçının yapıtlarında, tema, konu, kavram, strateji, teknik, sanatçının üretimlerini etkileyen durumlar, felsefi, psikolojik ve sosyolojik bağlam, yöntem, kavramı ele alış yönleri, kavramı aktarma yolları, postmodernist özellikler ve yaşanan coğrafya bağlamında nasıl meydana gelmektedir?
- 3-Yabancılaşma kavramı araştırmacının işlerine kavramsal ve plastik olarak nasıl katkılar sağlamıştır? Yansımaları nelerdir?

### **Amaç:**

Bu çalışmanın amacı yabancılaşma olgusunun çağdaş sanatta etkisinin var olup, olmadığını saptamak, eğer varsa bu etkinin çağdaş sanatta hangi yollarla (stratejilerle) ve postmodern kavramlarla nasıl ele alındığını tespit etmek, aynı zamanda araştırmacının çalışmalarındaki etkilerini ortaya koymaktır.



### **Araştırmanın Önemi ve Özgün Değeri:**

Konu hakkında Türkiye’de yapılmış olan çalışmalara bakıldığında yabancılaşma kavramının daha çok modernizm bağlamında ele alındığı görülmektedir. Buna Reyhan Hoş’un “Varoluşçuluk Bağlamında Yalnızlık ve Yabancılaşma” başlıklı yüksek lisans tezi, Müjgan Bilgili’nin “Dışavurumcu Resimde Modern İnsanın Yabancılaşması İnsan Doğası, Yabancılaşma Ve Adalet Üzerine Prometheus İmgeleri” başlıklı yüksek lisans tezi, Esmâ Taşdemir’in “Yabancılaşma ve Resim Sanatına Yansımaları” başlıklı yüksek lisans tezi ve Arzu Uysal’ın “Xx. Yüzyılda Yabancılaşma ve Sanat” isimli makalesi örnek gösterilebilir.

Reyhan Hoş’un 2000 yılında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde yayınlanan “Varoluşçuluk Bağlamında Yalnızlık ve Yabancılaşma” başlıklı yüksek lisans tezinde, Varoluşçuluk felsefesi ve ona eşlik eden yalnızlık, Nihilizm ve ölüm temaları Hegel, Nietzsche ve Sartre’in görüşleri üzerinden açıklanmıştır. Varoluşçuluk felsefesi modern dönem çerçevesinde ele alınmış ve 20.yy. sanat akımları üzerinden incelenmiştir. Ardından Paul Delvaux’nun eserleri yabancılaşma kavramı bağlamında irdelenmiştir. Son bölümde ise araştırmacının çalışmaları modernizm ve postmodernizm etkisinde olarak iki ayrı bölümde açıklanmıştır. Müjgan Bilgili’nin 2012 yılında, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsünde yayınlanan “Dışavurumcu Resimde Modern İnsanın Yabancılaşması İnsan Doğası, Yabancılaşma ve Adalet Üzerine Prometheus İmgeleri” başlıklı yüksek lisans tezinde yabancılaşma sosyolojik açıdan ele alınmıştır. Modernizmle birlikte meydana gelen yabancılaşmanın sanattaki karşılığı irdelenmiş, Dışavurumculuk akımındaki yansımaları sosyo-politik etmenler de göz önüne alınarak incelenmiştir. Kavramlar Otto Dix, Max Beckmann ve E. L. Kirchner’in eserleri üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Son olarak da araştırmacının uygulamalarına yer verilmiştir. Esmâ Taşdemir’in 2019 yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde yayınlanan “Yabancılaşma ve Resim Sanatına Yansımaları” başlıklı yüksek lisans tezinde yabancılaşma modernite içinde açıklanmaya çalışılmış, yabancılaşmanın meydana gelmesine sebep olan toplumsal, siyasal ve ekonomik ölçütler ve bunun sanata yansımaları ele alınmıştır. Tezde yabancılaşma, 19. yy. ve 20. yy.’ın ilk yarısı aralığındaki zaman dilimi bağlamında incelenmiştir. Yabancılaşma kavramı Marx özelinde açıklanmıştır. Fovizm,

Dışavurumculuk, Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm ve Soyut Sanat gibi akımlar üzerinden sanat tarihsel olarak incelenmiştir. Tezin dördüncü bölümünde ise uygulama çalışmalarına yer verilmiştir. Arzu Uysal'ın 2008 yılında yayınlanan “Xx. Yüzyılda Yabancılaşma ve Sanat” başlıklı makalesinde 20. yüzyıldaki sosyolojik ve teknolojik gelişmeler ve endüstrileşme bağlamında yaşanan yabancılaşmanın Dışavurumcu sanat özelinde bir incelemesi yapılmıştır.

Alanda yapılan diğer çalışmalar ise çağdaş sanat bağlamında ele alınan çalışmalar olarak adlandırılabilir. Mustafa Kemal Abacı'nın “20. Yüzyıl Sanatında Yabancılaşma ve Oyun Kavramının Sanatsal Üretime Etkisi” başlıklı yüksek lisans tezi, Fatih Karakaya'nın “Çağdaş İnsan ve Yabancılaşma Üzerine Bir Dizi Resim Önerisi” Başlıklı Yüksek lisans tezi, Gökçe Sözen'in “1950-2000 Arasında “Yabancılaşma”nın Sanata Yansımaları” başlıklı yüksek lisans tezi, Ecem Alpsyoy'un “Çağdaş Sanat Pratiklerinde Distopik Bir Mekan Kurgusu Olarak Yabancılaşma” başlıklı yüksek lisans tezi, Kafiye Özlem Alp'in “Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma” başlıklı makalesi, Gökçe Şahmaran Can'ın “Küreselleşmeyle Gelişen Yabancılaşma Kavramı ve Sanat” başlıklı makalesi, Emrah Uysal'ın “Gills Deleuze Felsefesinde “Yersiz-Yurtsuzlaşma” ve “Organsız Beden” Kavramlarıyla Mark Rothko Resimlerine Bakış” başlıklı makalesi örnek gösterilebilir.

Mustafa Kemal Abacı'nın 2019 yılında Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yayınlanan “20. Yüzyıl Sanatında Yabancılaşma ve Oyun Kavramının Sanatsal Üretime Etkisi” başlıklı yüksek lisans tezinde, yabancılaşmanın Hegel, Fauerbach, Marx, Simmel, Lacan, Debord ve varoluşçu felsefeye göre tanımı yapılmış, ardından yabancılaşma kavramının sanatla ilişkisi Dışavurumculuk, Avangard Sanat, Dadaizm ve Pop Art gibi sanat akımları üzerinden incelenmiştir. Daha sonra oyun ve sanat ilişkisi irdelenmiştir. Tezde sanat akımları ve yabancılaşma arasındaki ilişki sanat tarihsel olarak ele alınmıştır. Eser analizine yer verilmemiştir. Fatih Karakaya'nın 2010 yılında İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yayınlanan “Çağdaş İnsan ve Yabancılaşma Üzerine Bir Dizi Resim Önerisi” başlıklı yüksek lisans tezinde, şehir yaşantısı gibi sosyo-politik bir yabancılaşmadan ve bunun sanata yansımalarından bahsedilmektedir. Yabancılaşma kent yaşamı, ulaşım, iletişimsizlik, teknoloji ve kültürel değişimler bağlamında ele alınmıştır. Romantizm, Dışavurumculuk, Foto Gerçekçilik gibi farklı dönem sanat akımlarından sanatçı örnekleri verilerek, bu örneklerin

araştırmacının uygulamadaki çalışmalarına etkisi tartışılmıştır. Tezin uygulama bölümünde ise çalışmaların plastik açıdan çözümlenmesine yer verilmiştir. Gökçe Sözen'in 2010 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yayınlanan "1950-2000 Arasında "Yabancılaşma"nın Sanata Yansımaları" başlıklı yüksek lisans tezinde, yabancılaşma olgusunun sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici ilişkisi bağlamında ele alınması hedeflenmiştir. Yabancılaşma kavramı, kimlik, aidiyet sorunu, kapitalizm, manipülasyon, zaman ve mekan gibi kavramlarla birlikte ele alınmıştır. 20. yy. sanatının oluşumunu etkileyen durumlar açıklanmıştır. Sanatçı örnekleri ve eser analizlerine yer verilmiş olup araştırmacının çalışmaları uygulama bölümünde açıklanmıştır. Ecem Alpsyoy'un 2019 yılında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde yayınlanan "Çağdaş Sanat Pratiklerinde Distopik Bir Mekan Kurgusu Olarak Yabancılaşma" başlıklı yüksek lisans tezinde, distopya ve yabancılaşma kavramları mekan temelinde ele alınmıştır. Denetim ve kontrol olgusunun birey üzerinde yarattığı yabancılaşma mekanla bağlantılı olarak incelenmiştir. Tezde yabancılaşma modern öncesi ve modern sonrası olarak iki bölümde incelenmiş, distopya ve ütopya kavramları sanat bağlamında tartışılmış ve bu kapsamda araştırmacının ürettiği çalışmalara yer verilmiştir. Kafiye Özlem Alp'in 2014 yılında yayınlanan "Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma" başlıklı makalesinde yabancılaşma feminist sanatta özellikle beden ve cinsiyet kavramları üzerinden incelenmiştir. Gökçe Şahmaran Can'ın 2016'da yayınlanan "Küreselleşmeyle Gelişen Yabancılaşma Kavramı ve Sanat" başlıklı makalesinde, 1990 sonrası toplumsal ve teknolojik değişimler sonucu ortaya çıkan küreselleşmenin yabancılaşmaya etkileri tartışılmış, sanatta Empresyonizm, Dışavurumculuk, Sürrealizm, Dada ve Pop Art gibi sanat akımları bağlamında incelenmiştir. Emrah Uysal'ın 2017 yılında yayınlanan "Gills Deleuze Felsefesinde "Yersiz-Yurtsuzlaşma" ve "Organsız Beden" Kavramlarıyla Mark Rothko Resimlerine Bakış" başlıklı makalesinde, yabancılaşma organsız beden ve yersiz yurtsuzluk bağlamında ele alınmış, postmodern dönemde yaşanan sosyo-politik değişimlerle birlikte açıklanmaya çalışılmıştır. Gösterge kavramı Deleuze felsefesi ve sanatta irdelenmiştir. Mark Rothko'nun resimleri organsız beden ve yersiz yurtsuzlaşma bağlamında incelenmiştir.

Ayrıca Mahmut Candeger Aydın'ın 2016 yılında Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde yayınlanan "Sanatta Yabancılaşma ve Yeniden Üretim" başlıklı yüksek lisans tezinde, sanatın zaman içerisinde kendi biçimsel dönüşümü ve sanatın kendi

kendine yabancılaşması ele alınmıştır. Tezde, yabancılaşmanın resim sanatında yapı ve biçim olarak etkileri ve bu süreçte yaşanan değişimler incelenmiştir. Yabancılaşmanın sanat içerisindeki özne bağlamında incelemesi yapılmıştır. Tezin son bölümünde ise uygulama örneklerine yer verilmiştir.

Çağdaş sanatın içinde yabancılaşma kavramı hakkında araştırmalar olsa dahi içeriğinin daha çok Dışavurumculuk, Dada, Pop Art gibi sanat akımlarıyla sınırlı kaldığı görülmektedir. Özellikle çoğu çalışmada Dışavurumculuk akımı üzerine yoğunlaşıldığı dikkat çekmektedir. İncelenen tezlerin birçoğunun kavramlara yönelik literatür taraması ve uygulama bölümlerinden oluştuğu söylenebilir. Ayrıca alan yazında incelenen tezlerde kavramsal çerçeve ve uygulama bölümü arasındaki bağlantının kopuk olması dikkat çekmektedir.

Bu araştırmada diğer araştırmalardan farklı olarak, çağdaş sanat olgusu içerisinde, yabancılaşma kavramının rolü sanat pratiklerinde açıklanmaya çalışılacak, uygulamada ise yabancılaşma kavramı ve onun etrafında gelişen ilgilerle araştırmacının işlerindeki yansımaları incelenecektir. Bu araştırmada yabancılaşma kavramının sanata yansımaları, felsefi, sosyolojik ve psikolojik bağlamlarda üç farklı açıdan incelenecektir. Böylece çağdaş sanat bağlamında yabancılaşmayla ilgili ilintiler, kuram ve kavramların yapıtlara yansımalarıyla netlik kazanması beklenmektedir.

Araştırmanın, kullanılan yöntem açısından da özgün olması beklenmektedir, çünkü araştırma betimsel bir durum çalışması olup, araştırmada Karma Yöntem kullanılacaktır. Yabancılaşma kavramının sanat yapıtlarındaki rolünün tespitinde nitel araştırma veri toplama araçlarından literatür taraması ve doküman incelemesi kullanılırken, araştırmanın uygulama aşamasında sanat temelli araştırmadan (Art-Based Research), esere ilişkin çözümlenmelerde ise çağdaş çözümlenme yöntemlerinden içerik analizi, tematik analiz, kompozisyon yöntemi, ikonografi ve göstergebilim yöntemlerinden yararlanılacaktır.

Çağdaş sanat alanında yapılan çözümlenmeler bu yapıtlara ilişkin farklı bakış açıları geliştirmeye katkılar sağlamaktadır. Özellikle bu tezin, yabancılaşma kavramını tümelden tikele ele alarak, araştırmacının içinde bulunduğu toplumla birey ilişkisinin çözümlenmesi açısından önem taşıdığı düşünülmektedir. Kültürün taşıyıcısı olarak sanat, içinde bulunduğumuz kültürel bağlamın, yani o gün var olan bir durumun yeniden çerçeveselendirilmesi anlamına gelir. Sanat yapıtlarının hem yapıldığı bağlamda hem de

günümüz bağlamında belli bir kavram ile ele alınarak incelenmesi oldukça çağdaş bir araştırma yöntemidir. Bu bakış açısından araştırmacı hem çalışmanın öznesi hem de nesnesi olması bağlamında alana kendi bakış açısından bir durum olarak yaklaşacaktır. Bu durumda araştırmacının elde ettiği veriler hem alan yazın hem de görsel yolla belgelenme olanağına kavuşacaktır. Bu özellikleri ile araştırmanın oldukça özgün bir değer taşıdığına inanılmaktadır.

### **Yaygın Etki/Katma Değer:**

- Bu araştırmada yabancılaşmanın sanata yansımaları sosyolojik, felsefi ve psikolojik bağlamlarla sanat pratikleri odaklı incelenecek ve böylece alanda yaşanan yabancılaşmayla ilgili kavram kargaşalarına bir açıklık getirecektir.
- Çağdaş sanatçıların yabancılaşma kavramına bakış açılarını, tarihsel, biyografik, tematik ve betimsel yöntemlerle tespit ederek ve araştırmacı ile diğer çağdaş sanatçıların yapıtlarındaki yabancılaşma kavramına/olgusuna yaklaşımlarını göstererek Çağdaş Türk Sanatı'nın gelişimine katkı sağlanacaktır.

### **Yötem:**

Bu araştırma betimsel bir durum çalışmasıdır. Durum çalışmalarında, içinde bulunan bir olgunun kendi bağlamıyla birlikte gözlemlenmesi, betimlenmesi ya da açıklama yolunda işlenen yöntemler devreye sokulması gerekir. Bu nedenle araştırmada karma yöntemden faydalanılmıştır. Durum çalışmaları aynı zamanda nitel araştırmanın öncüllerini gerektirir.

“Nitel araştırmayı, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel bilgi toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlamak mümkündür. Başka bir deyişle nitel araştırma, teori oluşturmayı temel alan bir anlayışla sosyal olguları bağlı buldukları çevre içerisinde araştırmayı ve anlamayı ön plana alan bir yaklaşımdır”(Yıldırım, 1999: 10).

Aynı zamanda araştırmanın ikinci boyutu araştırmacının sanat yapıtı oluşturma sürecini de içermektedir. Bu nedenle araştırmanın uygulama bölümünde sanat temelli

araştırmadan faydalanılacaktır. Sanat temelli araştırma sanatı bir bilgi üretme yöntemi olarak bize sunar.

“Görsel araştırma yöntemleri araştırmacı, sanat ve araştırma işbirliğine dayalı bir yaklaşım ile araştırma sürecini yorumlamayı ve araştırma problemine yanıt aramayı içermektedir. Süreçte sanat ve görsellik ile araştırma birbirini tamamlamakta, desteklemekte ve birbirlerinin yansıma alanları olan bakış açılarını araştırma sürecine kazandırmaktadır. Görsel araştırma yöntemleri, sistematik çoklu bir yapı içerisinde uygulama temelli bir yaklaşımı benimsemekte; etkileşimli, eleştirel, doğal, bilişsel ve sanatsal uygulamaları teori ile birleştiren anlamlı deneyimler yapılandırmaktadır(Cahnmann-Taylor&Siegesmund, 2008). Bu çerçevede görsel araştırma arasındaki etkileşim araştırma sürecine sıra dışı bir bakış açısını olanaklı kılar”(Akt. Bedir Erişti,2017: 2; Cahnmann-Taylor & Siegesmund, 2008; Leavy, 2009; Springgay, Irwin, et al, 2008; Sullivan, 2010; Barone & Eisner, 2012).

“Görsel araştırmanın amacı estetik kaygıyı araştırma sürecine bir takım bileşenler çerçevesinde entegre etmektir. Görsel araştırma yöntemlerinin araştırma sürecine dahil edilmesi ile birlikte bilimsel veriler, sanatsal verilerle etkileşimli olarak incelenmeye başlanmıştır(Barone & Eisner, 2006; Denzin & Lincoln, 2005; Cole & Knowles, 2001). Görsel araştırma yöntemleri ile birlikte bilimsel araştırmalarda, sanat ve araştırmayı ilişkilendiren bir yaklaşımla araştırmacıların ve araştırma katılımcılarının çeşitli durumlara ilişkin algıları ve bakış açıları, yine kendi izlenimlerinden yola çıkarak ortaya konulmaya çalışılmaktadır(Denzin & Lincoln, 2005; Eisner, 2002). Bu durum ise daha etkileşimli bir araştırma sürecinin tasarlanmasını olanaklı kılar”(Bedir Erişti, 2017: 1).

Esere ilişkin çözümlenmeler ise çağdaş çözümlenme yöntemlerinden içerik analizi, tema analizi, kompozisyon yöntemi, ikonografi ve göstergebilim yöntemleri kullanılarak yapılacaktır. “İçerik analizi, imajların bilimsel olarak geçerliliğini sunmak amacıyla kodlar yolu ile açıklanmasını içerir ve bu yolla bir araştırmacının araştırma konusuna ilişkin önyargılarının ötesinde bir gerçekliğe ulaşmasına sağlamla uğraşır(Rose, 2009). İçerik analizi çoğunlukla basılı medya ve televizyon araştırmalarında kullanılır”(Duncum, 2017: 10). “İçerik analizi; a. işaretlerin sınıflanması ve, b. bu işaretlerin hangi yargıları içerdiğini ortaya koymak için, c. açıkça formüle edilmiş kurallar ışığında, d. araştırmacının ortaya koyduğu yargıların bilimsel rapor olarak değerlendirilmesini sağlar”(Akt. Koçak, Arun, 2006: 22; Janis 1949: 425). Sanatçıların üretimleri incelenirken nitel veri toplama tekniklerinden tema analizi de işe koşulmalıdır. Tema analizi: “İçerik analizinde elde edilen kavramların birbirleriyle belirli bir tema altında sınıflandırılmasıdır. Kavramların incelenmesi sonucunda birbirleriyle olan ilişkileri ortaya çıkarılır ve bu ilişkiler daha üst düzey bir tema ile açıklanır. Kategori ya da tema içerik analizinde elde edilen kavramlardan daha soyuttur ve geneldir”(Karataş, 2015: 74). Yapıtların analizinde kullanılacak bir diğer yöntem de kompozisyon yöntemidir. “Rose (2009) imajları renk, ton, birlik zıtlık gibi düzenleme ilkeleri çerçevesinde incelemeye ilişkin yöntemi kompozisyon yöntemi olarak tanımlar.

Çıkış noktasını fotoğrafik imajların incelenmesinden alan bakış açısı, çerçeve ya da figürün duruşu gibi bir takım bileşenler bu yöntem bağlamında değerlendirilir”(Duncum,2017: 11). Araştırmada incelenen yapıtlar içerik analizi ve kompozisyon yöntemi dışında ikonografik bir incelemeye de tabi tutulacaktır. “İkonografi bir konunun anlamının işaret olarak vurgulanması üzerinde durur. İkonografik yaklaşım bizim için artık olmayan motiflerin, alegorilerin ve kişileştirmelerin göreneksel anlamlarını ortaya çıkarmak için kullanılır. İkonolojik okuma toplumsal karşılıklar bularak gerçekleştiriliyor ise anlam kazanır”(Duncum, 2017: 12). “Genel olarak göstergebilim de ikonografi gibi işaretlerin anlamı üzerine odaklanır fakat göstergebilim araştırmaları çağdaş imgeler üzerinde çalışmak söz konusu olduğunda daha etkilidir. Göstergebilim terimi bilimsel nesnelliğine ilişkin algının güven oluşturması üzerine kuruludur”(Duncum, 2017: 13). Çağdaş sanatta, sanat yapıtı sanatçının içinde bulunduğu dönem ve kendi yaşamından ayrı tutulamayacağı için sanat yapıtlarını anlamlandırmak ve çözümlmek adına sanatçıların biyografileri ve yaşadıkları dönem (ya da ele aldıkları dönem) hakkında tarihsel bilgilere gereksinim duyulmaktadır. Bu doğrultuda sanat yapıtları biyografik ve tarihsel bir incelemeye de tabi tutulacaklardır. “...sanatçılar genellikle geçmişte unutulmuş tarihi araştırmaları, modası geçmiş eleştirileri, konusu ölümsüz binaları ya da geleneksel yöntem ve tekniklerle oluşan yeni fikirleri tarihten ödünç alabilirler. Bu nedenle tarihsel örnekleri bilmek günümüz sanatındaki deneyimler hakkında bilgi sahibi olmak ve onların içeriğini anlayabilmenin önemli bir parçasıdır... Böylece çağdaş sanatın içinde bulunduğu durumu değerlendirerek güncel sanat yapıtlarının tarihsel görevlerine ilişkin yüklendikleri anlamları sorgulayabilmek mümkün olur”(Aykut, 2018, s. 240-241).

### **Sınırlılıklar:**

Bu araştırma, yabancılaşıma kavramının çağdaş sanatta yansımaları, seçilen 10 (on) sanatçı ve sanat yapıtı analizi ve bir uygulama örneği ile sınırlandırılmıştır.

### **Araştırmada Yer Alan Terimler ve Açıklamaları:**

**Ayna Evresi:** Psikanalist Lacan tarafından ortaya konan, altı aylık bir bebek ve şempanzenin ayna karşısındaki tepkilerini ölçen bir deneyden yola çıkan, insanın kendi varlığını öteki olarak tanıdığı ilk dönemi tanımlar. Lacan yabancılaşımayı bu teori etrafında şekillenmiştir.

**Çağdaş Sanat:** Çağdaş sanatın tek bir tanımını yapmak oldukça zor olsa da, kısacası 1960'larda görünür olmaya başlamıştır. Postmodernizmin özelliklerini içerisinde bulduran çağdaş sanat, postmodern sanat olarak da anılmaktadır. Çağdaş sanatta keskin sınırlar yoktur, sanatçının yaptığı her şey sanattan sayılabilir. Estetik ve güzellik ölçütleri de değişmiştir, sanat artık çirkini ve iğrenç de temsil eder.

**Göstergebilim:** Göstergebilim de tıpkı ikonografi gibi görsellerin ve sembollerin içeriğini analiz etmeyi ifade eder. Ancak göstergebilim daha çağdaş imgeler üzerinde çalışırken kullanılır.

**İçerik Analizi:** Genellikle sosyal bilimlerde kullanılan bir analiz türüdür. Metinlerin analizinde objektif, sistematik ve doğru bilgi elde etmek için kullanılır.

**İkonografi:** Sanat yapıtında bulunan, şekil, sembol ve motiflerin ne anlama geldiğini, neyi temsil ettiğini çözümlenmeyi içeren bir analiz yöntemidir. Daha geleneksel anlamları ortaya çıkarmayı hedefler.

**İroni:** Bir kişi veya olayla alay etmek olarak tanımlanan ironi, sanatta sıkça kullanılır. İroni çelişki yaratarak gerçeği alaya almaktır.

**Kendine Mal Etme:** Geçmişe ve başka bir sanatçıya ait yapıtları yeniden sahneleme, bir bölümünü, tamamını ya da üsluplarını alarak kopyalamadır. Bunlar genellikle ünlü yapıtlardır.

**Kompozisyon Yöntemi:** Sanat eserlerinin ya da görsel içeriklerin, renk doku, kontrast, espas gibi sanatın ilke ve elemanları doğrultusunda analiz edildiği bir inceleme yöntemidir.

**Manipülasyon:** Bir durumu ya da görseli bilinçli olarak değiştirerek, aldatıcı ve yönlendirici davranışlar ya da görseller üretmektir. Genellikle büyük kitleleri yönlendirmek için sıkça kullanılmıştır.

**Metafor:** Mecaz, bir kavramı başka bir kavramla aktarma, soyut düşüncüyü somut bir nesne ile anlatma anlamına gelir.

**Paradoks:** Çelişki, aykırı ya da saçma görünse de doğru olabilen önerme.



**Postmodernizm:** Post eki –dan sonra anlamına gelmektedir, yani ‘modernizmden sonra’ anlamındadır. Modernizme karşı bir akım gibi görünse de modernizmin özelliklerinin bazılarını içerisinde barındıran bir oluşumdur. Felsefe, sanat, mimari gibi birçok farklı alanı etkileyen oluşum, küreselleşme, kitle kültürü vb. ile şekillenen dünyanın sosyolojik durumlarını açıklamak için kullanılan bir sıfat olarak da açıklanabilir.

**Projeksiyon:** Projeksiyon gelecekle ilgilenir. Günümüzde yaşanan durumların gelecekteki olası sonuçlarını ele alarak ihtimalleri ortaya serer.

**Reformatting:** Bir şeyi bağlamından koparıp yeni bir bağlama oturtma, yeniden biçimlendirmedir. Genellikle, sanatı farklı alanların yöntemleriyle biçimlendirerek yeniden anlamlandırma yoluna gidilir.

**Sanat Temelli Araştırma:** Sanat ve araştırma birbirini destekler. Sanatsal uygulamaların da bir bilgi kaynağı olarak kabul edildiği bu araştırma sürecinde, uygulama teorik içeriğe yön verdiği gibi, teorik içerik de uygulamaya yön verir. Böylece teorik ve uygulama birbirini besleyen bir bütün olur. Sanatla araştırma arasında ilişki kuran bu yöntem, araştırmaya ilişkin algı ve bakış açılarını çeşitlendirir. Böylece olağan araştırma yöntemlerine yeni bir soluk getirir.

**Tema:** Bir durumun ya da fikrin en temel ve evrensel halidir. Tema ve konunun birbiriyle karıştırılmaması gerekir. Tema geneli ifade ederken, konu o temayı işletmek için seçilen anlatı odağı olarak tanımlanabilir. Örneğin bir çalışmanın teması yabancılaşıma iken konusu göç sonucu yaşanan aidiyet sorunları ve toplumdan dışlanma olabilir.

**Yabancılaşıma:** Kişinin içinde bulunduğu topluma ait hissedememesi, sosyal ve psikolojik dışlanma, insanların kendisine ve diğer insanlara karşı ilgisiz kalması olarak tanımlanabilir. Yabancılaşıma toplumsal olabileceği gibi kişisel de olabilir. Postmodern dönemin ve postmodern sanatın sık kullanılan kavramları arasında yer alır.

**Yersiz-Yurtsuzlaşma:** Belli bir sınıfa ya da yere yerleştirme, belli bir kimliğe, etnik kökene indirgeme gibi Kapitalist sistemin ya da bir takım güçlerin dayatmalarına karşı koyma, tüm bu yerleştirme girişimlerinden, bunlara karşı oluşturulan tüm bağlardan kurtulma, özgürleşme anlamına gelir. Ayrıca bir kimliğe, coğrafyaya, aileye, etnik kökene vb. yabancılaşıma anlamına gelir. Bu yabancılaşıma bireyin kendi arzusuyla gerçekleşeceği gibi, bazı durumlarda dış etkenler tarafından da gerçekleştirilebilir.

Örneğin göçmenler belirli bir coğrafyaya ait olmadıkları için yersiz yurtsuzlaşırlar. Zorunlu göç durumunda yersiz yurtsuzlaşma dış etkenler tarafından gerçekleştirilir.



## 1. BÖLÜM

### ÇAĞDAŞ SANAT STRATEJİLERİNDE YABANCILAŞMA

#### 1.1.İroni:

Değişen toplum yapıları sonucu modernizmin öğretilerinin geçerliliğini yitirdiği, her alanda keskin sınırların yok olduğu, biriciklik ve yenilik ilkesinin yerini çoğulculuk ve eklektisizmin aldığı postmodern dönemde kuşkusuz sanat da değişmiş ve dönüşmüştür. Bu doğrultuda kendine mal etme ve ironi gibi yeni ifade biçimleri oluşmuştur. Postmodern dönemde sanatçılar tarafından çok sık başvurulan çağdaş sanat stratejilerinden biri de ironidir. İroni, TDK'nın güncel Türkçe sözlüğünde "Söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme" (<https://bit.ly/36BKClk>) olarak açıklanmaktadır. İroni sözcüğünün kökeni Yunanca bilmezden gelerek sorgulama anlamına gelen 'eronia'dan gelmektedir(Akt. Başar, 2018: 155; Kılıç, 2008: 143). Tüm sanat disiplinlerinde karşımıza çıkabilen bir olgu olan ironiyi eleştirel bir tavır olarak tanımlamak mümkündür. İronide amaç söylem ya da eylemdeki çelişik noktalara dikkat çekmektir(Başar, 2018: 154). Sokrates ile bir yöntem niteliği kazanmış olan ironi, Orhan Hançerlioğlu'nun felsefe sözlüğünde "Gerçeği belli etmeden alaya alma" olarak tanımlanır(Başar, 2018: 155). "Cebeci'ye göre ironi, "... dünyanın insana karşı ironik tutumu...bireyin içinde yaşadığı irrasyonel ve saçma varoluş koşulları karşısında aldırışsız bir tavır takınması, 'dünyayı alaya alması' söz konusudur"(Akt. Gültekin, Peker, 2016: 151; Cebeci, 2008: 288). Aslında ironi sadece postmodern dönemde kullanılan bir kavram değildir, geçmişi çok eskilere dayanmaktadır. Sokrates'te bilginin, gerçeğin ortaya çıkarılmasına hizmet eden bir yöntem niteliğindeki ironiyi, Cicero ve Quintilian retorik olarak tanımlamıştır(Akt. Başar, 2018: 155; Demiralp, 2008: 164). "Quintilian ironiyi 'saklayıp gizleme' 'mış gibi yapma' kavramları açısından incelerken onu dile ait bir olgu olmaktan kurtarır. Dolayısıyla ironi kavramını bireyin hayat karşısın-

daki genel tutumunu tanımlamakta kullanılır”(Akt. Başar, 2018: 155; Cebeci, 2008: 88). 19.y.y. filozoflarından Soren Kierkegard’ın ironi hakkında retorik temelli tanımı birçok çalışmaya referans oluşturmaktadır(Başar, 2018: 155). Kierkegard ironiyi yaşanılanın ifadesi olarak tanımlar. İroni ifade edilemeyen, kelimelere dökülemeyen şeyin görünürde anlatımıdır(Gültekin ve Peker, 2016: 151). 21. yy’a gelindiğinde ise, Linda Hutcheon’un söylemleri de bu eleştirel yaklaşıma katkı sağlamıştır. Hutcheon’a göre ironi, söylenmiş olana hücum eder(Akt. Gültekin ve Peker, 2016: 151; Hutcheon, 1995: 37-64). Bu ifade ile ironi izleyiciyi ‘söylenen ile söylenmeyen’ ‘gösterilen ile gösterilmeyen’e götürür(Gültekin ve Peker, 2016: 151). “Postmodernist toplum ironiyi, nihilizmi, kinizmi ve popüler kültür imgelerini kullanarak, kapitalizmin ve modernizmin merkeziyetçi duruşuna bir karşı duruş geliştirerek, kabul edilmiş olan yüce değerlerle alay ederek bir bakıma bu yüksek değerleri yok saymıştır”(Ergin Halhallı, 2013: 18). Tüm bu yorumlardan yola çıkarak, ironi içinde bulunduğu çağa ve düşünürlere göre yeniden tanımlanmaktadır. Bir felsefi olgu olarak diğer felsefi bakış açılarına ilişkin bir şekilde açıklandığı çıkarımı yapılabilir. Tüm bu tanımlardan anlaşılacağı üzere ironi genel geçer felsefi tezlere ilişkin bir bağlamda açıklanmaktadır. Hangi felsefe daha geçerliyse daha çok onun içinden açıklandığı söylenebilir.

Bu bilgiler ışığında felsefe ve edebiyatta uzun yıllardır kullanılan ironi, sanat alanında da karşılığını bulur. Felsefi gelişimindeki sıralamayla sanattaki sıralaması benzer şekilde olmuştur. Modernizmde çeşitli örnekleri görülmekle birlikte 20.yy’dan itibaren daha sık karşımıza çıkan bir olgu haline gelmiştir. Özellikle Duchamp’ın çalışmalarıyla başlayan ironik dil sanatta büyük bir değişimin yolunu açmıştır. Duchamp’ın nesneye yeni anlamlar yüklediği ve sıradan günlük hayata ait bir nesne olan pisuarı sanat eseri olarak sergilediği ‘Çeşme’ gibi çarpıcı ve yıkıcı işleri ironik bir hamle olarak tanımlanabilir. Duchamp ile başlayan bu yeni ironik dil estetik kaygının yıkımına ve sanatın ontolojik yapısının değişimine yol açmıştır(Başar, 2018: 154). Duchamp dışında ironi, Dada ve Sürrealizmde de karşımıza çıkmaktadır. Sonraki dönemlerde Fluxus gibi kavramsal sanat akımlarında rastlanan ironi, günümüzde birçok sanatçının *eleştirel bir tavır* olarak çok sık başvurduğu bir strateji olmuştur. Başlı başına bir yöntem olarak kullanılmakla birlikte, kendine mal etme ve metafor gibi diğer stratejilerle de ilişkilendirilerek kullanıldığı görülmektedir. Aynı zamanda ironinin en çok kavramsal sanat türleri içerisinde yer edindiği söylenebilir. Modernizmin tersine kavramsal sanatta biçim değil, fikir ön

plandadır. Ve kavramsal sanatçılar bu fikri anlatmak için ironi gibi bazı stratejilere başvururlar. Marshall'a göre "Bütün bu stratejiler, yorumlama, yeniden yorumlama ve/veya yeniden bağlamaştırma içerir; aslında stratejiler sanatçıların, elindeki şeyleri yeniden çerçeveleyerek algılarını değiştirdikleri bir takım yollardır"(Aykut, 2018, s. 248). Örneğin birçok kavramsal sanat yapıtında geçmişe referanslar bulunur. Birçok çağdaş sanatçı kendi geçmişinden ya da sanat tarihinden yararlanarak işlerini üretir. Çağdaş sanat farklı disiplinlerle iç içe geçmiş bir durumdadır. Öyle ki "Çağdaş sanat yapılarında stratejiler, bilim, kültür ve sanat arasındaki ilgiler etrafında şekillenir. Çoğu sanat tarzında ele alınan yapıt toplumsal bir eleştiri aracıdır. Çağdaş sanat pratiklerinde stratejiler/taktikler daha yaratıcı ve radikal yollarla bütünleşmiştir. Dahası, basitlik ve dolaysızlık özellikle karmaşık ve önemli anlamları oluşturmada etkilidir"(Aykut, 2018, s. 244). Modernizmin ön gördüğü eskiyi yıkıp yeniye üretme ideali kavramsal sanatta yerini eskinin yeniden yaratılması fikrine bırakmıştır. Ve sanatçılar bunu yaparken toplumsal ve kültürel referanslar da vermektedir. Çünkü artık gelinen noktada sanat, sanatçının kültürel, toplumsal ve psikolojik bağlamından ayrı tutulamamaktadır. "Sanat, sanatçının hayalinde yakaladığı güçlü bir fikir olmanın yanında deneyim yardımıyla kendimizi sorgulamanın bir yoludur. Çünkü güncel anlamda pek çok çağdaş sanatçı sanat pratiklerini bir tür araştırma-sorgulama süreci- yolu olarak görür"(Aykut, 2018, s. 244). Bu araştırma süreci de stratejiler üzerinden gerçekleştirilir. Sanatçılar pek çok kez fikirlerini aktarırken seyirciyi de işin içine dahil etme yoluna giderler. Ayrıca fikirlerini aktarmada, modern döneme ait biçimin ön planda olduğu, malzeme ve teknik sınırlılıkları bir kenara bırakıp radikal ve yaratıcı, çeşitli anlatım yollarına başvururlar. Örneğin bu bölümde incelenecek sanatçılar ironik dili kullanarak resim, heykel, seramik, performans, enstalasyon, fotoğraf ve video gibi pek çok farklı alanda işler üretmektedirler.

Bu bağlamda Joel Peter Witkin, Şener Özmen, Ai Weiwei, Zeng Fanzhi ve Liu Bolin incelenecek sanatçılar arasındadır. Bu sanatçıların ortak yönü sadece ironik bir dil kullanarak işler üretmeleri değil, aynı zamanda da yabancılaşma ve yersiz-yurtsuzlaşma kavramını farklı açılardan inceliyor olmalarıdır. Modernizmde öncelenen konu, biçim, içerik ve öz bileşenleri, özellikle postmodernizmde, postmodern kavramlarla karşı karşıya getirilen kavramlar olarak belirirler. Bu bağlamda incelenecek örneklerde, ironi yoluyla yabancılaşmanın konu, biçim, içerik ve öz bazında okuması yapılacaktır.

### 1.1.1. Joel Peter Witkin:

Joel Peter Witkin beden üzerine çalışmalar üreten Amerikalı fotoğrafçı ve aynı zamanda bir baskı sanatçısıdır. Kariyerine askeriyede, askeri kazaları, intiharları vb. fotoğraflayıp belgeleyerek başlayan sanatçı, Union School of Art, New Mexico Üniversitesi ve Columbia Üniversitesi'nde sanat üzerine eğitim almıştır. Yaptığı işleriyle çok fazla tepki toplayan ve eleştirilen sanatçı, dahi olarak etiketlenmiş, Goya ile karşılaştırılmış ve hatta bazıları tarafından Hieronymus Bosch olarak adlandırılmıştır(<https://bit.ly/2Xznpw2>). “Joel Peter Witkin’in beden üzerinden ölüm-yaşam, ıstırap-zevk gibi iç içe geçmiş ve zıt kavramları çoğu kez absürt bir atmosfer içerisinde izleyiciye sunması ironik bir tavır olarak nitelendirilebilir”(Ergin Halhallı, 2013: 83). Bu kavramları, toplum tarafından dışlanmış hermafroditler, cüceler, uzuvlarını kaybetmiş kişiler, androjenler, cesetler, fetişler, garip fiziksel özelliklere sahip kişiler, İsa'nın yaralarına sahip kişiler gibi yaşayan efsaneler aracılığıyla incelemektedir(<https://bit.ly/3dcOdbY>).



Şekil 2: Joel Peter Witkin, Anna Akhmatova, Paris, Fotoğraf, Gümüş baskı, 15,7 x 19,6 cm, 1998

Normalden farklı bu insanları fotoğraflayarak, onların biricikliklerini ve yaşamak için verdikleri mücadeleyi yüceltmek ister. Bunu yapmak için sıklıkla bitpazarlarına gider ve kompozisyonlarında kullanacağı objeleri oralardan toplar. Ayrıca Tıp okullarını, morgları, akıl hastanelerini ziyaret ederek fotoğraflarını oluşturacağı materyalleri ve insanları keşfeder. Witkin garip bedenleri seçmesinin nedenini “Toplumdan dışlanmış sevmek, bedeni hasar görmüşü sevmek, nefretle bakılanı sevmek” diye

adlandırır(<https://bit.ly/3dcOdbY>). Bu bağlamda düşünülürken Anna Akhmatova'da ironik olan sanatçının bu normal dışı objeleri bir araya getirip bir natürmort resmi gibi sergilemesi, onları bir kompozisyon aracına dönüştürmesi olabilir. Son derece olağan bir kompozisyon içine yerleştirdiği objeler o kadar olağan dışıdır ki ironik tavır da tam burada işlemeye başlar. Tasvirdeki çeşitlilik ve temsil nesnelere kazandırdığı anlam ironiktir yorumu yapılabilir. Temsilin doğasına ilişkin alışık olduğumuz algının tamamen tersyüz edildiğini akla getirmektedir. Ayrıca klasik bir resim kompozisyonunun fotoğraf aracılığıyla sunulması da yine ironik bir tavır olarak nitelendirilebilir. Hutcheon'un da dediği gibi postmodern döneme bakıldığında ironi söylenmiş olana hücum eder, ironi söylenen ile söylenmeyen, gösterilen ile gösterilmeyene işaret eder(Akt. Gültekin ve Peker, 2016: 151; Hutcheon, 1995: 37-64). Fotoğraf, sanatın dönüşüm sürecinde bir dönüm noktası olmuş, fotoğrafla birlikte resim sanatı yeni bir bakış kazanmıştır. Çünkü klasik olan sanat, söylenen ve söylenmeyenden ziyade konuya içkindir ve bunlar arasında karşılaştırma yapıldığında sanatçı söylenenin ve söylenmeyenin ne olduğunu sorgular. Sanatçının resim tarihi boyunca klasikleşmiş bir üslup olan ölü doğa resmine göndermede bulunurken, ironi yoluyla klasik resmi yücelttiği de düşünülebilir. Sanatçı işlerini üretirken hem ordudaki deneyimleri, hem dini inançları, hem de içinde bulunduğu dünyadan beslenir. Hristiyanlık inancının onu yönlendirdiğini söyleyen Witkin, fotoğraflarını üretirken İsa Mesih, Henri Cartier-Bresson ve Max Beckmann'dan etkilendiğini söyler(<https://bit.ly/2Xznpw2>). Tüm bunlar dikkate alındığında Witkin'in çalışması aslında kendi biyografisine ilişkin de göstergesel bir anlam taşımaktadır.

Bunları destekleyen şekilde Koraşlı şöyle ifade eder: Çalışmaları seksüel ve fiziksel güzellik hakkında sahip olunan kavramları yok etmeyi amaçlar(<https://bit.ly/3dcOdbY>). Yukarıda da değinildiği gibi belki de bu yok etme değil tam tersine onları yüceltmek anlamına gelmektedir. Ve böylece sanatçı başka hiçbir fotoğrafa benzemeyen fotoğraflar yaratarak hayatı daha iyi hale getirmeyi hedeflemektedir. Tarihin çok korkunç olduğunu ve gittikçe daha da korkunç hale gelen bir dünyada yaşadığımızı söyleyen sanatçı, bu dünyada nasıl yaşayacağımızı bilmediğimizi ve asla da öğrenemeyeceğimizi dile getirir. Dolayısıyla daha iyi bir yaşamın nasıl olacağını kullandığı temalarla anlatmayı amaçlar. Çalışmalarında yapmaya çalıştığı şeyin vicdan ve ahlak ölçütlerini sunmak olduğunu açıklar(<https://bit.ly/2Xznpw2>).

Bu çalışmaya tematik olarak baktığımızda psikanalitik bir yönleme ihtiyaç duyulur. Kompozisyonun güçlü bir psikolojik imaj taşıdığı çıkarımı yapılabilir. Duncum'ın işaret etiği gibi, "İmajların gücü özellikle bizleri tedirgin eden, istemsiz olarak tiksinti uyandıran, aşağılık olarak nitelendirilen ve bizlerin normal olarak kaçındığı kimi imajlar düşünüldüğünde açık bir biçimde ortaya çıkar"(Duncum, 2017: 15). Fotoğraftaki bir kadavradan alınmış kesik kol aslında ne kadar korkutucu ve tiksindirici görünse de bilinçdışında cezp edici olabilir. Ölülerin, kadvraların ya da insan organlarının görüntülerinin uyandırdığı ürkütücü cezbedicilik yasak zevklere ilişkin bir yüceltme olarak görülebilir(Akt. Duncum, 2017: 15; Kristeva, 1982). Bu cezp edicilik insanların baskıladığı ve görmezden geldiği vahşiliğiyle ilişkilidir. Aslında Kristeva'da bunu tekinsizlik olarak açıklar ve abjection kavramına gönderme yapar. Ve tekinsizlik de ironiyle çok özdeş kullanılan diğer bir kavramdır. Aslında bu durum insanlığın kendi doğasına tutulan sarsıcı gerçeklikte bir aynadır yorumu yapılabilir.

Bu işte, temsil bakımından irdelenen bir ironi görürüz ve konunun (ölü doğa) önemli olduğu düşünülmektedir. Ölü doğa resmi, ölü bir beden parçasıyla bir arada kullanılır. Böylece gösteren ve gösterilen temsil bakımından aynı şeye işaret eder. Witkin belki de bu fotoğrafta, modern resmin kompozisyon anlayışına bir çeşit eleştiri yapar. Fotoğrafta kullandığı malzemeler aslında bizim doğamızı keşfeden malzemelerdir. Witkin'in fotoğrafta ironik olan şey, ölü doğa temasının bu güne taşındığındaki yeniden yorumunda gizlidir. Böylece aslında Witkin'in, natürmort, vistas ve janr resmi gibi tarihsel olana gönderme yaptığı, aynı zamanda da gösterge ile temsil arasında kurulan bağda da bütün postmodern ilkeleri yerine getirdiği, stratejileri iç içe kullandığı anlaşılır.

Sanatçı ayrıca çalışmalarında klasik resimlere ve dini tablolara atıfta bulunmaktadır(<https://bit.ly/2Xznpw2>). Buna sanat tarihinde usta olarak kabul edilen Picasso, Balthus, Goya, Velásquez ve Miro gibi sanatçıların resimlerine atıfta bulunduğu fotoğrafları örnek verilebilir. Sanat tarihinin ünlü ustalarına yaptığı atıflar kendisi için yeni bir tarih yaratma isteğinin göstergesidir. Bir yandan tarihimizi kutlamakta, bir yandan da günümüzdeki anlamlarını yeniden tanımlamaktadır(<https://bit.ly/3dcOdbY>).





**Şekil 3:** Joel Peter Witkin, Las Meninas(Self-Portrait after Velázquez), Kağıt üzerine gümüş baskı 71x71cm, 1987



**Şekil 4:** Diego Velázquez, Las Meninas, 1656

Örneğin Velázquez'in "Nedimeler"i, Witkin'de arzu-ölüm-ıstırap ve gizem gibi kavramları öne çıkararak göndermelerle dolu ironik bir dile dönüşmektedir(Ergin Halhallı, 2013: 83). Tarihçileri ve filozofları sıkça meşgul eden Velázquez'in resmi, sanat tarihinin en önemli dönüm noktalarından biridir. Resimde, kraliyet sarayındaki figürlerin rolü ile ilgili görsel ve gerçek mekan etkileşimi ve sembolik çıkarımlar, bir yandan o zamanki hiyerarşi sistemini gösterirken, diğer yandan da Velázquez'in bu sistemde yüksek bir pozisyon elde etme çabasını gösterir(<https://bit.ly/3cieyo1>). Witkin'in yeniden düzenlemesinde, resmin en ön plandaki figürü Infanta Margarita yeni bir görüntüyle karşımıza çıkar. Bacaklarının olmadığı çok rahat görülen figür, orijinal resimdeki kabarık elbiseye benzer şekilde metalden yapılmış tekerlekli bir iskeletin üzerinde durmaktadır. Velázquez'in kompozisyonunun sağ tarafına yerleştirilmiş figürlerin yerini, Picasso'nun Guernica'sından alınmış gibi görünen bir figür alır. Witkin'in özellikle Picasso'yu seçmesi, Picasso'nun da Velázquez'in Nedimelerini onlarca farklı versiyonuyla kendine mal etmiş olmasına gönderme yapmak istemesi olabilir. Witkin'in bunu kolaj yöntemiyle yapması teknik ve stratejinin ne kadar örtüştüğünü gösterir. Çünkü kolaj yöntemi kendine mal etme stratejisi içerisinde çok sık başvurulan bir yöntemdir. Yine kompozisyonun sağ alt köşesinde duran köpek figürü de bir başka köpek figürüyle değiştirilmiştir. Resmin sol alt köşesindeki diz çökmüş figürün yerini, yerde yatan ve vücudunun üst kısmında

yaraları açıkça görülen bir erkek figürü almıştır. Figürün kollarının duruşu izleyicinin bakışını ortada duran figüre yönlendirir. Witkin'in açıklamaları referans alındığında, bu figürün yaraları ile İsa'nın yaraları arasında bir bağlantı olduğu söylenebilir. Witkin'in birçok eserinde olduğu gibi, Nedimeler'de de Hıristiyanlık dinine göndermelerde bulunduğu açıkça görülmektedir. Böylece aslında sanatçının, resme otobiyografik anlamlar yüklediği çıkarımı yapılabilir. Arkada aynada yansıyan kral ve kraliçe figürünün yanına ise İsa Mesih yerleştirilmiştir. Ayrıca Witkin, Velázquez'in portresini değiştirmiş ve yerine kendi portresini yerleştirmiştir. Burada değinilmesi gereken nokta, gözlemcinin rolü ile ilgili yeni bir bakış açısı yaratmış olmasıdır. Ve bu da kendine mal etme stratejisini bir kez daha etkin bir şekilde kullandığını göstermektedir. Bakış açısı ve gözlemcinin rolünü anlamak için Velázquez'in resmini daha detaylı incelemek gerekir.

“Önce prensesin sonra saraylıların ve ressamın ve nihayet aynanın uzak aydınlığında yansıyan bu çehrelerin oluşturduğu bu seyir nedir? Soru hemen ikiye katlanmaktadır: Aynanın yansıttığı çehre aynı zamanda onu seyretmektedir; tablonun bütün kişilerine bakanlar, aynı zamanda bir seyirlik sahne olarak sunulmuşlardır. Bakan ve bakılan iki anın, tablonun iki açısından birbirinden çözülmüş olan aynanın açık ettiği saf karşılıklılık: solda, ters dönmüş tuval ve dış nokta onun sayesinde tam bir seyir haline gelmektedir; sağda yere uzanmış köpek, tablonun ne bakan ne de hareket eden yegane unsurudur; çünkü büyük çıkıntıları ve ipeksi tüyleri arasında oynayan ışıkla yalnızca bakılmak için yapılmıştır... Hükümdarlar, tablonun önünde, aynanın yansıttığı iki küçük silüetin içinde tanınmaktadır. Bütün bu dikkatli çehrelerin, bütün süslü bedenlerin arasında, onlar daha soluk, daha gerçekdışı, bütün görüntülerin içinde, aynı zamanda en çok ihmal edilenlerdir. Çünkü herkesin arkasında kayan ve hiç beklenmedik bir mekandan içeri sessizce dalan bu yansıma kimse dikkat etmemektedir... Bunun tersine, tablonun dışında kaldıkları ölçüde, özsel bir görünmezliğin içine çekilmektedirler, tüm temsili kendi etraflarında düzene sokmaktadır; herkes cephesini onlara dönmüştür, prenses bayramlık elbiseleriyle kendini onların gözünde görmektedir... Modelin resminin yapıldığı andaki bakışı, sahneyi seyreden seyircinin ve ressamın tablosunu yaparkenki bakışı (temsil edilen değil de, önümüzde olan ve sözünü ettiğimiz tablo) bu noktada çakışmaktadır. Bu üç “bakan” işlev, tablonun dışındaki bir noktada birbirlerine karışmaktadır; yani bakılana nazaran ideal, ama temsilin ondan itibaren mümkün olmasından ötürü tamamen gerçek bir nokta... Fakat bu gerçeklik tablonun içine yansıtılmıştır -bu ideal ve gerçek noktanın üç işlevine tekabül eden üç figür halinde yansıtılmış ve farklılaştırılmıştır- Bunlar: solda, elinde paletiyle ressam(ressamın öz portresi), sağda, ayağının biri basamağın üzerinde, odaya girmeye hazır ziyaretçi -bütün sahneyi tersten almakta, ama asıl seyir olan kral ile karısını cepheden görmektedir- ; nihayet merkezde sabırlı modellerin tutumu içinde, süslü ve hareketsiz duran kral ve kraliçenin yansıması... Ama, aynanın bu cömertliği belki de sahtedir; belki de açığa çıkardığı kadarını, hatta daha fazlasını saklamaktadır. Kralın kraliçeyle birlikte tahtta oturduğu yer, aynı zamanda sanatçının ve seyircinin de yeridir: Aynanın dibinde, oradan geçerken kişinin anonim çehresi ve Velázquez'inki gözükebilir -gözükmelidir- Çünkü bu yansımanın işlevi, ona tamamen yabancı olanı tablonun içine çekmektir. Ama sanatçı ve ziyaretçi tablonun sağında ve solunda mevcut oldukları için, aynanın içine yerleştirilemezler: tıpkı kralın tabloya ait olmaması ölçüsünde, aynanın içinde gözükmesi gibi... Belki de Velázquez'in bu tablosunda, klasik temsilin temsili gibi bir şey ve açtığı

mekanın tanımı vardır. Nitekim, bu mekanın tüm unsurları, imgeleri, kendini sunduğu bakışlar, görünür kıldığı çehreler, onu doğuran hareketleri bu tabloda temsil etmeye girişmektedir.” (Foucault, 2001, s. 41-44).

Velázquez, tabloda kendini, kendi atölyesinde, kralın küçük kızı ve yardımcılarıyla birlikte kral ve kraliçenin resmini yaparken resmetmiştir. Bu noktada aklımıza şu soru gelir: Temsil edilen prenses ve nedimeler mi, kral ve kraliçenin resmini yapan ressam mı, yoksa kral ve kraliçenin kendisi mi? Böylece aynı tabloda birden fazla bakış bulunduğu sonucuna varılır. Resme baktığımızda aslında sahneyi kral ve kraliçenin gözünden görmekteyiz. Aynı zamanda bu bakış ressamın ve seyircinin de bakışıdır. Bir diğer bakış da tabloda resmedilen sanatçının bakışıdır. O da hem seyirciye hem de kral ve kraliçeye bakar. Yukarıda da değinildiği gibi Foucault’ya göre üç bakış vardır: elinde paletiyle ressamın bakışı, merdivende duran ziyaretçinin bakışı ve kral ve kraliçenin yansımadaki bakışı. Witkin’in bakışında ise ressamın yerine kendi portresini, kapıdaki ziyaretçinin yerine de İsa’yı yerleştirir. Böylece aslında Witkin kendi versiyonunu oluştururken, tabloyu kendi biyografisinden referanslar vererek (kendi sanatçı portresi ve dini inançları) kendine mal eder. Ayrıca prensesin yerine vücudu eksik bir figürü yerleştirerek de, toplumdan dışlanmış ve yabancılaştırılmış bireyleri de yüceltmış olur. Velázquez’in tablosunda temsil edilen figürler kralın kızı Infanta Margarita, onun dadıları, hizmetkarları, soylular, kral ve kraliçe ve ressamın kendisidir. Bu figürlerin aslında kim oldukları bellidir. Maria Agustina Sarmienta, Nieto, İtalyan soytarı Nicolo Pertusato, Kral IV. Phillippe ve karısı Kraliçe Maria-anna(Foucault, 2001, s. 35). Witkin’in versiyonunda ise kendi portresi, İsa Mesih ve dini hikayelere göndermelerle (İsa’nın yaralarına gönderme yapan sol alt köşede yatan erkek figürü gibi) sanatçının söylemleri ve hayat hikayesi göz önüne alındığında, aslında kendi biyografisini temsil ettiği sonucu çıkarılmaktadır.

Witkin’in fotoğrafında, İspanyol ressam Velázquez’in karmaşık alegorisi, birçoğunun deforme ve anormal olduğu düşünülen bedenlerin ilahisine dönüşmektedir. Witkin, kişisel versiyonuyla küresel bir sanat eserinin ebedi boyutuna katılarak, “normal” bir yaşamın avantajlarından mahrum olan bir insana saygı gösterir ve onu onurlandırır(<https://bit.ly/3cieyo1>). Witkin bu yeniden üretiminde biçim üzerinden ironi oluşturmaktadır.

Sanatçının fotoğraflarını üretirken kullandığı teknik de konu ve amaca yönelik katkılar sağlamaktadır. Witkin görsellerini oluştururken titizlikle çalışır ve karanlık odaya girerek

baskılarını da kendi yapar, tonerlerini kendi üretir. İlk olarak görüntüleri detaylı bir şekilde kağıda çizer, daha sonra fotoğrafların negatifleri üzerinde bir takım kazıma, delme ve filtreleme teknikleri kullanarak çekilmiş değil yaratılmış fotoğraflar ortaya koyar(<https://bit.ly/3dcOdbY>). Fotoğraflardaki kolaj etkisini yaratmak için el ile müdahaleler uygular. Witkin için fotoğrafı yaratmada süreç çok büyük önem taşır. Sergilediği şey kesinlikle bir konudur, aynı zamanda fotoğrafın özü ve kendi içinde bir nesnedir(<https://bit.ly/36E9JUA>).

Kısaca özetlemek gerekirse bu konu hakkındaki muhtemel yorumlar şunlar olabilir: Resim ve fotoğraf arasındaki kanon ölçütlerini sorguladığı, fotomontaj, görüntünün görünenin yerine geçmesi, tarihe mal etme, yabancılaşmanın yeniden sorgulanması, mekanın yeniden kurgulanması özellikleriyle ortaya çıkan ironik tavır sanatçının işlerini çağdaş yapar. Aynı zamanda Witkin, biyografik açıdan ele alındığında, tema dışında da kendi geçmişi ve inançlarından etkilenerek ürettiği fotoğraflarında, toplum tarafından dışlanmış bedenleri kullanarak onları yüceltmekte, sık sık sanat tarihinin ustalarına yaptığı atıflarla yeni bir tarih yaratmak istemekte ve bu sanat eserlerinin günümüzdeki konumlarında onlara yeni anlamlar yüklemektedir.

### 1.1.2. Şener Özmen-Filtresiz

Şener Özmen 1971 yılında İdil’de doğmuştur. İlk ve ortaöğrenimini de İdil’de tamamlamıştır. 1998’de Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim İş Eğitimi Bölümü Resim Ana Sanat Dalı’ndan mezun olan sanatçı; Sanat Dünyamız, Siyahî, Artist Güncel Sanat Dergisi, Radikal Kitap ve Birgün Gazetesi’ne güncel sanat yazıları, sergi ve sanatçı makaleleri yazmıştır. Güncel sanat eleştirilerini 90’larla birlikte Türkiye’de, özellikle genç kuşak güncel sanatçıların üretimlerini merkez alan “okuma ve eleştiri” turlarıyla sürdüren Şener Özmen; başta Diyarbakır olmak üzere, İstanbul, İzmir ve Ankara, yurtdışında ise, Almanya, Fransa, İngiltere, Kosova, Sırbistan, Arnavutluk, Birleşik Devletler, Şili, İsrail, İran, Ermenistan, Azerbaycan, İsviçre, İsveç, Hollanda, İtalya, İspanya, Yugoslavya ve Avusturya’da güncel sanat sergilerine katılmıştır. Video çalışmaları, 2005’te Köln Sanat Filmleri Bienali (Almanya), 2006’da 52. Uluslararası Oberhausen Kısa Film Festivali’nde (Almanya) gösterilmiştir(<https://bit.ly/3gGFDVg>). Sanatçı yaşamını ve sanatsal üretimlerini gerçekleştirmek için yine Doğu bölgesini seçmiştir. Uzun yıllar Diyarbakır’da yaşamış ve oranın sorunlarını ele alan eleştirel işler

üretmiştir. Özmen'in çocukluğu 12 Eylül askeri darbesine denk gelmiştir. Belki de bu sebeple sanatçı, birçok işinde çocukluğunun ve sonraki zorlu yılların bellekteki yansımalarına göndermelerde bulunan otobiyografik anlamlara yer verir(<https://bit.ly/2XBo405>). Şener Özmen, temeli ironi ve mizaha dayanan öyküsel işleriyle tanınır. Aynı zamanda bir edebiyatçı da olan Özmen, ürettiği işlerinde doğup, büyüdüğü yer olan Güneydoğu Anadolu Bölgesi ve bölgenin sorunlarından bahseder. Genellikle kimlik üzerine işler üreten sanatçı, kimliğin rolleri üzerine eleştirel bir bakış sunar. Bu bölümde sanatçının 2016 senesinde Arter'de sergilenen Filtresiz isimli sergisinde yer alan üç adet yerleştirmesi incelenecektir. Bu sergide diğer işlerinden farklı olarak mekanın da işin içine dahil eden Özmen'in çıkış noktası ya da temel problemi 'Kimlik sınırlaması'dır. Sergide sanatçının belli bir kimliğe sıkıştırılması problemi ele alınır ve sanatçı bu kimliklerin ötesine gitmeyi ister. Kendi üzerine yapışan tüm bu kimliklerden kurtulmayı ve ileriye taşınmayı arzular.



**Şekil 5:** Şener Özmen, Filtresiz, Arter, 2016

Sergi, mekanın üç farklı köşesine yerleştirilmiş üç farklı taht ve sergi kitabına eşlik eden 'İstiyorumlar listesi' ve 'Filtresiz Anılar' kitabından oluşur. Tahtların her biri kendi başına bir işken, aynı zamanda sergilenen işlere platform görevini de üstlenir. Seyirci tahtların üstüne çıkabilir ve sanat yapıtıyla etkileşime geçebilir. Sanatçının enstalasyon

gibi çağdaş ve kavramsal bir anlatı dilini seçmesinin sebebi, sözlü anlamlar yanında içerik anlamlarını yan yana bütünleştirme isteği olarak düşünülebilir.

Taht 1’de üzerinde Mezopotamya Mitolojileri ve bölge kültürüne ait ikonlar bulunur. Aynı zamanda günümüze ait olayların (Tahir Elçi’nin öldürülmesi gibi) temsil edildiği çeşitli ikonlar da tahtların üzerinde yerini alır. Tahtın üzerinde sanatçının çocukluğuna ait olan dürbün şeklinde bir oyuncağın büyütülmüş halinin asılı olduğunu görürüz(<https://bit.ly/2XF8eBC>). Dürbünün içinde sanatçının bir tatil beldesinde, deniz kenarında şezlong üzerinde güneşlenirken çekilmiş bir fotoğrafı yer almaktadır. Tahtın sergilendiği alana sarı bir renk hakimdir. “Sanatçı istiyorum listesinde yazılanlardan biri olan tatile gitme isteğini gerçekleştirir bu tahtta. Aslında sanatçı burada geleceğe referans verir. Gelecekte yapmak istedikleri ve bu isteğe karşı büyük bir inanç vardır. Geçmişin yeniden talep edilmesi ve kendi geçmişimizden nasıl bir tarih yaratırız sorusuna cevap aranmaktadır”( <https://bit.ly/2XF8eBC>). Sanatçının biyografisi, görüşmeler ve sergi ile ilgili dokümanların incelenmesi sonucunda şu çıkarımlar yapılabilir: Tahtlar özellikle otobiyografik anlamlar taşımaktadır. Çünkü sanatçının çocukluk anlarıyla bağlantılıdır. Aslında bu tahtlar sıcak iklimlerde evlerin damlarına kurulan ve yazları bütün gecenin o tahtlar üzerinde geçtiği bir yaşam alanıdır. Özmen’in çocukluğa ait anılarının çoğu da bu tahtlarla bağlantılıdır. Bu tahtlar onun için bir kaçış alanıdır. Bu sebeple sergideki tahtlar geçmişle çok güçlü bağlar kurar. Buna dayalı olarak sanatçının çocuklukta yaptığı gibi, gerçeklikten kaçmak ve düş kurmak için tahtları seçtiğini ve yapmak istediği şeyleri listeleyip üç tanesi sergilediği söylenebilir. Ayrıca üç tahtın da üzerinde işlenmiş motifler bölgenin tarihine ve siyasi geçmişine göndermeler yapar. Örneğin mitolojiye ait Şahmeran ikonu, Tahir Elçi’nin suikaste uğradığı Camii ve yıkılan Ermeni Kilisesi de ikonlar arasında yerini almaktadır.



**Şekil 6:** Şener Özmen, An Overcast Day / Koh Samui, 2016, Fiberglass, cam, Slide Viewer Light Box, Duratransphotograph, 120 x 80 x 30cm

**Şekil 7:** Şener Özmen, An Overcast Day / Koh Samui, 2016, Fiberglass, cam, Slide Viewer Light Box, Duratransphotograph, 120 x 80 x 30cm

Dürbünün içinde tatil yapan sanatçı imgesi, aslında sanatçının kendine atfedilen tüm sanatçı kimliklerinden –bunlar Kürt sanatçı, Doğulu sanatçı, Diyarbakırlı sanatçı gibi bir takım kimlikleri içerir- kurtulup uzaklaşmasını ironik bir dille anlatır. Sanatçı belli bir etnisite içine sıkışıp kalmak istememektedir. Ve bu kurtuluş arzusu, uzak yerlere gidip tatil yapan sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tatil için Batı’yı değil Doğu’yu (Tayland, Koh Samui Adası) seçmesi de ironik karşılanabilir. Sanatçının “Boğuluyorsun. Kaçıyorsun ama kaçtığın yerde de kendin, kaçtıklarından da götürüyorsun...”(<https://bit.ly/2XajKpp>) açıklamasından yola çıkarak aslında ne kadar kaçarsak kaçalım dönüp dolaşıp geleceğimiz yer yine aynı noktadır sonucuna varılır. Sanatçı burada tatil imgesini metafor olarak kullanmaktadır.

“Metafor, bir kavramı, olguyu, kendinden daha öteye taşımak, kendiden daha fazlasını yüklemek anlamındaki Yunanca “Metapherein (meta: öte, üst; pherein: taşımak)” kelimesinden türetilmiştir. Metafor, Antik Çağlardaki retorikten günümüze kadar felsefe, dilbilim, anlambilim, eğitim, psikoloji gibi farklı alanlarda incelenen bir konu olmuştur. Günümüz postmodern söylemlerinin içinde de önemli bir yeri olan metafor, disiplinlerarası yaklaşımlara açık bir kavramdır. Sanat ve tasarımda metaforlar, yapıtın kavramsal yapısının oluşturulduğu ve içerik kurgusunun yapıldığı taşıyıcı bir unsur niteliğindedir... Özellikle Lakoff ve Johnson’un çağdaş metafor teorisi pek çok disiplini etkileyen öncü yaklaşımlar içermektedir. Lakoff ve Johnson 1980’de yayınladıkları

“Metaphors We Live By” adlı eserde metaforun dilbilimsel bir fenomenden öte gündelik yaşamda düşünce ve eylemlerimizi yönlendiren kavramsal sistemimizin temelini oluşturduğu öne sürülmüştür”(Uyan Dur, 2016: 123).

Kısacası metafor, bir kavramı başka bir kavramla ya da soyut bir düşünceyi bilindik somut bir nesne ile anlatmak anlamına gelmektedir.

Tatil güllük gülistanlık bir alan, insanların dinlendiği ve eğlendiği, keyif ettiği, arzuladığı bir yer olmasına rağmen yıkım alanını kimse arzu etmez. Arzuyu bir metafor olarak kullanarak onu temsil etmesi ve iki bağlamda iki ayrı uca taşınması (eğlence ve yıkım) ve onları yan yana koyarak temsil etmesi, yani bu durumun eleştirisi ironiktir. Bunu destekleyen bir başka ifade de şu şekildedir: “Bu bağlamda, bir yeri geride bırakma arzusu, bir mola verme, tatile çıkma arzusu, aslında bir yerin yerlisi olma gerçeğinin altını iki kere çizmektedir. Bu lüks, huzurlu sahil manzarası günümüzde Diyarbakır’ın içinde bulunduğu halin dramatik bir şekilde tam zıddını temsil etmektedir. Özmen’i tam da böyle bir zamanda tatil yaparken görmek yadsınamayacak bir ürperti hissettirdiğinden olsa gerek, kafalarımızda Özmen’in kimliğine ve kendi kimliğimize ve bu ikisi arasındaki her türlü farklılığa ilişkin fikirler gezinmeye başlamıştır bile”(https://bit.ly/2MjWzmB). Bu yoruma göre aslında sanatçı bulunduğu topraklardan ne kadar uzaklaşmak isterse, o kadar yakınlaşır. Bu sonsuz bir döngüdür ve yaşanan yer ve kişinin kimliği arasındaki gergin ilişkiyi tanımlar. Sanatçının da Diyarbakır’la arasındaki ilişkiyi ‘hastalıklı bir aşk’ olarak tanımlaması bu yorumu doğrular niteliktedir.



Şekil 8: Şener Özmen, Filtresiz, 2016



Taht 2 ise, daha loş bir ortamda, soğuk mavi renklerin hakim olduğu bir köşede sergilenir. Tahtın iki yanında beyaz perdeler asılıdır. Tam ortada, ekranda oynatılan bir video bulunmaktadır. Videoda üç kadın toprak bir arazide neşeyle ip atlamaktadır. Kadınlar ip atladıkça toz bulutu etraflarını sarar ve bulut içinde yok olurlar. Tahtın iki yanında asılı olan perdeler, günlük hayatta kullanılan tahtların etrafını çevreleyen mahremiyet perdelerine gönderme yapıyor olabilir. Video enstalasyon hakkında serginin küratörü Süreyya Evren şu yorumu yapar: “Bu taht Kürtlerin tanınma sonrası söz hakkı ve onun elden kaçıp gitme korkusunu gösterir. Sanatçının ip atlayan kızlarda gördüğü şey: tüm olasılıklara rağmen neşeli olunabilir, güzel zaman geçirilebilir fikridir”(https://bit.ly/2XF8eBC). “Bütün bu tanınmadan sonra yeni söz hakkı iyi anlamlara yol açabilir, herkes filtresiz bir şekilde konuşabilir ve devam edebiliriz, oynayabiliriz fikri. Bu oynayabiliriz fikri pratiğe dökülür dökülmez sanki bilinmeyen bir yerden, belki kendi oynayışlarından gelen tehditlerle gerilmeye başlıyor. Söz hakkının elinden uçup gidebileceği fikri çok güçlü. Birdenbire sözün gürültüye boğuluvacağı ve konuşamaz hale geleceği fikri. Bunlar filmde kendini ip atlayan üç kadının zamanla toza bulanması olarak ifade ediyor denilebilir”(https://bit.ly/2XF8eBC). Sanatçı bunun hakkında şu yorumu yapmaktadır: “Mesele şu, bu bile güven vermiyor, yani iyi başlayan bir şey bir süre sonra başka bir şeye dönüşebiliyor. Bu sanat da olabilir. Hayatın kendisi de olabilir. Zaten benim imgelerim hep yaşamla bağlantılı ve öyle de olsun istiyorum”(https://bit.ly/2ZOev0m). Sanatçının ve küratörün bu yorumlarından yola çıkarak şu çıkarımları yapabiliriz: Bu işte Özmen, Kürtlerin elde ettikleri söz hakları, bu hakların kaybedilebileceği ihtimalini, ve hatta bu hakların Kürtlerin kendileri tarafından yok edilebileceği korkusunu anlatmaktadır. Yine bir önceki işte olduğu gibi bu video enstalasyonda da iki zıt kavram (korku ve eğlence) bir arada kullanılmaktadır. Söz hakkının elinden gidebileceği korkusu ve bu baskın korkuya rağmen yine de neşeli olma durumu. Böylece bir önceki işte olduğu gibi bu işte de ironi bu zıtlıktan doğmaktadır. Ayrıca mekanda kullanılan loş ışık ve soluk renkler de bu korku ve huzursuzluk hissini destekler nitelikte bilinçli bir şekilde kullanılmış olabilir.



Şekil 9: Şener Özmen, Filtresiz, 2016



Şekil 10: Şener Özmen, The Remains of an Act of Censorship Applied by the Artist, 2016, HD video, colour, silent, 3'40", Video still

Taht 3 ise pembe ve kırmızı renklerin hakim olduğu bir alanda konumlanır. Tahtın üzerinde bir televizyon ekranı bulunur. Televizyonda “Sanatçı tarafından uygulanmış bir sansürden geriye kalanlar” isimli kısa bir video dönmektedir. “Bu taht belki de filtresiz başlığının en net olarak ortaya koyulduğu yerdir. Filtresiz konuşma sansürlenmemiş bir konuşma anlamına gelir. Filtresiz konuşma aynı zamanda filtresiz düşünmeyi de beraberinde getirir ve bu da geçmişi de filtresiz hatırlama ve ifade etme yolunu açar”(https://bit.ly/2XF8eBC). Taht 3 Özmen’in kaleme aldığı, ayrıca sergi kitabında da yer alan Filtresiz Anılar’a göndermeler yapmaktadır. Bu göndermelerin bir kısmı tahtın üzerindeki ikonlar aracılığıyla gerçekleştirilir. “Taht 3’teki anı ikonları bizi geçmişe doğru filtresiz bakmaya götürmektedir”(https://bit.ly/2XF8eBC). Videoda ilk önce bir görüntü belirir ve video sansür daireleri ile sansürlenir, ardından sansürlenmiş video yok

olur, ortada dosyanın bulunamadığını belirten bir yazı ve dolaşan sansür dairelerinden başka bir şey kalmaz. Serginin küratörü Süreyya Evren'e göre "Bu aynı zamanda şöyle de bir hava yaratıyor: öyle bir otosansür noktasına geliyoruz ki filtreler var ama sansürleyecek şey yok... Bir başka tadı da filtrenin kendisinin güzel olmaya başlaması, sansürün kendisinin güzel bir görüntü olması, ona bakılabilir bir tadı olmaya başlaması"(https://bit.ly/2XF8eBC). Bu söyleme göre ironik olan tam da bu süreçtir. Öyle ki karşı koyduğumuz sansürleme durumu bir noktada hoşumuza giden bir şeye dönüşmektedir. Biz farkında olmadan bizi dönüştürür ve avucunun içine alıp yok eder. Ardından sadece sansürün kendi kalır.

Tüm mekana ve üç tahta birden hakim olan loşluk, Özmen'in anılarında olaylar akşam üstü geçtiği için özellikle tercih edilmiş olabilir. Çünkü tahtlarda yaşam gece olunca başlamaktadır. Özmen'in bu işindeki ironi daha çok konu bakımından ele alınabilir. Sanatçı günlük yaşama ait olan tahtları bir temsil nesnesine çevirir. Aslında kendi otobiyografisini bu tahtlar üzerinden anlatırken, kendine yüklenen bir şeyleri temsil etme durumundan kurtulma isteğini, iki zıt fikri(tatil ve yıkım, neşe ve korku gibi) bir arada kullanarak ironik bir dille gözler önüne serer. "Tahtların rahat edilecek, güvenli yerler olmaları beklense de, üzerlerine kazınmış, uzun bir kültürel çatışma geçmişi içine yayılmış trajik olayları hatırlatan imgeler bunun aksini ima etmektedir"(https://bit.ly/2MjWzmB). Yani ne kadar kaçıp kurtulmak istersek isteyelim kaçarak ulaşabileceğimiz bir kurtuluşun olup olmadığı hakkında bizi düşünmeye sevk eder. Bu, özellikle ip atlayan kızları gösteren videoda çok açıkça görülmektedir. İroni de bu zıtlıktan doğar. Aslında Özmen'in bu sergide yersiz yurtsuzlaşmak isteyen bir sanatçı olarak karşımıza çıkmak istediği akla gelen bir başka yorumdur.

Farklı bir açıdan sergiye bakarsak, "Bu işi bir yerde görsek bunun özel bir anlam yaratmak için yapıldığını nasıl ayırt edebiliriz? Neden sanat olmuştur?" sorularını sorabiliriz. Bunun açıklamasını kavramsal sanatta bulmak mümkündür. Öyle ki kavramsal sanatta biçimden öte fikir ön planda olduğu için, sanatçılar da aktarmak istedikleri fikirleri iki boyutlu yüzeyde sıkışıp kalmak yerine, en güçlü nasıl aktarabilirlerse o malzemeleri tercih etmektedirler. Malzeme yelpazesi sınırsız olan kavramsal sanatta konuyu ön plana çıkarmak için en uygun pratiklerden biri de enstalasyondur. Duchamp'tan bu yana hazır ve günlük nesnelerin enstalasyon yoluyla sanat eseri olarak kullanılmaları alışılabilir bir durumdur. Sanatçılar kavramı en yalın ve çarpıcı şekliyle anlatmanın yaratıcı yollarını

aramaktadırlar. Bu açıdan bakıldığında Özmen'in bu sergideki enstalasyonları da çarpıcı örneklerdendir. Çünkü bu tahtlar kendi bağlamı içinde Güneydoğu'da bir evin damında konumlandığında sanat eseri olarak algılanmazken, bağlamından koparılıp bir galeri mekanına yerleştirildiğinde kazanmış olduğu anlamlar da farklılaşır. Bu tahtlar sergide birkaç farklı işleve bürünmektedir. İlk olarak bir fikrin, bir kavramın taşıyıcısı rolünü üstlenmiştir. İkinci işlevi ise seyircinin üzerine çıkıp bir başka sanat yapıtını izleyebileceği platform görevinde olmalarıdır. Son olarak da mekanla birlikte düşünüldüğünde, tahtlar hem tek bir sanat eseri, hem de ayrı ayrı üç farklı sanat eseri olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece, bağlamından koparılmış sanatsal bir nesneyken hala işlevseldirler. Özmen'in çocukluğu göz önüne alındığında, aslında otobiyografik bir anlatım için seçilmiş çok etkili birer nesne konumundadırlar. Şener Özmen bir konuyu ya da aktarmak istediği fikri düz yoldan anlatmayı sevmeyen bir sanatçıdır. Belki tahtların iki boyutlu resmi yapılırsa, ya da Özmen'in çocukluk anılarının tasvirinden oluşan resimler sergilense fikir bu kadar etkili olmayacaktır. Tahtlar hem doğrudan hem de yan anlamlarıyla çok yönlü bir anlatım aracına dönüştürülmüştür. Böylece kendi bağlamlarından koparılıp yabancılaştırılmışlardır. Özmen bu sergide, bir fikri en yalın haliyle ve doğrudan aktarmak için nesnelere metaforlaştırır. Her tahta iki zıt fikri ve kavramı kullanarak eleştirel bir ironi oluşturur. Sanatçı bu sergide de birçok işinde olduğu gibi kolektif çalışmayı tercih eder, kalabalık bir ekibin yardımıyla birlikte işleri oluşturur.

“Bir amaç rol ya da sorumluluk üstleniyor mu?” sorusuna verilebilecek cevap şu şekilde olabilir: Özmen, Kürt halkının ya da Doğulu halkın sorunlarına değinirken bir yandan da, bunları yapan, dile getiren sanatçı olarak yerleştirildiği konumu, ona yüklenen kimlikleri, sorumlulukları ve görevleri de eleştirmeyi amaçlar. Ve bunu filtresiz ve apaçık bir şekilde anlatmayı hedefler.

Şener Özmen'e benzer bir şekilde iş üreten bir diğer sanatçı da Vahap Avşar'dır. Avşar'ın 1993 senesinde gerçekleştirdiği 'Final Warning' isimli enstalasyonu örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 11: Vahap Avşar, Final Warning, 1993, Karışık Teknik

Enstalasyonda yere serilmiş bir halı ve üzerinde düşüp kırılmış gibi görünen bir avize, cam parçaları ve taşlar vardır. Avşar'ın işi de tıpkı Özmen'inkiler gibi otobiyografik anlamlarla yüklüdür. Bu görüntü aslında sanatçının Malatya'daki çocukluğuna ait bir görüntüdür. Sanatçı işin çıkış noktasını şöyle açıklar: “Sokağımızın karşısındaki komşumuz Belediye Başkanı Hamit Fendoğlu'nun meçhul bir paket bombası ile ölümünden hemen sonra başlayan Malatya katliamında birçok aile evinden ve şehrinden olur ancak bizim aile mahalleyi terk etmez. 1979'da bir gece saat üçte büyük bir gürültü ile uyandığımızda oturma odamızda taşlar ve cam kırıklarıyla karşılaşırız. Bu taşların net bir uyarı olduğunu ve ciddiyetini anlayan babamın kararıyla sadece kişisel eşyalarımızı yanımıza alarak bir daha dönmek üzere, üç gün süren uzun bir yolculuğa çıkıp sonunda İzmir'e varırız. Bu yolculuk benim hayatımda ve sanatımda önemli bir motif olarak kendisini hep gösterir. O görüntü Malatya'da yaşadığım çocukluğuma ait en son ve en berrak görüntü olarak hafızama kazınmıştı”(https://bit.ly/3gztz7U). Sanatçı bu görüntüyü, siyasi referanslar taşıyan ve hayatını derinden etkileyen zorunlu göçü anlatmak için bir metafor olarak kullanmıştır. Tıpkı Özmen'in çocukluğunu anlatmak için tahtları metafor olarak kullanması gibi. Ayrıca günlük kullanıma ait nesnelere yine enstalasyon yoluyla sergilemesi de Özmen'in işi ile benzerlik göstermektedir.

### 1.1.3.Ai Weiwei- Coca Cola Vazosu:



Şekil 12: Ai Weiwei, Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo, 1995, Seramik üzerine boyama, 25x28cm



Şekil 13: Ai Weiwei, Coca Cola Vase, 2017, Han Dynasty Vase (260 B.C. - 220 A.D.) and paint 27 x 27 x 36 cm

Aktivist ve muhalif tavırlarıyla tanınan Çinli sanatçı Ai Weiwei'nin performans ve heykelden, video ve seramiğe kadar çeşitli pratiklerde ürettiği birçok işi Çin tarihi ve kültürü üzerine odaklanmaktadır. "Ai Weiwei, 1957 yılında Çin'in Pekin şehrinde ünlü

şair Ai Qing'in (1910-1966) oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Çin Kültür Devrimi sırasında doğan Ai Weiwei, çocukluğundan beri siyasi muhalefet dünyasında yer almıştır(Sikes, 2013, s. 16). Çin Kültür Devrimi döneminde, Ai Qing sağcılıkla suçlanıp, ailesiyle birlikte Çin'in Heilongjiang Eyaleti'ne bağlı Beidahuang'a sürgün edilmiştir(Rosenthal vd., 2018, s. 184). 1959 yılında, Çin'in kuzeybatısında bulunan 550.000 kişinin yer aldığı yarı askeri işçi kampı Shihezi'ye nakledilmiş ve 1975'e kadar yaşamını burada sürdürmüştür. Bu süreçte babası Ai Qing'e yazma yasağı getirilmiştir”(Avcı ve Uslu, 2019: 28). Sanatçının geçmişte yaşadıkları sanatsal üretimini yönlendiren en önemli unsurlardan biridir. Öyle ki sanatçının ürettiği işler Çin Hükümeti tarafından çok tepki toplamış ve kimi zaman da bu sebepten dolayı cezalandırılmıştır. “Ai Weiwei için işlerini üretirken en önemli soru, Çin'in köklü ve saygın tarihinde neyin korunup neyin yeniden şekillendirileceğidir”(Başar, 2018: 159). Bu bölümde sanatçının müdahale edilmiş antik formlardan ürettiği bir dizi işi incelenecektir. Weiwei Çin hanedanlık dönemine ait 2000 yıllık seramik bir formu alarak üzerine Coca Cola logosunu boyar. Coca Cola bir Amerikan şirkettir ve dolayısıyla yabancı bir kültürdür. Ayrıca tüketim kültürünün bir sembolü olarak tanımlanabilir. Daha önce de birçok sanatçı Coca Cola logosunu kullanmıştır. Bu sanatçılardan biri de Pop Art'ın öncüsü Andy Warhol'dur. Öyle ki Warhol'a göre Coca Cola Amerikan demokrasisinin bir sembolü niteliğindedir çünkü en fakir Amerikalı da, en zengin Amerikalı da Coca Cola'yı içtiğinde aynı tadı almaktadır. Böylece her Amerikalı Coca Cola içerken eşittir(Akt. Başar, 2018: 159; Warhol, 1975: 100-101). Fakat Weiwei'nin Coca Cola logosunu kullanma amacı Warhol'dan biraz farklıdır. Coca Cola Çin'in politik ve kültürel dönüşümünde büyük rol oynayan kapitalist sistemin araçlarından biridir. “1978'de Mao'nun ölümünden sonra dünya pazarına açılan Çin'e ilk giren çok uluslu şirket Coca Cola'dır”(Akt. Avcı ve Uslu, 2019: 24; Çil,2017). Ayrıca Çin'de Coca Cola'nın üretimi devlet tarafından desteklenmiştir. Sanatçı belki de Coca Cola logosunu kullanarak, Çin kültürünün nasıl değişip dönüştüğüne parmak basmak istemektedir. Çünkü Coca Cola, Çin için yabancı ve yabancılaştırıcı bir konumdadır. Çin için, Warhol'un dediği gibi demokrasinin değil kapitalist sistemin sembolüdür. Weiwei'nin Hanedanlık dönemine ait antik bir vazonun tarihsel değerini yok sayarak, Amerikan kültürüne ait bir logoya boyaması vandalist bir yaklaşımın yanında, içinde güçlü bir ironiyi de barındırır(Başar, 2018: 159). “İroni müzede saklanıp korunması gereken kültürel bir verinin boyanarak zarar görmesi değil logoda gizlidir. 2000 yıllık bir kültür kapitalist sistemin göz alıcı ve kıvrak yöntemiyle ele

geçirilmiştir”(Başar, 2018: 160). Coca Cola’nın Çin’deki tarihsel hikayesi düşünüldüğünde ve devlet tarafından desteklendiği de göz önüne alındığında, esere ait bir takım çıkarımlar yapılabilir. Bu çıkarımlar şu şekilde sıralanabilir: Sanatçı Çin kültürüne yapılan kötülüğü çok etkileyici ve ironisi yüksek bir dille aktarır. İroni biçimde değil daha çok konudur. Çin’e tamamen yabancı olan Amerikan kültürünün alıştırılması ve bu yolla kültürün dönüştürülmesi antik bir vazoya yapılan saldırı yoluyla, Çin kültürüne verilen zarardan daha yıkıcı olabilir. Sanatçı, izleyiciyi kapitalist sistemin araçları tarafından kültürün nasıl yok edildiğini düşünmeye sevk etmek istemektedir. Kısacası Weiwei bu yolla Çin’in ve Çin kültürünün kapitalizmle birlikte nasıl kendine yabancılaştığını gözler önüne serer.

Bu iş kavramsal sanat bağlamında incelendiğinde, sanatçının bir fikri aktarırken semboller ve nesnelere üzerinden metaforlaştırarak anlattığını görürüz. Böylece çağdaş sanatın anlatı yollarından birini tercih eder. Weiwei Çin kültürünün bozulup yabancılaştırılmasını dünyaca ünlü bir kola markasının logosunu kullanarak anlatır. Bu yolla tüm bu yukarıda sözü geçen yorumları çok yalın ve sembolik bir dille aktarmış olur. Aslında ironi görünende değil görünenin, işaret ettiğindedir. İlk bakışta görünen tarihi bir eserin üzeri boyanarak yağmalanmasıdır. Ama Çin kültürünün saldırıya uğraması, görünen vandallıkta değil, görünenin işaret ettiği, hükümetin kendi eliyle yabancı kültürlerin ülkeye girişine izin vermesi ve kapitalizm yoluyla halkın değerlerinin dönüştürülmesi, böylece kültürün yok edilmesindedir. Bu durumu en iyi sembolize eden gösterge ise Amerikan kültürüne ait Coca Cola logosudur. Aslında anlatılmak istenen şudur: Çin kültürüne ait değerli nesnelere yok edilmesi Çin kültürüne zarar vermez. Çin kültürüne asıl zarar veren şey kapitalizmin ve yabancı kültürlerin devlet yoluyla ülkeye girip o kültürü değiştirip dönüştürmesidir. Asıl tehlikeli olan da budur. Böylece Sanatçı, Çin kültürüne ait bir nesne ve kapitalizme ait bir logoyu bir araya getirerek ironik bir eleştiri yapmaktadır. Yok eden ve yok edilen bir aradadır. İroni de bu zıtlıktan doğar. Weiwei bu tarihi vazoyu bağlamından koparıp üzerine popüler kültürün bir simgesini boyayarak o nesneyi de yeni bir bağlama-çağdaş sanat eseri bağlamına- yerleştirmiş olur. Duchamp’ın Mona Lisa gibi sanat tarihine mal olmuş çok değerli bir tabloyu seçip ona bıyık çizerek alaya almasına benzer şekilde, Weiwei de Çin kültürünün yabancılaşmasını ele alırken tarihi ve kültürel bir değere sahip vazoları boyayarak kültür kalıplarını eleştirir.



#### 1.1.4. Zeng Fanzhi- Son Akşam Yemeği (The Last Supper)

1964 Wuhan doğumlu Zeng Fanzhi, Çin çağdaş sanatının en önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Özellikle 1990'larda yapmaya başladığı ve takıntılı bir şekilde 10 sene boyunca devam ettiği Maske serisiyle birçok galeri ve sanat eleştirmeninin dikkatini çekmiştir. Sürrealist, dışavurumcu ve soyut tarzda resimler yapan sanatçı, geçmişindeki travmalarından ve Çin'deki yaşamdan ipuçları taşıyan kışkırtıcı ve rahatsız edici resimler yapar. Özellikle Maske serisinde tamamen kendi çocukluk ve gençlik hatıralarına dayanan bir yabancılaşmadan bahsetmektedir. Bu bağlamda incelenecek işi, 2001 yılında yaptığı Maske Serisinden Son Akşam Yemeği isimli tuval resmidir.



Şekil 14: Zeng Fanzhi, The Last Supper, 2001, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 220x395cm

Zeng Fanzhi'nin bu resminde, Leonardo Da Vinci'ye ait Son Akşam Yemeği'nin yeni bir versiyonunu görürüz. Son Akşam Yemeği Leonardo'nun herkesçe tanınmasını sağlayan duvar resmidir.

“1495-1498 yılları arasında Milano'da Sta. Maria dele Grazie kilisesine yaptığı bu eser, Klasik'in önemli resmi olarak kabul edilmiştir. Yatay bir pano olarak düzenlenen eserde, İsa, tablonun tam merkezine ve kaçış noktasının bulunduğu yere oturtulmuş ve iki

tarafına da havariler altışar altışar iki grup halinde yerleştirilmiştir. Konu İsa'nın "İçinizden biri bana ihanet edecek" sözüne dayanmaktadır. Bu söz üzerine havariler, birbirlerinin yüzüne bakmakta ve birbirleriyle tartışmaktadırlar. İsa dışındaki 12 figür, üç grup halinde kompoze edilmiştir. O çağa kadar böylesine bir dramatik tezat, hiçbir eserde yer almamıştır. Figürlerin bu hareketliliğine karşılık, İsa, sakin, iki elini masanın üzerine uzatmış olarak gösterilir. Ayrıca yemek salonunun perspektif çizgileri, İsa'nın arkasındaki açık pencereye doğru uzanmaktadır. İsa kompozisyonun ortasında, sanki kendi kaderini bekler gibi bir poz içinde sakin durmaktadır(Turani, 2012, s. 372-373).

İncil'den bir sahneyi betimleyen bu ünlü duvar resmi, Fanzhi'nin yorumunda bazı değişikliklere uğrar. Kahverengi ve toprak tonlarının hakim olduğu bir odada, uzunca bir masanın etrafında 13 tane erkek figürün oturduğunu görürüz. Masanın üzerinin birçok karpuzla dolu olduğu dikkatleri çekmektedir. Odanın arka kısmındaki üç dikey pencere hem resme derinlik kazandırmakta, hem de öndeki kırmızı ve sıcak renklere karşı soğuk bir kontrast etki yaratmaktadır. Odanın iki yanında, duvarlara dikey şekilde asılı kahverengi ve altın sarısı renginde Çince yazılar görülmektedir. Resmin arka planındaki kırık renk alanları, resmin ön planında olup bitenlere dikkatleri çekmektedir. Resmin ön planı beyaz ve kırmızı renklerden oluşmaktadır. Tam ortada İsa'nın yerini bir erkek figür almıştır. Sadece bir figür hariç tüm figürlerin giysisi aynıdır. Figürler beyaz birer bluz giymekte ve boyunlarına parlak kırmızı fular takmaktadırlar. Resmin soldan dördüncü figürü ise beyaz bir gömlek giymekte ve parlak sarı bir kravat takmaktadır. Figürlerin yüzlerine dikkatli bakıldığında her birinin yüzünde bir maske takılı olduğu görülür. Maskeler yüz hatlarına mükemmel denecek kadar uymaktadır ve kenarındaki siyah gölge ile belli belirsiz bir şekilde takılan yüzden ayrılmaktadırlar. "Maske sınırlı boyutuna rağmen, yüz ve kafa biçimine o kadar iyi uyar ki maskenin altındaki şeyden ne kadar farklı olacağını hayal edemeyiz. Maske ne gerçekte olan hissi gizler ne de rol yapıyor gibidir"(https://bit.ly/36DScMb). Zeng Fanzhi'nin bu resmi kendi biyografisinden ve travmatik çocukluk anılarından çok fazla iz taşır. Fanzhi, Leonardo'nun sanat tarihine mal olmuş bu ünlü resmini, çağdaş sanatın anlatı biçimlerini kullanarak kendine mal eder ve simgesel anlamlar yükleyerek aslında kendi biyografisini aktarır.

Fanzhi'nin Maske serisine Çin'deki sosyal ortam düşünülerek bakılması, eserleri anlamak adına faydalı olacaktır. "Çin'in kendi tarihindeki siyasi yapılanmanın birey üzerindeki baskısı Fanzhi'nin resimlerinin arkasında yer alan düşüncedir. Maskeler Çin'deki sıkıyönetimin bireyler üzerindeki baskılamasının metaforlarıdır"(Akt. Ümer: 36; Riggs, 2012: 36-58). Zeng hızlı modernleşme sürecinde maskeli figürleri Pekin'deki gündelik hayatın bir yorumu olarak resmeder. Zeng'e göre insanlar toplumda tıpkı kamera önünde

poz verir gibi kendilerinin en iyi halini göstermek istemektedirler. Maske resimleri ise bu gibi bir duyguyu ortaya koymaktadır(<https://bit.ly/36DScMb>). “Bu yaratıcı sürecin ana problemlerinden biri insanın yabancılaşması ve insanların sahte yüz maskelerindeki yapay ifadeleri kullanarak başkalarıyla etkileşime girmesidir”( <https://bit.ly/2BctR4D>). Aslında Fanzhi bu resimlerinde, modernleşmeyle birlikte değişen Çin toplum yapısı ve bunun sonucunda yaşanan yabancılaşma durumuna insanların uyum sağlama çabasını göstermek ister. Maskeler insanların kendi öz kimliklerine yabancılaşmalarını simgeleyen birer metafordur. Daha önce Goya ve Ensor’un da yaptığı gibi Zeng Fanzhi de yabancılaşmayı anlatırken maskeleri kullanmaktadır. Ama onlardan farklı olarak Fanzhi’in maskeleri yüzün bir parçası gibi görünmekte ve yüz hatlarına birebir uymaktadır. Yani Modern insanın takındığı maske aslında onunla o kadar özdeşleşmiştir ki yüzün kendisi olmuştur yorumu yapılabilir. Kişinin görünmek istediği yapay karakter bir süre sonra kişinin gerçek karakteri olmaya başlar, gerçek ve yapay arasındaki fark ayırt edilemez hale gelir ve bu zıtlıktan da bir ironi doğmaktadır.

Zeng Fanzhi’nin maske resimlerinin içeriğini daha iyi anlamak için geçmiş yaşantısına ve okul dönemi hatıralarına bakmak iyi bir yol gösterici olacaktır. Zeng Fanzhi Wuhan kentinde doğmuş, yaşadığı fakir mahalleye göre durumu görece iyi olan bir ailede yetişmiştir. Sanatçının kendi söylemleri ve yapılan doküman analizleri sonucu, Zeng’in yaşadığı mahalle ve oranın sakinlerinin ilk dönem resimlerinde etkili olduğu saptanmaktadır. Ancak Maskeler serisini yaratmadaki en önemli olay okul döneminde yaşadığı travmalar ve sonrasında kırsal kesimden Pekin gibi büyük bir kente yerleşmesiyle karşılaştığı yabancılaşmadır. Zeng’in travması her çocuğa verilen kırmızı fuların ona verilmemesinden kaynaklanmaktadır. Kırmızı fular çağın havasında, her öğrencinin sahip olması gereken en büyük moda aksesuarıydı. Bu bir gurur ve sevinç kaynağıydı, bir bağlılık rozeti ve aidiyeti. Çocuklar birliğin önemini tam olarak anlamamış olsalar bile, akran gruplarının bir parçası olarak kabul edilme, etkinliklere ve görevlere dahil olma dürtüsünü açıkça hissediyorlardı. Çocuk olarak dışlanmak her toplumda travmatik olmasına rağmen, Kültür Devrimi havası içindeki Çin’de yıkıcıydı. Ona bu fuları vermeyen kişi ortaokul sınıf öğretmeni idi. Zeng mezun olduğunda dahi bu fular ona verilmemiştir. Arkadaşları ona zorbalık yapıp herkesin ortasında alay etmişlerdir. Bu durum Zeng için çok büyük bir sorun haline gelmiştir(<https://bit.ly/2BctR4D>). Sessiz sakin, içine kapanık bir çocuk olan Zeng

öğretmeninin neden ona bu fuları vermediğini anlayamamış ve tüm bunlar sonucunda kendini dışlanmış ve yabancılaşmış hissetmiştir. Bunun sonucunda okuldan nefret etmiş ve bir okul korkusu geliştirmiştir. 1994'ten 1997'ye kadar olan erken maske tablolarının havası, izleyiciye karşı sert bir alaycı tutumla oldukça rahatsız edici ve şok edicidir(<https://bit.ly/2BctR4D>). Belki de sanatçı, çocukluk döneminde yaşadığı zorlukları bu yolla seyirciye de aktarmak istemektedir. Sanatçı, destekler şekilde bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Bence böyle başladı, ancak bir yerde hiç durmadım, ilk ruh hali dışlanınca, diğer öğelere, diğer duyarlılıklara dönmeye başladım”(<https://bit.ly/2BctR4D>). Yani aslında sanatçı serinin çıkış kaynağı olarak bu dışlanmışlık hissini belirlese de zaman içerisinde seri farklı konularla birlikte başka anlamlara da evrilmiştir. Maske serisini yönlendiren bir başka olay da Fanzhi'nin Pekin'e yerleşmesi olmuştur. Zeng Fanzhi okul korkusu sebebiyle bir süre farklı işlerde çalıştıktan sonra Hubei Güzel Sanatlar Akademisi'ne başlamıştır. Okulu bitirdikten sonra da sanat alanına daha yakın olması sebebiyle Pekin'e yerleşmiştir. Sanatçının söylemine göre Pekin hayalindeki şehirdir. Fakat Pekin'e gittiğinde insanların yaşadığı yerdekilerden çok farklı olduğunu görmüştür. Buradaki insanlar çok soğuk ve mesafelilerdir. Bu da sanatçıyı yeni bir yabancılaşma durumu içine sürüklemiştir. Bu bağlamda çocukluk travmalarından yola çıkan bu seri modern yaşamın sahteliği ile yeni anlamlara taşınmıştır.

Last Supper'a geri dönmek gerekirse sanatçının bu resmi seçmesinin özel bir sebebi olup olmadığı akla gelen ilk sorulardandır. “Leonardo Da Vinci Zeng Fanzhi'nin öğrendiği ilk uluslararası ustadır”(<https://bit.ly/3cezegm>). Bu durum sanatçının Leonardo'ya ait bir resmi seçmesinin sebebini açıklayabilir. Figürlerin taktığı kırmızı fular sanatçının biyografisi göz önüne alındığında dışlanmışlık ve yabancılaşmayı temsil ederken, Çin toplum yapısına da göndermelerde bulunur. “Aynı zamanda formalar içinde bu genç figürlerin görüntüsü, sınıfta oyun oynama hissini uyandırır. Bu davranış resimdeki ciddiyet hissini azaltır. Figürlerin yüzündeki maskeler donuk ifadeler taşısa dahi, görüntünün garipliği —bu resmin (Leonardo'nun Son Akşam Yemeği) ana konusu da düşünüldüğünde— çok absürd bir his yaratmaktadır. Arkadaki kaligrafik baskılar Çin'deki sınıflarda yaygın görülen sloganlardır”(<https://bit.ly/3cezegm>). Ve bu sloganlar da yine Çin'deki sınıflara ve mevcut sisteme de gönderme yapar. “Bu işi yaratırken sanatçı, 13 modeli davet etmiş ve her model öğrenci gibi giyinmiştir. Leonardo'nun Son Akşam Yemeği bir kilise mekanındayken, Fanzhi'ninki bir sınıftadır. Bu iş bir absürdlük

duygusuyla doludur. Zeng'in uyarlamasında Yahuda'nın yerine yerleştirilen figür ayrıca önemlidir. Onun giysisi kolektivizmden bireyciliğe geçen Çin'deki sosyal değişiklikleri sembolize eder. Aslında bu resim Çin toplumunun mikro bir evrenini sunmaktadır”(https://bit.ly/3cezegm). Ayrıca Zeng'in bu farklı giysili figürü Yahuda'nın yerine yerleştirmesi de ayrı bir anlam taşıyabilir. Öyle ki Yahuda İskaryot, İsa'yı ele veren havaridir, yani İsa'ya ihanet eden kişidir. Bu figürü Çin toplumunun değişimi olarak ele alacak olursak, belki de Çin Hükümeti'nin tutumları ve sonucunda yaşananlar, Çin halkına yapılan bir ihanet olarak anlaşılabilir. Farklı bir yorum da yine bizi Fanzhi'nin çocukluğuna götürür. Fanzhi'nin sınıfta kırmızı fular takmayan tek çocuk olduğu göz önünde bulundurulduğunda, belki de bu figürün sanatçının kendisi olduğu yorumu yapılabilir. Orijinal resimde masanın üzerindeki ekmek ve şarapların yerini Fanzhi'nin resminde karpuz almıştır. Sanatçı, karpuzu kan ve vahşeti temsil etmenin bir yolu olarak kullanmaktadır(Akt. Vial-Kayser, 2015: 7; Zeng in Sans, 2009: 177).

Başka bir açıdan işe bakılacak olursa, “10 yıllık süreç boyunca Zeng Fanzhi izleyicisine dışlama dışında hiçbir şey teklif etmemiştir. İzleyici sürekli olarak dışlanır çünkü fiziksel olarak maskenin en uzak tarafındadır ve eylemin dışında resim düzleminin ötesindedir. Aynı şekilde resmettiği figürler de yaşadığımız dünyadan dışlanır çünkü maskenin içinde, resim düzleminde tutulurlar ve nihayetinde kendi korkuları ve paranoyalarıyla baş başa kalırlar”(https://bit.ly/2BctR4D). Hung'un bu yorumu doğrultusunda, resim bize hem fiziksel hem psikolojik bir dışlanmışlık ve yabancılaşma hissi verir. Figürlerdeki maskeler yoluyla yapılan bu dışlanma, fiziki anlamda olaylar iki boyutlu tuval yüzeyini aşmadığı ve seyirci işin içine dahil olamadığı için de bir kez daha gerçekleşmiş olur. Tuvalin içinde, resim yüzeyinde renk ve biçimle aktarılan psikolojik temelli yabancılaşma duygusu, tuval resminin sınırlılıkları ile fiziksel yabancılaşmaya dönüşerek bu sarsıcı etkiyi güçlendirmektedir. Bu çıkarımlar göz önüne alındığında, sanatçının diğer çağdaş sanat anlatı biçimlerinden biri yerine tuval resmini seçmesinin bilinçli bir hareket olduğu yorumu yapılabilir.

Kavramsal açıdan işe baktığımızda, çağdaş sanatta çok sık karşımıza çıkan yabancılaşma kavramının, aslında çok eski bir gelenek olan ancak çağdaş sanatta da kullanılan tuval resmi ile aktarıldığını görürüz. Sanatçı geleneksel malzemeler kullanarak, psikolojik etkisi çok yoğun işler üretmektedir. Kurgulanan klasik bir dini sahne ve figürlerin görüntüsündeki gariplikten ortaya çıkan zıtlık resme ironik bir söylem kazandırmaktadır.

Sanatçı ironi ve kendine mal etme stratejisini kullanarak çağdaş sanatın işleyiş biçimine dahil olur. Öyle ki sanatçının üretimleri yukarıdaki bölümlerde değinilen Marshall'ın "Bütün bu stratejiler, yorumlama, yeniden yorumlama ve/veya yeniden bağlamlaştırmayı içerir; aslında stratejiler sanatçıların, elindeki şeyleri yeniden çerçeveleyerek algılarını değiştirdikleri bir takım yollardır"(Aykut, 2018, s. 248) savını ve Aykut'un "Çağdaş sanat yapılarında stratejiler, bilim, kültür, ve sanat arasındaki ilgiler etrafında şekillenir. Çoğu sanat tarzında ele alınan yapıt toplumsal bir eleştiri aracıdır. Çağdaş sanat pratiklerinde stratejiler/taktikler daha yaratıcı ve radikal yollarla bütünleşmiştir"(Aykut, 2018, s. 244) açıklamasını doğrulamaktadır. Bu açıklamalar doğrultusunda, sanat tarihinin bu ünlü tablosundan yola çıkarak kendi biyografisini bu yolla aktaran sanatçı, postmodern düşünceye de paralel bir yol izler. Öyle ki postmodern sanatta birçok sanatçı eskiden, geçmişteki olaylardan ve sanat eserlerinden yola çıkarak yeni anlamlar üretmeyi tercih etmektedirler. Bu açıdan bakıldığında sanatçının üretimlerinin geleneksel bir yöntem olan tuval resmini kullanmasına rağmen resmin kavramsal temelleri ve psikolojik anlamları ele alındığında çağdaş bir sanat yapıtı olduğu çıkarımı yapılabilir.

#### **1.1.5. Liu Bolin- Şehirde Saklanmak (Hiding in the City/Urban Camouflage)**

1973 Binzhou doğumlu Liu Bolin, Çin çağdaş sanatının en önemli isimlerinden biridir. Tıpkı Zeng Fanzhi gibi Bolin de değişen toplum yapıları, kentleşme ve Çin hükümetinin baskıcı politikaları üzerine eleştirel işler üretmektedir. Aslında akademide heykel eğitimi alan sanatçı performans ve fotoğrafı birleştirdiği 'Şehirde Saklanmak' isimli projesiyle büyük ve beklenmedik bir üne kavuşmuştur. Sanatçının bu serisinin çıkış noktası, kişisel deneyimleri ve hayal kırıklıklarından yola çıkarak, toplumsal bağlamda, yaşadığı bölgedeki insanların sorunlarına, büyük kentlerde göçmen olarak yaşamının birey üzerindeki etkilerine ve bu etkilerin birey ve mekan arasında yarattığı gergin ilişkiye odaklanmaktadır. "Asıl ismi Urban Camouflage olan Hiding in the City projesi, Çin'in başkenti ve aynı zamanda en hızlı kentleşen şehirlerinden biri olan Pekin'in karmaşık sosyal manzaralarına odaklanan bir performans serisidir. Bu seri sanatçının kişisel deneyimini şehirde yaşayan göçmen bir sanatçı olarak birleştirmesinin yanı sıra, hızla gelişen bir toplumda haklarından mahrum edilmiş sosyal grupların var olma koşullarını sorgulaması için eşsiz bir yol sunmaktadır"(Wang, 2015: 165). Sanatçının böyle bir projeye başlama sebebi kendi yaşadıklarıyla doğrudan alakalıdır. Daha derine inilecek

olursa, bu durumun sadece bireysel bir yıkımdan değil toplumsal etkileri de olan ve çağdaş sanata karşı yapılmış bir yıkımdan ortaya çıktığını görürüz. Sanatçının bu çalışmaları Pekin’de yaşadığı ve çalıştığı bir sanatçı köyünün yıkılmasına karşı bir tepki olarak başlamıştır(Wang, 2015: 163). 2001 yılında Pekin’de kurulan Suojia sanatçı köyü, birçok sanatçının atölyelerinin olduğu ve aynı zamanda yaşadıkları yerdi. Burası Liu Bolin’in ünlü bir heykeltıraşın yanında asistan olarak çalıştığı ve yaşadığı yerdi(Wang, 2015: 164). Devletin resmi bildirisine göre, sanatçı köyünün yıkılma sebebi, bu stüdyo bileşimindeki binaların sahibi olan şirketin gerekli inşaat izninin olmaması nedeniyle yasadışı olarak inşa edilmiş ve kullanılmış olmasıydı(Akt. Wang, 2015: 167; Zhao, 2005). Devletin resmi gerekçeler göstererek gerçekleştirdiği bu yıkım, sadece sanatçıların çalışma ve yaşam alanlarını yok etmemiş, aynı zamanda Çin çağdaş sanatına da büyük bir darbe vurmuştur. Öyle ki bu köyde çağdaş sanat üreten birçok sanatçı yaşamaktadır ve bunun gibi sanat köyleri, sanat aktivitelerinin ve sergilerin gerçekleştiği, sanatçıların birbirleriyle etkileşim haline girdiği önemli sosyal merkezlerdir. Köyün yıkımı hem sanatsal hem de bireysel olarak hayal kırıklıklarına neden olmuştur. “Hayal kırıklığı ve öfke dışında, 27 kasım 2005’te, yıkımdan on bir gün sonra, sanat küratörleri Zhao Shulin, Huang Yao ve Zhang Zhaohui, “Chai, Chai!, Chai?” (Yıkım, Yıkım!, Yıkım?)(Akt. Wang, 2015: 168; Li 2009; Wang2010b) sergisini düzenlediler. Sanatçılar eserlerini yıkılmış binaların üzerine astılar. Bu gösteri, atölyeleri yıkılmış ya da diğer binaların yıkılışına tanıklık etmiş birçok sanatçı tarafından yapılan kendiliğinden bir protesto oldu. Bu sergide Liu Bolin ilk kez ortaya çıktı ve işleri hemen dikkat çekti”(Wang, 2015: 168).

Aslında bu yok olma fikrinin tohumları, sanatçı köyünün yıkılmasından önce atılmaya başlamıştır. “Sanatçı bir röportajında, hızla gelişen kentsel bir toplumda “bilinmeyen” ve “görünmez ” bir göçmen olarak yaşadığı deneyimlerini ifade etmek için bir sanat projesi tasarlamaya başladığını dile getirmiştir”(Akt. Wang, 2015: 171; Li, 2009). Sanatçı olarak bu yıkımdan yaşadığı sorunlara ek olarak Çin’deki kentleşme süreci, özgürlük ve kontrol, ifade ve sessizlik, birey ve toplum, varlık ve görünmezlik arasındaki ilişki ile de ilgilenmiştir(Akt. Wang, 2015: 172; Taracco, 2008: 14). Çünkü sanatçı, yaşadığı ortam ve bu ortamda yaşayan diğer bireylerin sorunlarına da dikkat çekmek istemektedir. Kentsel dönüşüm, zengin ve fakir arasındaki uçurum, gibi konular işlerini üretmede etkili olmuştur. Ayrıca olimpiyatlar sebebiyle yapılan inşaatlar sonucu, emlak fiyatlarının artması insanların şehir merkezinde yaşamalarını güçleştirmektedir ve bu insanlar

sanatçıların köylerinin de bulunduğu kenar mahallelerde yaşamaya mecbur kalmaktadır. Böylece Liu Bolin ilk elden bu insanların yaşadığı zorlukları deneyimlemekte ve bunlara şahit olmaktadır. Bu nedenle Liu Bolin'in sanatsal bir icadı olan "görünmez beden", Pekin'deki kentsel gerçeklikte sağlam sosyal temelini bulmuştur (Wang, 2015: 172). Yani sanatçının işleri, kendi yıkıcı deneyimlerinden yola çıkarak, sürekli etkileşim halinde olduğu göçmen ve işçilerin sorunları ve devlet politikalarının bu bireyler üzerindeki ezici tavrına yaptığı eleştirel yaklaşımıyla sosyolojik temele oturtulmaktadır. Sanatçı işlerinde bireyselden evrensele yönelen bir tavırla sessiz bir eleştiri sunmaktadır.

Sanatçının 2006 yılında ürettiği Şehirde Saklanma No.17- Halkın Polisi (Hiding in the City No. 17 – People's Policeman, 2006) isimli işi bu bağlamda incelenecek ilk örnek olacaktır.



**Şekil 15:** Liu Bolin, Hiding in the City No. 17 – People's Policeman, 2006, fotoğraf, 160x100.2 cm



Fotoğrafa ilk baktığımızda kırık beyaz ve yeşil renklerinin hakim olduğunu görürüz. Resmi polis üniforması içinde Çin polisi ayakta durmakta ve elleriyle tam önünde bir sandalyede oturmakta olan sanatçının gözlerini kapatmaktadır. Sanatçının kıyafetleri ve bedenindeki boya kendi bedenini, polisin bedeni ve mekanın içinde yok etmektedir. Polis memuru elleriyle sanatçının gözlerini kapatarak sanatçının bedeniyle temas eder. Tüm fotoğrafa hakim olan soğuk renkler polisin yüzündeki ve ellerindeki sıcak renk alanlarıyla dengelenmektedir. Aynı zamanda bu renk alanları polisin yüzüne ve ellerinin konumu itibariyle de sanatçının yüzüne dikkatleri çekmektedir.

“Böylece sanatçı, insanlar ve “halkın polisi” arasındaki ilişkinin alaycı bir tasvirini oluşturmuştur. Polis memurunun vücudu ile görüntüde kaybolmuş sanatçının vücudu arasındaki fiziksel temas, sanatçının bahsettiği bir tecavüz ortamıdır ve bu ortam aslında devlet gücüdür. Görüntü, büyüyen bir tüketici toplumu tarafından vaat edilen bireysel özgürlük ile polislik ve ulusal politikalar gibi devlet mekanizmaları yoluyla bireyler üzerinde sürekli sosyal kontrol arasındaki gerilimi vurgulamaktadır”(Wang, 2015: 173).

Belki de sanatçı bu yolla devletin bireylerin hayatında ne kadar çok söz sahibi olduğunu ve yine devlet yoluyla kişisel alana yapılan saldırının büyüklüğünü anlatmak istemektedir. Daha çok özgürlük vaadi verilmesine rağmen, bireylerin karşılaştığı şeyin daha çok baskı olması ironik bir çelişkiyi göstermektedir. Ve bu kontrol mekanizması polis gibi kolluk kuvvetleri tarafından işletildiği için bu fotoğraftaki polis imgesi Çin hükümetini ve baskıcı, tehditkar politikalarını temsil etmektedir. “Özellikle polisle karşılaşma deneyimi, sanatçıların birçoğunun rastgele sorgulanması, kovulması veya gözaltına alınmasına ve sergilerine müdahale edilmesine ya da iptal edilmesine maruz kaldıkları için, Pekin’deki bir sanatçı köyünde yaşayan göçmen sanatçıların acı bir kolektif hafızasını oluşturur”(Akt. Wang, 2015: 173; Feng, 2003; Yang, 2007; Li, 2009).

“Dahası, son yirmi yılda Çin’deki polis uygulamalarının, polisin ev tahliyelerini, mahalle yıkımlarını ve kentsel inşaat için arazi el koymalarını güvenceye almak için sürekli olarak görevlendirildiği bir uygulamadan başka bir şey olmadığı söyleniyor. Çin halkı arasında otorite ve polisliğe yönelik giderek artan bir güvensizlik olduğu inkar edilemez – giderek artan bir şekilde halktan gerçeği gizleyen, güçlü ve zenginlerle işbirliği yapan, devlet ya da yerel yönetim makineleri olarak görülen bir sistem var ve fakir ve güçsüzlere zulmediyor”(Akt. Wang 2015: 173; Yang 2010; Chang 2013; Bristow 2011).

Bolin ise bu duruma kendini yok ederek bir eleştiri getirir. Bu yok olma durumu vahşi yaşamda bazı hayvanların korunma ve hayatta kalmak için buldukları ortama ayak uydurmalarına yarayan kamuflaj özelliklerine benzemektedir. Bolin tıpkı bir bukalemun gibi bulunduğu ortamda yok olmaktadır. Böylece bu baskıcı ve güvensiz ortamda bir nebze korunabileceği bir alan yaratmak istemektedir. Bu izole olma durumu bireyi tehlikelerden korunurken yabancılaşmayı da beraberinde getirir. Çünkü kendini toplumdan

soyutlayan birey bir süre sonra içinde bulunduğu topluma da yabancılaşmaya başlar. Ayrıca topluma uyum sağlamaya çalışan bireylerin toplum tarafından yutulup görünmez hale getirildiği yorumu da yapılabilir.



**Şekil 16:** Liu Bolin, Hiding in the City No. 45 – Family,2007, fotoğraf, 160x100 cm

**Şekil 17:** Liu Bolin, Hiding in the City, The Photo Of The Whole Family III, 2007, Dijital Baskı,120x75cm

Şehirde Saklanmak No 45 Aile isimli fotoğrafta bir kadın, bir erkek ve bir çocuk figürünü Çin bayrağı içinde kaybolmuş şekilde görürüz. Şekil 17’de ise yine bir kadın, bir erkek ve 2 çocuk görünmektedir. Fotoğrafa parlak kırmızı bir renk hakimdir ve sağ üst köşede parlak sarı renkte 5 yıldız görülmektedir. Bireylerin tamamen kırmızıya boyanmış olması, dikkatleri sadece Çin bayrağı görüntüsü üzerine yönlendirir. Fotoğraftaki kişiler göçmen işçi bir aileyi gösterir. Bu durumda büyük Çin ulusal bayrağı, devlet otoritesinin vatandaşlar üzerindeki mutlak hakimiyetinin bir hatırlatıcısıdır. 1978’de nüfus artışını engellemek için başlatılan bir çocuk politikasına gönderme yapar(Wang, 2015: 177). Bu politikadan kaçmak için birçok köylü şehirlere göç etmiştir. Aynı zamanda bu göçün diğer sebepleri arasında kırsalda sağlık, eğitim ve sosyal hayatın kötü bir durumda olması sayılabilir(Akt. Wang, 2015: 177; Broudehoux, 2007, s.393; Ye, 2009, s.118; Li, 2013,

s.42-54). Daha iyi bir yaşam için kente göç eden köylüler, göçmen sanatçıların yaşadığı ve çalıştığı kenar mahallelerde yaşamak zorunda kalırlar. Sanatçı Pekin'deki yaşamı boyunca göçmenlerle bir arada yaşadığı için işlerinde de doğrudan göçmenlere yer vermektedir. Devletin insanlar üzerindeki bu baskıcı politikaları bireyleri zorunlu göçe zorlamış ve işçi göçmen bireyler kırsaldan kente göçtüklerinde birçok farklı sorunla karşılaşmışlardır. Bunlardan bir tanesi de göçün kaçınılmaz sonuçlarından biri sayılabilecek yabancılaşmadır.

Fotoğraflarda ebeveynler ve çocuklar, özelliklerini ve kimliklerini ayırt edilemez kılan boğucu kırmızılıkla sınırlandırılmıştır(Wang, 2015: 177). Devletin varlığı öyle bir duruma gelmiştir ki bireylerin kimliklerini yitirmelerine, neredeyse tektipleşmelerine sebep olmuştur. Burada Çin bayrağının temsil ettiği şey bu kimlik yitimidir.

Sanatçının işlerinin üretimi büyük bir emek ve zaman sonucunda ortaya çıkmaktadır. Liu Bolin kimi zaman kendi bedenini kimi zaman da göçmen işçi bireylerin bedenlerini kullanır. İlk olarak mekan seçilir. Bu mekan bir bayrak, market rafları, yıkık bir fabrika ya da Çin'in önemli mimari yapıları olabilir. Daha sonra Bolin'in asistanları tarafından üzeri boyanır ve böylece figür mekanda kaybolmuş olur. Sanatçı aynı yerde saatlerce durarak bir performans gerçekleştirir ve bunu fotoğraflayarak baskılarını da sergiler. Bolin böylece çağdaş sanatın anlatı biçimlerinden performans ve fotoğrafı bir arada kullanır. Sanatçının heykel üzerine eğitim alması, beden ve mekan arasında ilişki kurarak yaptığı performansa dayalı fotoğraflarında etkili olduğu söylenebilir. Bunu destekler şekilde Benedetti şunu söyler: "Heykeltraş olarak yetiştirilen Liu, performansını büyük ölçüde "sosyal heykel" olarak algılar; yani sosyal içerikli canlı heykel"(Akt. Wang, 2015: 190; Benedetti, 2008: 23). Kendini ya da göçmenleri görünmez hale getiren sanatçı, kentleşme ve kapitalizmle birlikte oluşan yeni düzen ve birey arasındaki uyumsuzluk ve gittikçe artan yabancılaşmayı sorgular. Hızlı kentleşme sonucunda, kırsal ve kent arasındaki sosyal açıdan oluşan uçurum, kırdan kente göçü neredeyse zorunlu hale getirmiştir. Bolin göç eden bu fakir işçilerin kent yaşamında karşılaştığı sorunları dile getirirken, baskıcı devlet politikalarını da cesur bir şekilde eleştirir.

## 1.2. Kendine Mal Etme

Modernizmin, orjinallik, biriciklik ve sürekli yeniye üretme arzusuna karşı olarak postmodern sanatçılar geçmişe ve sanat tarihine geri dönüşü ön plana çıkaran işler üretme eğilimi gösterirler. Bu doğrultuda kendine mal etme gibi çağdaş sanat stratejileri gelişmiştir. Bu stratejiler günümüzde pek çok sanatçı tarafından başvurulan yollar arasındadır. “Kendine mal etme eylemi kısaca, görüntüyü ait olduğu çevreden ve içinde bulunduğu koşullardan kopararak başka bir anlam kazanacağı farklı bir çevreye taşımaktır”(Özel, 2006: 159). “Sanatçı başka sanatçıların yapıtlarını yeniden sahneler ve çoğu zaman bu yapıtları başka ortamlarda yeniden sergiler. Kendilemenin bir diğer adı olan günümüzün temellük sanatında sanatçılar Baudrillard’a göre, uzak ya da yakın geçmişe ait tüm biçimleri ve yapıtları kiç bir yöntemle kendilerine mal etmeye başlamışlardır”(Şahmaran Can, 2018: 170). “Sanatçılar kendine mal etme stratejisini kullanırken sanat yapıtının biricikliğini ve özgünlüğünü sorgularlar. Bunun için bazen o yapıtın kısmen bir bölümünü alarak mikro düzeyde, bazen tümünü alarak, kimi zaman üsluplarını kopyalayarak, kimi zaman da imgeyi alıp ona gönderme yaparak ya da o imgeyi kullanarak farklı anlatım olanaklarını ararlar. Tercih edilen yapıtlar genelde tarihe mal olmuş ünlü yapıtlardır”(Akt. Şahmaran Can, 2018: 171; Koşar, 2012: 196). Yani kısacası postmodern sanatçı kendine mal etme stratejisi ile biricikliğe karşı çıkararak sanat tarihini yeniden şekillendirmeyi hedeflemektedir.

Bu bölümde yabancılaşma kavramını, kendine mal etme stratejisi ile işleyen ve kültür çatışmaları, kimlik arayışı veya yeni bir kimlik yaratma arzuları ile eserlerini üreten sanatçılara yer verilecektir. Bu sanatçılar: Yasumasa Morimura, Renee Cox, Katarzyna Kozyra’dır. Sanatçıların bir kısmı kendi kültürel kimlikleri ve batı kültürü ile arada kalmışlığı cinsiyet ve kimlik rolleri üzerinden irdelerken, bir kısmı ise tarihi, özellikle sanat tarihini yeniden yazmayı amaçlayarak eserler üretirler. Kimi zaman sanat tarihine mal olmuş ressamın eserlerini sahiplenip yeniden üretirken, kimi zaman ise kökenlerine ait olan kültürel özellikleri ve hikayeleri kendilerine mal ederler. Yani geçmişin, çağdaş dünyadaki düşünce yapılarıyla yeniden var oluşunu irdelerler.

### 1.2.1. Yasumasa Morimura-Las meninas reborn in the night I-VIII:

1951, Osaka doğumlu Yasumasa Morimura, Japonya'nın en çok tanınan çağdaş sanatçıları arasındadır. “Morimura'nın sanatsal arayışları, farklı kültürlerin peş peşe tarihsel kabulüne dayanan Japon zihniyeti ile yakından ilişkilidir (1868'deki Meiji Restorasyonundan sonra, Japonya Batı uygarlığı ve kültürünün etkisi altına girmiş, Pasifik Savaşından sonra, ülke Amerika uygarlığı ve kültüründen büyük ölçüde etkilenmiş ve geçmişte de Çin kültüründen derinden etkilenmiştir). Bu amaçla eserlerini zamanın ruhu ve tarihin ruhuyla harmanlar”(https://bit.ly/3gxeDr1). Üretimleri genellikle kültür ve kimlik meseleleriyle ilgileniyor gibi görünse de, küreselleşmeyle birlikte ortaya çıkan sorunlar ve kapitalizmle de ilişkilendirilebilir. Halen Osaka'da yaşayan ve üretimlerini orada gerçekleştiren sanatçı, Batı sanat tarihinin klasikleşmiş eserlerini, medya ve popüler kültür ikonlarını kendine mal ettiği fotoğraflarıyla tanınmaktadır. Sanat eğitimini Japonya'da almış olmasına rağmen, üniversitelerde batılı tarzda eğitim verilmesinin bir sonucu olarak batı sanat tarihinden oldukça etkilenmiş ve bu doğrultuda sanatsal çalışmalar üretmiştir. Sanatçı, Van Gogh, Dürer ya da Rembrandt gibi batı sanatının en bilinen sanatçılarının eserlerine kendini yerleştirir ve onları yeniden sahneler. Bunu yaparken yeniden ürettiği batılı eserlere doğulu imajlar yerleştirerek, iki kültürü bir arada sergiler. Batı kültüründen etkilenmesi sadece üniversitede aldığı batılı tarzda eğitimle sınırlı değildir. II. Dünya Savaşından sonra doğan sanatçı, Amerikan kültürünün Japonya üzerindeki etkilerine de şahitlik etmiş ve hızla batılılaşan bir toplumda yetişmiştir. Dolayısıyla hem geleneksel Japon kültürü hem de Amerikan kültürünün izlerini kendi kimliğinde bir arada barındırır. Batı kültürüyle arasındaki ilişkiyi ‘aşk-nefret ilişkisi’ olarak tanımlayan sanatçı, savaş sonrası Japonya temasında takıntılı olduğunu ve asla onu terk etmeyeceğini belirtmektedir(https://bit.ly/3gxeDr1). “Morimura fotoğraflarında idealize edilmiş uzaktaki bir dünyayla sürekli temas halinde olmakla şekillenmiş bir kimliği yansıtır”(Akt. Oğuz, 2017: 3460; Heartney, 2011: 260). “Sanatçının işleri derin ve belirsiz doğaldır... Şov, mizah, empati, provokasyon ve uyarıcı kaotik bir ara yüzle doludur”(https://bit.ly/2zEJHoc). Sanatçının mizaha olan ilgisinin yaşadığı şehir Osaka'yla bağlantılı olduğu çıkarımı yapılabilir. “Çünkü Osaka Japon geleneksel komedi tiyatrosunun yani *Rakugo*'nun çıkış yeridir. Osaka halen Japonya'nın pek çok komedyen ve performans sanatçısının ortaya çıktığı şehirdir”(Akt. Oğuz, 2017: 3465; Munroe, 1994, s. 342). Kimlik çevreden bağımsız oluşmadığı için,

sanatçının doğup büyüdüğü toplumun etkilerinin işlerinde karşımıza mizah yoluyla çıktığı tahminini yürütmek mümkündür.

Sanatçının özellikle sanat tarihinden sahneler seçmesi, yeni bir tarih yazmak istemesindedir. Çünkü sanat tarihi tek bir bakış açısı ile yazılmıştır: batılı bakış açısı, hatta sadece batılı erkeklerin bakış açısı. Bu sebeple tek bir sanat tarihi görür ve okuruz. Ama sanat tarihi bir de batılı bir kadın tarihçi tarafından yazılsa ya da, Morimura gibi tamamen batıya yabancı doğulu birinin gözünden yazılsa, çok farklı anlamlar kazanabilir. Sanat tarihini tek bir büyük yol gibi algılamak yerine, sayısız küçük yollardan oluşan bir yapı olarak algılamanın ve bu yolları dikkatlice çözümlemenin gerekli olduğunu söyleyen sanatçı, bunun çok uğraş gerektiren bir çalışma olduğunu ve sanat tarihini anlaşılabilir bir hale getirebileceğini, ancak birisinin yapması gereken bir şey olduğunu savunur. Onun için daha anlaşılır olmayı hedefleyip popülizmin tuzağına düşmek, tamamen sakınılması gereken bir şeydir(<https://bit.ly/36COMJP>). Böylece sanat tarihini Japon bakış açısıyla yorumlarken, bu ünlü eserlerin bağlamlarını değiştirir ve onları yabancılaştırır. Sanatçının üretimlerinde, Batı sanat tarihi içinde kendine verilen anlamları kaybeden sanat eserleri, Morimura'nın elinde yeniden doğar. Morimura bu eserlerin yapıldığı dönemdeki anlamından çok günümüzdeki konumunu, doğulu birinin bakış açısıyla nasıl tekrar yaratılacağıyla ilgilenir.

Sanatçı işlerini üretirken orijinal eserlerin dekorlarını tekrar üretir, kostümleri ve aksesuarları oluşturur, makyaj ve bazen de fotomontaj kullanarak kendini orijinal figürlerin yerine yerleştirir ve oluşturduğu sahneler orijinal eserlerin yeniden üretimidir. Başka bir deyişle 'Japonlaştırılmış' halidir. Böylece "orijinalden kalma kalıplar, sınırlar, ezberler bu akıntıda bulanıklaşır, kaybolur"(Oğuz, 2017: 3461). Morimura iki kültürlü ve melez işlerini şöyle açıklar: "Benim işlerimde doğu ile batı buluşurlar ama ben asla bu iki dünyayı birleştirmeye çalışmıyorum. Onlar aynı anda birbirlerinin zıttı olarak varlar. Oto-portrelerim psikolojik dengesizliğin portreleridir. Kaybolmuş şeylerin resmidir. Uyumsuz, dengesiz, rahatsız ediciyi ve garibi araç olarak kullandığım psikolojik portrelerdir. Benim, yani batı kültüründen fazlaca etkilenmiş ama Japonya'da doğmuş ve büyümüş bir doğulunun portreleridir"(Akt. Oğuz, 2017: 3463; Morimura, 2003: 114). Sanatçı batılı imgeler yerine doğulu imgeler, batılı kadın bedeni yerine doğulu erkek bedenini kullanarak oluşturduğu zıtlıklarla ironik bir tavır sergiler. Batılı bir tablonun içinde Morimura'nın o sahneye hiç de uymayan ayırksız dış görünüşü(hem kadın yerine

erkek hem de Japon fiziki görünüşü olarak) bir gerginlik ve huzursuzluk hissi oluşturmaktadır. Sanatçı her ne kadar batı kültürünün içine girip, tüm detaylarıyla batılı eserleri sahnelese dahi görünüş itibariyle batıya ait olmadığı alenen ortada olduğu için, her zaman dışarıdan bir müdahale olarak anlaşılabilir ve bu ait olmama durumu ironiyi destekler. Bu zıt görüntüleri kullanarak eserleri kimliksizleştirir. Eserler artık ne tamamen batıya aittir, ne de tamamen doğululaşmıştır. Yeniden ürettiği tüm resimlerde kendi portresini kullansa dahi bu portreler asla tamamen kendini yansıtmayacaktır. Sanatçı aynı zamanda bu eserleri kendine mal ederek sanat tarihinin en önemli özelliklerinden biri olan özgünlüğe de savaş açar. Ancak bir başka açıdan bakacak olursak kendine mal ettiği imgelerin özgünlükleri de tartışmaya açık hale gelecektir. Öyle ki, sanatçı tüm yaşamı boyunca Japonya’da olduğu için, sanat eğitimi boyunca gördüğü batılı eserlerin çoğu, kitaplardaki kopyalarından başka bir şey değildir. Sanatçı aslında zaten yüzlerce kez yeniden kopyalanmış ve biricikliğini çoktan kaybetmiş eserlerden etkilenmiştir. Böylece bir kopyanın kopyasını ürettiği yorumunu yapabiliriz. Reprodüksiyon ve yeniden üretime olan ilgisi, bu simülasyon ortamına bağlanabilir. Sanatçı simülasyonun yeniden üretimini yaparak sanal bir gerçeklik oluşturur. Sanatçı bu sanal gerçekliği ya da role bürünmeyi, bir psikoloğun hastalarını tedavi etmesine benzetir ve bu durumu şöyle açıklar:

“Bir psikolog hastalarının semptomlarına göre birçok farklı role bürünür, bir baba gibi, bir anne gibi roller üstlenir fakat bunlar sanal gerçeklik gibi kontrol edilen hayali ortamlarda gelişir. Bir sahne hayal ettirir ve o sahnede uygun rolü alır, kontrol psikoloğun elindedir. Danışan onda sevgilisinden bir parça görür ama asla sevgilisi değildir. Benim sanatım da bu tür bir psikanalize benzer”( <https://bit.ly/3gxeDr1>).

Kendi üretimlerini de bu işleyişe benzeten Morimura, kendi hayalindeki sanat tarihini, kışkırtıcı ve cesur bir dille yeniden yaratmaktadır. Tüm bunlara rağmen Morimura’nın işlerini tek bir sınıfa yerleştirmek oldukça güçtür. “Morimura’nın göreceli bir ölçekte çalışmasını toplumsal cinsiyet, etnik köken, cinsellik, ekonomi, siyaset ya da queer çalışmaları açısından bölümlere ayırma eğilimi yoktur”( <https://bit.ly/2zEJHoc>). Bu tek bir sınıfa yerleştirmekten kaçınma hali ya da bir başka deyişle birden fazla konuyu içinde barındırması, çağdaş sanatın çoğulcu yapısıyla eşleşen bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Geçmişte ve günümüzde, Morimura gibi çalışan birçok sanatçıya rastlamak mümkündür. Özellikle postmodernizm ve kavramsal sanatla birlikte çağdaş sanatçılar, halihazırda var olan üretimleri kendilerine mal etmiş ve kendi bedenlerini de işin içine dahil ederek

yeniden yaratmışlardır. Buna örnek verilebilecek, belki de en çok tanınan sanatçılardan biri de Cindy Sherman'dır. Untitled Film Stills serisi ya da diğer tüm portrelerinde Sherman da tıpkı Morimura gibi kendi bedenini kullanarak birçok farklı role bürünür. “Ancak Sherman’ın betimlemelerinin izleyiciyi başkası olduğuna ikna ettiği yerde, Morimura’nın betimlemeleri tam tersi tüm karakterlerin kendisi olduğunu öne sürüyor”(https://bit.ly/2Ae2yqe). Zaten Morimura’nın bir başkası olduğunu ikna etmek gibi bir amacı da bulunmamaktadır. Bir role bürünür ancak hiçbir zaman o taklit ettiği karakter değildir, kendinden bir parça muhakkak ortaya çıkmaktadır. İşin ironik yanı, bu portreler tamamen kendini temsil etmemektedir. Bu arafta kalmışlık ve zıtlıklardan doğan gergin durumun üretilen işin canlılığını ve ilgi çekiciliğini de artırdığı düşünülmektedir.

Sanatçının bu bağlamda “Las Meninas Reborn in the Night” serisi incelenecektir. Sanatçı, İspanyol ressam Velázquez’e ait olan ve belki de sanat tarihinin en çok konuşulan resimlerinden biri olan Las Meninas tablosundan yola çıkar. Las Meninas sanat tarihi boyunca pek çok tarihçi tarafından yorumlanmış ve birçok sanatçı tarafından da yeniden üretilmiştir. Morimura, resim tarihine gözlemcinin rolüyle ilgili yeni bakış açıları kazandıran, izleyen ve izlenen arasındaki karmaşık ilişkilerle dolu bu ünlü resmi(Bkz. Sayfa 31-32) ele alır. Sanatçının 2013 senesinde ürettiği sekiz fotoğraftan oluşan sergi, Las Meninas’ı yeniden üretmenin ötesine geçerek, “Eğer müzede gece eserler canlanırsa ne olur?” sorusuna cevap aramaktadır. Sanatçı diğer işlerinden farklı olarak ilk defa kurgusal bir sahne değil, gerçek bir mekan kullanmıştır. Fotoğraf çekimleri Prado Müzesi, Velázquez salonunda gerçekleştirilmiştir. Ve bu seride Morimura ilk defa hiçbir role bürünmeden kendisi olarak karşımıza çıkar(şekil 18).





**Şekil 18:** Yasumasa Morimura, Las Meninas Reborn in the Night II, 2013, fotoğraf, 148.0x167.0 cm (163.0x182.0x6.10cm çerçevesi)



**Şekil 19:** Yasumasa Morimura, Las Meninas Reborn in the Night V, 2013, Fotoğraf, 148.0 x 167.0 cm (163.0 x 182.0 x 6.1 cm çerçevesi)

İncelenecek ilk fotoğrafta(şekil 19) sanatçı orijinal resmin kompozisyonunu koruyarak yeniden canlandırma yapar. Morimura, fotoğrafın solunda elinde fırçası, tuvalinin önünde Velásquez'in yerine geçer. Sahnenin tam ortasında sarı düz saçları ile Infanta Margarita'yı görürüz. Hemen solunda bir hizmetkar, diz çökmüş ve bakışlarını Margarita'ya yöneltmiştir. Margarita'nın sağ tarafında da yine iki hizmetkar bulunmakta ve en soldaki saray soytarisının hemen ayaklarının altında bir köpek uzanmaktadır. Öndeki figürlerin arkasında resmin sağ arka köşesinde bir erkek ve bir kadın figürü vardır. Giydikleri giysilerden yola çıkarak Hıristiyanlık dinin simgeleyen iki figür olduğunu anlayabiliriz. Resmin tam ortasında, Margarita'nın arkasındaki boş resim çerçevesinin içindeki aynadan yansıyan iki figür ressamın tam arkasına doğru konumlandırılmıştır. Bu figürler orijinal resimdeki gibi Kral ve Kraliçe'nin temsilidir. Yine orijinal resimdeki bir kapının eşiğinde bekleyen esrarengiz figür de, Morimura'nın yeniden canlandırmasında yerini almıştır. Arka plandaki koyu ve toprak tonları öndeki figürleri daha çok ortaya çıkarır. Infanta Margarita'nın beyaz renkli gösterişli elbisesi ve kompozisyonun tam ortasına konumlandırılması tüm dikkatleri ona çeker. Tüm figürlerin yüzü Morimura'nın yüzüdür. Tüm figürlerin aynı yüze sahip olması, resme tekinsiz ve gergin bir hava katar. Figürler Müzede gece olunca, Velazquez'in tablosundan çıkıp sergi salonuna konumlanmışlardır.



**Şekil 20:** Yasumasa Morimura, Las Meninas Reborn in the Night IV, 2013, Fotoğraf, 148.0 x 167.0 cm (163.0 x 182.0 x 6.1 cm çerçeveli)

İkinci fotoğrafta(Şekil 20) ise Morimura'nın canlandığı Velazquez'in resmi duvarda asılı durmaktadır. Bu sefer sadece tabloyu değil sergi mekanını ve izleyicileri de görürüz. Burada seyirciler resimdeki figürlerden başkası değildir. Infanta Margarita, hizmetkarları ve ressamı arkadan görürüz ve kendi temsillerinin izleyicisi konumundadırlar. Duvarda asılı kendi resimlerine bakarlar. Yani burada çift taraflı bir ayna etkisi vardır. Ressamın tuvalinde ise Infanta Margarita tek ve büyük bir figür olarak betimlenmektedir. Yine sanatçı, Infanta Margarita'nın yerine kendini koyar. Bu versiyonunda seyirci dışarıdan değil olayın tam kalbinden sahneyi seyretmektedir. Resimdeki figürler adeta canlanmış ve seyirci konumuna geçmişlerdir. Figürler gece olduğunda tabloların içinden çıkar ve müzenin yeni konuklarına dönüşürler. Kendi temsillerin izlerler. Kendi görünümelerini izleyicinin gözünden deneyimlerler. Morimura tıpkı Velázquez'in yaptığı gibi karmaşık bir bakış sunar. Velázquez'deki bakışlar Morimura'da bir adım daha öteye taşınır. Foucault'ya göre Velázquez'in nedimelerinde üç bakış vardır: elinde paletiyle ressamın bakışı, merdivende duran ziyaretçinin bakışı ve kral ve kraliçenin yansımasındaki bakış. Morimura'da ise bu bakışlar çoğalır. Kompozisyondaki ressam prensesi seyrederek, kral ve kraliçe nedimleri ve ressamı seyrederek, seyirlik resmin kahramanları gece canlanır ve kendilerini seyrederek, Morimura'nın kompozisyonunu seyreden bizler ise(seyirci) kendi temsilini seyredenleri seyrederek. Morimura da dört farklı bakış karşımıza çıkmaktadır. Bir diğer ilginç nokta ise Velázquez'in resminin tersine, ya da Witkin'in Las Meninas'ının tersine, Morimura'nın kompozisyonunda birden farklı bakış olsa dahi izleyen de izlenen de tek kişidir. Yani Morimura'nın kendisidir. Morimura, izleyen ve izlenen arasındaki bu kaotik ilişki yumağını bir adım öteye taşıyarak izleyicide şok etkisi yaratmayı amaçlar. Farklı bakışlar içinde kaybolan seyirci, bir yandan da doğu ve batı arasındaki ilişkiyi de bu yolla irdelemektedir. Hem kompozisyonların karmaşıklığı, hem de Morimura'nın kadın ve Avrupalı bedenlerin rolüne erkek ve Asyalı olarak bürünmesinden oluşan absürt görüntüyle, klasik düşünce biçimimizi ve bakış açımızı yerlebir eder. Çoğu işinde olduğu gibi psikolojik açıdan dengesiz, rahatsız edici hatta komik olan tüm bu duyguları güçlü şekilde bünyesinde barındırır. Son derece birbirinden ayrıksı bu unsurların bir aradalığından oluşan tuhaf ahenk, Morimura'nın yaratmak istediği sanatın tam karşılığını bizlere verir.

### 1.2.2. Renee Cox, Red Coat (The Maroon's Queen Nanny Serisi):

Renee Cox da kendine mal etme stratejisini kullanan bir diğerk sanatçıdır. Tıpkı Morimura gibi Cox da, sanat tarihine mal olmuş eserlere kendini yerleştirdiği performansa dayalı fotoğraflarıyla tanınmaktadır. Kariyerine moda fotoğrafçılığı yaparak başlayan sanatçı, sonraki dönemlerde kavramsal sanatla ilgilenmeye başlamıştır. Büyük boyutlu, canlı renkli fotoğraflarıyla tanınır. Batı tarafından siyahi kadınlara yüklenen kimlik rollerini tartışan ve ırkçılığa meydan okuyan işler üretmektedir. “Cox, popüler Avrupa-Amerikan eserlerinde görülen tanıdık sahnelere kendisini sokarak, tanıdık imajları benimser ve siyah kadınları bu görüntüde yeniden tanımlar”(Gainer, 2019: 14). “Cox 1993 yılından beri çalışmalarında insan vücuduna, özellikle siyah kadın bedenine uygulanan kurallara ve ideallere meydan okur”(http://dailym.ai/2XdniOI). Bu sebeple Cox işlerinde siyah kadını bir kahraman gibi betimler. “Klişeleri yıkmak, izleyiciyle bağlantı kurmak ve toplumsal cinsiyet ve ırk hakkındaki önyargılı fikirleri sorgulamak sanatının ayrılmaz bir parçasıdır”(https://bit.ly/2XbGEwB). Batı sanat tarihinde siyahi kadınlar ya hiç betimlenmez, ya da beyaz kadının güzelliğine vurgu yapmak için, ondan daha düşük statüde hizmetçi ve yardımcı olarak betimlenir. Cox ise buna karşı çıkar, cesur, özgür ve statü sahibi bir siyah kadın imajı yaratır. “Cox’un kadınları ne hiperseksüel ne de itaatkardırlar, bu nedenle erotik ‘gaze’ e katkıda bulunmazlar”(https://bit.ly/36IqqVF). Cox tüm çalışmalarında yanlış temsil edilen siyah kadın imajına saldırır ve o imajı değiştirmeyi hedefler. “Göçmen bir ailede yetişen Cox, göçmenlik yoluyla kendi ülkelerinden ayrılmanın yanı sıra, ırkçılık ve Amerikan toplumuna aidiyet duygusunu engelleyen muazzam bir yabancılaşmayla karşı karşıya kalmıştır. Sanatçının bu sosyal, politik ve kültürel çıkmazlarından geliştirdiği estetik yörünge genellikle siyah milliyetçiliği olmuştur”(Noel, 2014: 165). Bu bölümde incelenecek The Maroons’s Queen Nanny serisine ait, Red Coat isimli işi de yine bu kavramlar çevresinde şekillenmiştir.



**Şekil 21:** Renee Cox, Red Coat, 2004, Color digital inkjet print on water color paper AP1, 76 x 44cm

Fotoğrafta Renee Cox’u kırmızı askeri bir formanın içinde kollarını çapraz bir şekilde göğsünde birleştirmiş olarak görürüz. Siyah, uzun, rastalı saçları sol omzundan aşağı doğru dökülmektedir. Sağ elindeki palayı kendinden emin ve sıkı bir şekilde tutmaktadır. Bakışlarını direkt izleyiciye yönlendirir. Sanatçının üzerindeki formanın kırmızı rengi ve altın sarısı işlemleri, arkadaki mekanın bulanık, belirsiz mavi rengiyle kontrast oluşturmakta ve tüm dikkati bu güçlü duruşlu kadının üzerine çekmektedir. Cox bu sahnede Queen Nanny’yi temsil eder. “The Maroon’s Queen Nanny, sanatçının canlandırdığı, 18.yy.’da Jamaika’daki İngiliz sömürgecilere karşı isyanı yöneten, Maroon’lara (bağımsız yerleşimler oluşturan kaçmış köleler) liderlik eden efsanevi Queen Nanny’nin portrelerini içermektedir. Popüler inanca göre, Queen Nanny 17.yy.’ın sonlarında Gana’da doğmuş ve özgür bir birey olarak Jamaika’ya yerleşmiştir. 18.yy’ın başlarında, İngilizlere karşı artan direnç çok önemli bir hale geldiğinde, adanın Windward

bölgesindeki Maroon'lar arasında önemli bir asker, kültürel ve dini bir lider olarak oraya çıkmıştır”(Akt. Noel, 2014: 166: Gottlieb, 2000: xv–xvii). Yani Queen Nanny, hem milli bir kahraman hem de özgür bir siyahi kadın olarak, Cox'un aslında yaratmak istediği siyahi kadın portresine çok benzemektedir. Cox'un Queen Nanny'yi yeniden yaratma isteği, onun bu güçlü özelliklerinden dolayı olabilir. “Cox'un serisindeki görüntülerin çoğu, Queen Nanny'yi savaşa hazır ya da dini bir ritüelin ortasında, iddialı pozlar verirken göstermektedir... Bir çok farklı roldedir çünkü, Cox için, “Queen Nanny bu gün yaşasaydı kim olurdu?” sorusu çok önemlidir”(Noel, 2014: 166). Cox, bu milli kahramanın bir dizi portresini yaparak, batının siyah kadına yüklediği rollerin aksine, boyun eğmeyen, özgür ve cesur bir siyah kadın portresi oluşturur. Tüm ırkçı klişeleri yıkar ve siyah kadının tarihini yeniden yazar. Cox, Queen Nanny'i bulunduğu zaman diliminden kopararak günümüze taşır. Onu yersiz yurtsuzlaştırarak zamansız bir karamana dönüştürür. Fotoğrafın bulanık arka planı, kırsal bir bölge olduğu belli olsa dahi hangi döneme ait olduğu belli olmamaktadır. Herhangi bir zamanda herhangi bir yerde olabilecek bu görüntü, Queen Nanny'nin zamansız oluşunu destekler. Böylece bu kahraman siyah kadın, geçmişin, şimdinin ve geleceğin de siyah kadınının bir temsili olarak belirir. “Cox'un saç modeli, çoğu zaman 20.yy Jamaika'sının siyasi-dinsel Rastafaryan hareketi ile ilişkilendirilse de, Kara Ulusalçı ve kuruluş karşıtı sembolizmine bakıldığında, 18. yy. temalı fotoğraflara uygun görünmektedir”(Noel, 2014: 169). Cox'un gözleri direk olarak seyircinin gözlerinin içine bakar. Fakat bu bakış Berger'in Görme Biçimleri'nde bahsettiği, izleyeni(erkeği) izleyen kadının davetkar bakışı değil, tam tersine meydan okuyan ve korkusuz bir bakıştır. Öyle ki Berger'e göre Avrupa resim geleneğinde kadın bedeni erkeğin cinselliğine hizmet eden seyirlik bir nesne konumundadır. Birçok klasik resim erkek seyircinin memnuniyeti için yapılmaktadır. “Burada kadın seyredilen birisi olarak dişiliğini sunmaktadır”(Berger, 2013, s. 55). Kadın kendi duyguları için değil, karşısındaki erkeğin duyguları için vardır. Erkeği mutlu eden ve onu kendini izlemeye davet eden nazlı bakışlar sunarlar. Cox, bu duruma iki şekilde meydan okur. İlk olarak davetkar olmayan cesur bakışlarıyla, kadını seyredilmesi gereken bir cinsel obje konumundan çıkarır. Cox'un bakışlarında kendi bedeninin hakimiyetinin kendi ellerinde olduğu mesajı güçlü bir şekilde verilmektedir. İkinci olarak ise beyaz ve siyah kadının konumunu eleştirir. Genellikle Avrupa resim geleneğinde bu seyirlik, güzel kadınların çoğunun hatta hepsinin beyaz olduğunu görürüz. Avrupa geleneğinde Siyah kadın bedeni izlenecek güzel bir nesne olarak sergilenmemekte, en fazla seyirlik beyaz

kadının güzelliğine vurgu yapmak için hizmetçi rolünde resmedilmekteydi. Cox bu duruma da başkaldırarak merkezdeki kadın figürü yerine kendini yerleştirmektedir. Böylece hem Avrupa resim geleneğindeki kadın tasvirlerine hem de siyah kadın bedeninin sunumuna karşı çıkmakta, izleyen ve izlenenin kontrolünü kendi ellerine almaktadır. Sanatçının giydiği kırmızı askeri üniforma Avrupalı askerlerin giydiği formalara benzemektedir. Erkek formaları içinde bir kadın bedeninin sergilenmesi ironik bir durum meydana getirir. Sanatçının Avrupalı tarzda bir askeri üniforma giymesinin birkaç farklı sebebi olabilir.

“Kendisinin giydiği erkekliğin göstergesi olan kırmızı ceket, Maroon topluluğunun durmadan direndiği Avrupa kültürel ve politik hegemonyasını anlatmaktadır. Ayrıca sömürge Jamaika’ındaki Avrupa varlığının, yaşanan göçlerin, ve ardından hem Afrikalıların hem de Avrupalıların katkıda buldukları kültürel formların da bir simgesidir...Red Coat, 18. ve 19.yy’daki siyah kadının, hak ve medeni özgürlüklerle dünyaya gelen beyaz erkeğin en üs başkanı olduğu fikrinin görsel bir isyanıdır”(Noel, 2014: 169).

Yine aynı şekilde sanatçının duruşu da bu eril yapıya gönderme yapmaktadır. Sanatçının siyah kadın temsilini erkeklikle birleştirmesinin sebebinin geçmişte yattığını söylemek mümkündür. “Her şeyden önce, taşınır kölelikte toprak sahipleri, her ikisi de maddi mülk oldukları için hiçbir zaman köleleştirilmiş Afrikalı kadın ve erkekleri farklı olarak algılamamışlardır”(Akt. Noel, 2014: 169:Cutting a Figure, op cit, pp46–49). Bu sebeple görsel kaynaklarda siyah kadınları erkekleştirme eğilimi sıkça karşımıza çıkmaktadır. Siyahi kadın beyaz kadına göre her zaman, daha kaba hatlara sahip ve cinsiyetini belli etmeden tasvir edilmiştir. Cox işlerinde bu tarz zıtlıkları kullanarak bir meydan okuma sunar. Cox toplumun siyah kadını yerleştirdiği konumu yok sayarak cesur bir hamle yapar. Onun ürettiği hiçbir kadın klişelere uymaz, boyun eğmez ve kendi kimlik oluşumlarını kendileri oluşturur. “Cox bu siyasi ve kültürel lideri, erkeklik ve kadınlığı zorlayan, kendi cinsiyetinin ve ırksal kimliğinin inşasını kontrol eden bir kadının kişiliğini yansıtan biri olarak açıkça ifade eder”(Noel, 2014: 170). Böylece sanatçı, izleyen ve izlenen arasındaki onlarca yıllık süregelen ilişkiyi altüst etmiş olur. Geleneksel bakışı yabancılaştırarak geçmişi ve görme biçimlerini yeniden şekillendirir. Queen Nanny gibi bir figürün bu günkü temsilini gerçekleştiren Cox, Queen Nanny’i de yabancılaştırırken onu onurlandıracak yeni bir konuma yerleştirmiş olur. Queen Nanny, sanatçı için kadın bedeni, siyah milliyetçiliği, ırkçılık, kimlik rolleri gibi konuları incelerken kullandığı bir araca dönüşmüştür. Ancak böyle bir kahramanı gözler önüne serdiği için onun varlığını da bir kez daha onaylamakta ve yüceltmektedir.

### 1.2.3. Katarzyna Kozyra- Olympia:

Katarzyna Kozyra 1963 doğumlu Polonyalı, heykel, enstalasyon ve video sanatçısıdır. Varşova Güzel Sanatlar Akademisi'nde heykel eğitimi alan sanatçı, sanat kariyerine heykel ile başlamış ardından video, fotoğraf ve enstalasyon üzerine işler üretmeye devam etmiştir. Üretimlerinin konuları genellikle, ölüm, hastalık, çıplaklık, kimlik gibi toplumda tabulaşmış konulardır. Toplumsal cinsiyete dayanan eylemler aracılığıyla sanatçı bedensel deneyimlerle, atfedilen cinsiyet ile kimliğimizi ortaya koyma biçimimiz arasındaki etkileşimi araştırır(<https://bit.ly/2TIqrwX>). Kozyra'nın sanatı, çoğunlukla polemikleri ateşleyerek kamuoyunu harekete geçirmektedir. Sanatçı sürekli olarak stereotipleri ve sosyo-politik söylemleri eleştirel revizyona tabi tutar. Günlük yaşamımızda yer alan kültürel tabular ve klişe davranışlarını araştırır(<https://bit.ly/2B6z0uR>).

Sanatçının bu bağlamda incelenen işi Olympia, tıpkı Manet'nin yaptığı gibi bir başkaldırıyı üstlenmektedir. Birçok çağdaş sanatçı tarafından tekrar üretilen Manet'nin ünlü resmi Olympia, Kozyra'nın yeniden üretiminde İngilizce alt yazılı Lehçe bir video ve 1205x180x2 cm boyutunda 3 fotoğraftan oluşmaktadır. Bu bölümde kendine mal etme stratejisi sanatçının oluşturduğu fotoğraflar üzerinden incelenecektir.



Şekil 22: Katarzyna Kozyra, Oltmpia Blue, 1996, fotoğraf



Sanatçının tekrar oluşturduğu 3 fotoğrafın ilkinde, siyah bir fonun önünde mavi parlak örtülerle kaplı bir yatağın üzerinde tıpkı Olympia gibi uzandığını görürüz. Uzanan figürün bedeni çıplaktır, kırmızı terlikler giyer, boynunda siyah ince şeritten yapılmış bir fiyonk takılıdır. Tamamen saçsız başıyla kulağının arasına beyaz bir çiçek yerleştirmiştir. Figür bakışlarını direkt seyirciye yöneltir. Fotoğrafın sağ kısmında elinde mor bir çiçek buketi tutan, mor giysili, siyah bir figür ayakta durmakta ve bakışlarını yatakta yatan figüre yöneltmektedir. Siyah figürün hemen sağında, uzanan figürün ayaklarının dibinde sarı bir kedi figürü konumlandırılmıştır. Yatağın mavi rengi neredeyse fotoğrafı tam ortadan böler. Ayakta duran figürün giysilerinin ve yatağın soğuk renkleri, siyah arka fonla birlikte dikkatleri önde yatan bedene çekmektedir. Aynı şekilde yatağın arkasındaki figürün bakışları da dikkatleri önde yatan figürün yüzüne doğru yöneltmektedir. Yatan figürün ayaklarındaki kırmızı terlik yatağın mavi rengiyle kontrast oluşturmaktadır. Fotoğrafın kompozisyonu ve yatan figürün boynundaki siyah şerit, Manet'nin Olympia'sına gönderme yapar. Figürün görüntüsünden anlaşılacağı üzere, Kozyra'nın Olympia'sı kemoterapi tedavisi gören ve bu yüzden saçlarını kaybeden hasta bir kadındır.



**Şekil 23:** Katarzyna Kozyra, Olympia White, 1996, fotoğraf

İkinci fotoğrafta ise sanatçı, beyaz bir odada, beyaz bir hastane yatağı üzerinde uzanmaktadır. Üzerinde boynundaki siyah şeritten başka bir giysi bulunmamaktadır. Figürün eli mavi bir yastığın üzerine yerleştirilmiştir ve eline takılı olan bir serum görürüz. Yatağın tam arkasında hemşire kıyafetleri içinde orta yaşlı bir kadın ayakta durmaktadır. Konumu gereği fotoğrafı dikey olarak ikiye böler. İlk fotoğrafın aksine Hemşirenin bakışları sanatçının yüzüne değil elinin üzerine odaklanır. Yine çoğunlukla beyazın hakim olduğu kompozisyonda, sanatçının elini üzerine koyduğu mavi renk yastık dikkatleri sanatçının serum takılı eline çeker. Sanatçının bakışı ise bir önceki fotoğraftaki gibi seyirciye yöneltilir. Bu fotoğrafta süslü, canlı renkteki yatağın yerini hasta yatağı alır, arkadaki siyahi figürün yerini ise beyaz önlüklü bir hemşire alır. Bu sefer buket sunmak yerine serum içinde ilaç vermektedir. Olympia göndermesi ise yine sanatçının boynuna bağladığı siyah şerit ile yapılmıştır.



**Şekil 24:** Katarzyna Kozyra, Olympia Old Woman, 1996, fotoğraf

Üçüncü fotoğrafta ise Mekan ve figür değişmiştir. Bir odanın içinde eski bir kanepenin üzerinde oturan yaşlı, çıplak bir kadın figürü görülmektedir. Arka plandaki radyo ve vazo

içindeki çiçekler, üzerine oturduğu kanepenin, bu mekanın bir evin oturma odası olduğu fikrini uyandırır. Arka fondaki kırık renkler ve figürün uzandığı beyaz örtüler dikkatleri tamamen bu yaşlı kadına yönlendirmektedir. Olympia'nın kırmızı terlikleri kompozisyonun sağ alt köşesinde, kanepenin hemen altında belli belirsiz görülmektedir. Bu fotoğraftaki yaşlı figür sanatçının annesidir. Üç fotoğrafta da ortak nokta figürlerin boyunlarındaki siyah boyun bağıdır. Bu sayede onların Olympia oldukları ayırt edilebilir.

Kozyra, sağlıklı bir kadın bedeni sunmak yerine hasta bir kadın bedenini bize sunar. “Hasta vücudunun onurlu olduğunu ve sağlıklı olan kadar normal olduğunu kanıtlamak için bir kemoterapi sırasında çıplak olarak fotoğraf çekilmesine izin verdim. Güzel görüldüğünde, nasıl çalıştığını düşünmüyorsun. Hasta bir vücuda bakıldığında, ölümü hissedersiniz. Tüm sağlıklı insanlar iyi durumda, çünkü dışarıda fizikselliklerini giymiyorlar. Mükemmel kendileri olarak dolaşıyorlar”(https://bit.ly/2M6FOev). Kozyra böylece, hastalıklı dış görünüşleriyle toplumdan dışlanan ve ötekileştirilen bireyleri kutsamak ister. Hasta bir beden de sağlıklı bir beden kadar estetik ve güzel olduğunu kanıtlama peşindedir. Kendini saklamak yerine bedenini özgürce sergiler. Tüm fotoğraflarda figürlerin bakışlarını direkt olarak seyirciye dikmeleri, hasta ve yaşlı bedenin utanılacak bir şey olmadığını ve onu sergilemekten çekinmediklerini haykıran cesur bir bakışa işaret eder. Bu bağlamda Kozyra'nın bakışı ve Renee Cox'un bakışı ortak bir paydada buluşmaktadır yorumu yapılabilir.

“Tıpkı Jo Spence veya Hannah Wilke gibi Kozyra, bir tür kendi portresini kullanarak ani bir dönüş yapar: hastalığı, yerleşik davranış biçimlerine göre utanç verici ve kadın bedeninin güzelliği ile çelişkili olan bir şeymiş gibi gösterilmemesi gerektiğini gözler önüne serer”(https://bit.ly/2M6FOev). Manet kendi döneminde idealize bir tanrıça figürünün yerine, tamamen normal bir insan vücuduna sahip bir fahişeyi resmederek resmin kanonlarına karşı koyarken, Kozyra da bu cesur karşı koymayı, hasta bedenleri tüm gerçekliğiyle korkusuzca sergileyerek yapar. Aslında Manet'nin Olympia'sı bu meydan okumayı yapması için çok uygun bir seçenektir. Orjinali Titian tarafından yapılan resme atıfla boyadığı Olympia, Manet'nin resim sanatında bir dönüm noktası yaratmasını sağlamıştır.

“Titian'ın konusu mitolojiden gelir, alçak gönüllülikle bakışları yardımseverdir; Manet'nin konusu, bir Paris fahişesidir, eli meydan okurcasına konumlandırılır ve soğuk gözleri seyirciye bakar, seyirci aniden bir misafir haline gelir... Titian'ın resminde hizmetçi, tanrıça tarafından giyilen en asil kıyafeti aramaktadır; Manet'nin siyah

hizmetçisi ise, muhtemelen bir müşteri tarafından alınan çiçekleri sunar ve fahişe tarafından göz ardı edilir...Titian tarafından boyanmış yatakta, bir köpeği sadakatin sembolü olarak görebiliriz; Manet'nin fahişesinin eteklerinde bağımsızlık sembolü olan siyah bir kedi vardır. Resmin boyutu mesajı vurgulamaya katkıda bulunur: 130 cm yüksekliğinde ve neredeyse 2 m genişlikte, Titian'ın Venüs'ünden çok daha büyük, genellikle mitolojik veya dini temsillerde kullanılan oranlarda yapılmıştır”(https://bit.ly/2X9aFxd).

Manet bir fahişeyi kutsal bir varlıkmiş gibi resmederek tüm kuralları çiğnemiştir. Manet'nin gerçek niyeti gelenekleri yıkmak ve gerçek dünyaya yeni bir onur kazandırmaktır, ancak Paris gerçekliği o zamanki akademisyenler tarafından bir hakaret olarak görülüyordu ve Manet ikinci sınıf bir sanatçı gibi kaba davranıyordu(https://bit.ly/2X9aFxd). Kısaca Manet idealize bir dünyayı değil gerçekliği yansıtmak istemektedir. Benzer şekilde Kozyra'da ideal kadın bedeninin tüm temsillerine karşı çıkar. Kadın bedeninin konumlandırıldığı tüm rollere savaş açar. Geçmişte ve günümüzde güzellik algısında değişiklikler olsa da, yerleşik düşünce kalıplarında güzel kadın bedeninin tanımı az çok birbirine benzer. Güzellik aynı zamanda sağlıklı ve güçlü bedenlerle de özdeşleştirilir. Kozyra ise bu kalıpları reddeder, ötekileştirilmiş hasta ve yaşlı bedenlerin gerçekliğini ve güzelliğini bize sunar. Batille, Olympia hakkında şu yorumda bulunur:“Olympia'nın tamamı, bir suçun kötülüğü veya bir ölüm merasimi gibi gösterir kendini... Ondaki her şey, güzelliğe karşı bir kayıtsızlığa doğru kaymaktadır”(https://bit.ly/2AjGsCy). Kozyra'nın Olympia'ları da yerleşik güzellik anlayışına karşı aynı kayıtsızlığı içinde barındırmaktadır. Tüm bu sebeplerle Manet'nin Olympia'sıyla birçok açıdan benzerdir. Kozyra'nın kadınları da günümüz Olympia'larıdır.

### 1.3. Reformatting (Yeniden Biçimlendirme)

#### 1.3.1. Fred Wilson-Minneapolis The Museum:

New York doğumlu Afrika asıllı Amerikalı sanatçı Fred Wilson oluşturduğu yapay müze mekanları ile ve gerçek müze mekanlarındaki yerleştirmeleriyle ırkçılık, eşitlik, çok kültürlülük, kimlik, öteki olma ve yabancılaşma gibi konuları ele alır. Büyük boyutlu yerleştirmelerinde tıpkı bir müzeci gibi çalışarak çağdaş sanat stratejilerinden reformatting (yeniden biçimlendirme) stratejisini çok başarılı bir şekilde kullanır.

“Bir Şeyleri yeni bağlamlarıyla değerlendirdiğimizde, çoğu kez onlarda farklı ve yeni anlamlar buluruz (Lakof & Johnson, 1980). Bu yeniden biçimlendirmek, bir konuyu betimleyerek veya onu yeni bir görsel formatta haritalamakla ilgilidir ve o, konuyu yeni bağlam içine sokar. Resmederek ya da haritalandırarak bir konuyu yeni görsel biçimde yeniden bağlamaştırma olağanüstü hatırlatıcı bir yoldur. Bu bir konunun yeniden bağlamaştırılmasının sıra dışı bir yoludur çünkü görsel formatlar genellikle kendi içinde zaten anlamlıdır yani onlar gerçekliği bilmemiz, organize etmemiz ve yorumlamamızın yollarını gösteren aşamalı sistemlerdir (Elkins, 1999). Yeniden biçimlendirmenin yeniden bağlamsallaştırıcı etkisi, konuya uygulanan format yabancılaştıkça güçlenir. Bir disiplinin fikirleri, objeleri veya görüntüleri farklı bir disiplinin biçimine sokularak sunulduğunda bu tür bir bütünleşme olur. Yeniden biçimlendirme yoluyla yeniden bağlamaştırma, ince ve karmaşık bir düşüncedir”(Aykut, 2018, s. 255).

Yani reformatting stratejisi kısaca, ele alınan bir konuyu sanat dışında farklı alanların yöntemleriyle biçimlendirerek yeniden anlamlandırmaktır. Örneğin sanatçı bir konuyu ele alırken tıpkı bir arkeolog gibi çalışır, günlük nesnelere sınıflandırır ve arkeolojik eserler gibi cam vitrinlerde sergileyebilir, ya da laboratuvarlar kurar ve bir bilim insanı gibi çalışabilir. Reformatting stratejisinde, bu birbirinden ayrı iki alan birleştiğinde oluşan yeni bağlamlarda anlam güçlenir ve anlatılmak istenen fikir çok daha etkili olabilir. Örneğin Wim Delvoye'nın 2000 yapımı Kloak isimli enstalasyonunda bunu görmek mümkündür. Sanatçı bilim insanlarıyla çalışarak insan sindirim ve dışkılama sistemini laboratuvar ortamında taklit eden bir makine oluşturmuş ve bunu sergi salonunda sergilemiştir. “Anvers Üniversitesi'ndeki bilim insanlarının yardımıyla tasarlanıp inşa edilen makine (yapıt), biyomühendislerin laboratuvarlarını ve sektörel üretim hattını çağrıştıran bir oda dolusu fiçı, pompa, tüp sistemiyle izleyicilerin karşısına çıkar. İçine atılanları hamur kıvamına getiren ve bu maddenin mide içeriğine benzemesi için gerekli kimyasallarla, bakterilerle depolanmasını sağlayan bir çöp imha sistemiyle donatılan

Kloak, günde iki kez “beslenmek” zorundadır. Bu sürecin sonunda elde edilecek ürünün ne olacağı elbette bütünüyle öngörülebilir ama bir şekilde yine de şaşırtıcıdır: görünümü ve kokusu organik emsaliyle tıpatıp aynı olan katı bir atık!”(Wilson, 2015, s. 114). Wim Delvoye, mühendislik ve biyolojiyi birleştirerek bilimsel bir yapıtı ortaya koymuştur. Bu stratejide tıpkı Delvoye’nın işinde olduğu gibi üretilen eser sanattan ne kadar farklı bir alandıysa, yani birbiri arasındaki yabancılaşma ne kadar fazlaysa o kadar etkili görünmektedir.



**Şekil 25:** Wim Delvoye, Cloaca Original, 2000, Mixed Media 1157 X78X 270 cm

Reformatting stratejisi, Fred Wilson’ın işlerinde ise müzecilik olarak karşımıza çıkar.

Fred Wilson New York Doğumlu siyahi bir sanatçıdır. Annesi sanat öğretmeni olduğu için sanatla çok küçük yaşta tanışan Wilson, sanat kariyerine heykel sanatçısı olarak başlamıştır. Wilson’ın müze ile tanışması New York Eyalet Üniversitesi Purchase Koleji’nde eğitim aldığı zamanlara dayanmaktadır. Wilson okuduğu dönemde müze

bekçisi olarak çalışmıştır. 70'ler ve 80'lerde Amerikan Doğa Tarihi Müzesi, Metropolitan Müzesi vb. müzelerde çalışmaya devam etmiştir(<https://bit.ly/36RH0vT>). Wilson müzelerde çok fazla zaman geçirdikçe müzenin işleyişi ve eksiklikleri konusunda fikir sahibi olmaya başlamıştır. “Müzelerdeki yanlış konusundaki farkındalığı, Afrikalı Amerikalı sanatçılar Romare Bearden ve Richard Hunt’un Modern Sanat Müzesi’ndeki bir sergisini ziyaret ettiği gençlik yıllarına dayanmaktadır”(https://bit.ly/36RH0vT). Afrikalı Amerikalı sanatçıları ilk kez müzede gören Wilson, Siyah sanatçılar olduğunu bilmemektedir ve o ilk karşılaşmadaki şaşkınlığını gizleyememiştir. O zaman kelimeleri dile getirmese de Wilson, müze ziyaretlerinde bir eksik, bir boşluk olduğunu hissetmiştir. New York Eyalet Üniversitesi, Purchase Sanat programındaki tek Afrika kökenli Amerikalı öğrenci olan Wilson, beyaz baskın bir alanda ilk siyah olacağını düşündüğünü hatırlamaktadır. “Gerçekte yüzlerce Afrikalı Amerikalı sanatçı vardı, sadece onlar hakkında kimse konuşmuyordu. Sanat tarihi kitaplarında kimse yoktu. Profesörlerim hiçbir şey bilmiyordu”(https://bit.ly/36RH0vT). Böylece Wilson’un, müzeler ve küratörler aracılığıyla Siyah ayrımcılığının nasıl yapıldığına değinen ve kültürlerinin nasıl yok sayıldığını eleştiren yerleştirmelerinin kavramsal temelleri oluşmaya başlamıştır. Wilson’a göre bir nesnenin sergilendiği yer ve koşullar o nesnenin anlamını belirleyen asıl etkenlerdir. Müzeler bu anlam değişikliğinin yaşandığı yerler arasındadır. Sanatçı, zaten çok önceden beri müzenin içinden biri olarak, müzelerdeki sorunları ilk elden deneyimlemektedir. Bir süre sahte müze kurulumları yaptıktan sonra çok ses getiren ve hala tartışılan “Mining the Museum” projesine başlamıştır.

“2 Nisan 1992’den 28 Şubat 1993’e kadar sergilenen Wilson’ın enstalasyonu, ikisi de Baltimore merkezli müze olan The Contemporary ve Maryland Historical Society (MHS) arasında yapılan benzersiz bir işbirliği ile mümkün olmuştur. 1989’da kurulan The Contemporary’nin misyonu, zamanımızın sanatı ile içinde yaşadığımız dünya arasındaki etkileşimi teşvik etmek ve doğrudan programlar geliştirmek, uygulamak ve değerlendirmede topluluklarla birlikte çalışmaktır. The Contemporary kalıcı bir idari tesis dışında çalışmakta ve geçici sergiler düzenlemektedir. MHS, kalıcı bir müzede bulunan önemli bir koleksiyona sahip 150 yıllık bir kurumdur. 50’den fazla personeli, dekoratif sanatlar, resim ve heykellerden, geniş arşivlere ve Maryland tarihinin bir kütüphanesine kadar binlerce nesneyi denetlemektedir”(Corrin, 1993: 302).

Fred Wilson The Contemporary’nin davetiyle şehre gelmiştir. Wilson kurulumunu düzenlemek için neredeyse bütün şehirdeki müzeleri gezmiş ve sonuç olarak MHS’de yapmaya karar kılmıştır. “...Çünkü değişmeyen arketipik bir müze gibi görüldüğünü

belirtmiştir”(https://bit.ly/36RH0vT). Wilson müzenin deposuna girip depoda gizli kalmış ya da unutulmuş eserleri, MHS’nin geleneksel sergileme yöntemlerini tersyüz ederek, yeniden düzenlemiş ve müzenin tutumlarının izleyiciyi ve toplumu ne denli büyük ölçüde yönlendirebileceğini araştırmak istemiştir. Aslında müze kurumunun bir eleştirisi olan bu serginin köklü bir müze ile işbirliği halinde gerçekleşmesi oldukça ironiktir. Sanatçı böyle bir kurumun geleneksel tutumlarını yok edip yeni düzenlemelerle görünmeyeni görünür kılmak istemektedir. Ayrıca MHS’nin gönüllü işbirliği, kurum olarak değişime duyulan ihtiyacın da bir göstergesi anlamına gelebilir. Projenin isminin seçimi de ironik bir anlam taşır. ‘Mining’ İngilizcede hem madencilik hem mayın döşemek anlamına gelmektedir. Sanatçı bu isimle iki anlama da gönderme yapmaktadır. Müzenin deposuna girip gizlide kalmış materyalleri araştırmasını, adeta değerli bir madende madencilik yapmaya benzetmektedir. “Sadece bir cevher yatağı gibi bir koleksiyona madencilik yapmak değil, aynı zamanda potansiyel olarak patlayıcı tartışmaların mayın tarlasını hazırlamak istemektedir”(https://bit.ly/36RH0vT). Sanatçı sergiyi hazırlarken üç amaç belirlemiştir:

“İrksal azınlıkların gömülü varlığını çıkarmak için koleksiyonları kazmak, bilinci artırmak ve kurumsal değişimi etkilemek için duygusal olarak patlayıcı tarihi materyaller yerleştirmek ve kendisinin yansımalarını bulmak”(https://bit.ly/2M9GZtx).

Müze yöneticileri, Wilson’un istediği nesnelere seçip kurulumunda kullanmasını kabul etmişlerdir. Sergi birçok disiplinden bağımsız olarak birçok müze için önemli olduğu düşünülen sorunları ele almak için tasarlanmıştır. Amaç çeşitlilik teorileri ve tarihsel revizyonizmi uygulamaya koymanın zorluğuyla yüzleşmek ve topluma duyarlı bir değişim için bir model sunmaktır(Corrin, 1993: 305). Böylece Wilson tarihe yeni bir bakış sunmak istemekte ve bu yeniden oluşturulan tarihin toplum üzerindeki etkilerini ve sonucunu araştırmayı amaçlamaktadır. “Sergi genel olarak müze, tarih, sergi, küratör, sanatçı, izleyici, topluluk ve işbirliğinin tanımlarını incelemiştir”(Corrin, 1993, 305).

Wilson müzeye tamamen bir yabancı olarak girer ve bir yabancının gözüyle tüm nesnelere inceler. Müzeye girmeden önce ne yapacağı konusunda hiçbir fikri olmayan sanatçı, işin kavramsal biçimsel sürecinin nasıl oluştuğunu şu şekilde açıklar:

“Başlangıçta beni ilgilendiren o çevrede kendimi tamamen yabancı hissettim... İçeri girmeden önce ne yapacağım hakkında hiçbir fikrim yoktu. Afrika kökenli Amerikan tarihi olacaktı. Resimlerin ve nesnelere benimle konuşmasını istedim, bana ne yapmam



gerektiğini söylesinler. Ve yaptılar. Bu kurumlarla nasıl çalıştığımı ilgili hemen hemen bir şey var: Kafamda hiçbir şey olmadan, hiçbir senaryo olmadan giriyorum. Müzenin içinde bulunduğu topluluğu, kurumun, müzenin yapısını, müzedeki insanları, bakım ekibinden üst düzey yöneticiye kadar tanımaya çalışıyorum. Onlara dünyayı, müzeyi, mesleklerini ve nesnelerin kendini soruyorum. Neyin görüldüğü ile neyin görünmediği arasındaki ilişkiye bakarım. Bu sürecin beni nereye götüreceğini asla bilemiyorum, ancak bu genellikle kendime, kendi deneyimlerime geri dönmeme neden oluyor”(https://bit.ly/36RH0vT).

Bu açıklamadan yola çıkarak, sanatçının başlangıçta yol haritası çizmediği, oluşturacağı projenin süreç içinde oluştuğunu söylemek mümkündür. Ayrıca birçok çağdaş sanatçının üretimlerinde de karşılaşıldığı gibi (Örneğin bu tezde araştırılan, Şener Özmen, Zeng Fanzhi, Ai Weiwei vb.) Wilson’un üretimleri de kendi geçmişinden izler taşımaktadır.

Wilson daha çok topluma gösterilenle değil gösterilmeyenle ilgilenir ve gösterilmeyeni gün yüzüne çıkarmayı amaçlar. Çünkü ona göre bu tür kurumlar tarihi tek yönlü gösterir yani ‘beyazların tarihini’. Böylece zaten ayrımcılığa ve ötekileştirmeye uğrayan siyahlar, kurumlar yoluyla da yok sayılmaktadır. Oysa ki siyahların geçmişi ve kültürel değere sahip eşyaları, evlerin bodrumlarında, tavan aralarında durmaktadır. Sadece onları arayıp bulmak gerekir. Yine birçok eser de müzelerin depolarında gizlide bırakılmaktadır. Wilson ise sergilerinde siyahları yok saymaktan ziyade görünür kılacak düzenlemeler yapar. Örneğin sergilediği resimlerde siyah köle çocuklara spot ışığı tutar, ya da resimlerin isimlerini değiştirerek, beyazların sanatında yok sayılan ya da önemsiz bir köşeye atılan bu siyah köleleri ön plana çıkarır ve onlara yeni kimlikler yaratır. Ayrıca birbirinden ilgisiz nesnelere bir arada sergileyerek o nesnelere bu güne kadar yüklenmemiş anlamlar kazandırır, bu yolla aslında sergileme tarzının insanların düşüncelerini ne denli yönlendirebileceğini ortaya koyar. “Böylece Wilson Mining the Museum’da nesnelerin ne anlama geldiğini değil, müze ortamı ve müze uygulamaları tarafından “çerçeveselendiğinde” ne anlama geldiğini keşfettiğini tespit etmiştir”(Corrin, 1993: 306). Aslında bu durum tamamen görme biçimleriyle ilgilidir ve görme biçimine göre anlamın ne denli farklılık göstereceğini ortaya koyar. “Sergi, müzenin 3. katının tamamını işgal etmiş ve bağlantılı sekiz odaya yayılmıştır. Duvar renkleri art arda gri, yeşil, kırmızı ve mavidir— ziyaretçiler, gerçeklerin “gri” alanını, duyguların “yeşil” alanını, köleliğin “kırmızı” alanını ve isyan, rüyalar ve kazanımların göksel “mavi” alanlarını geçerken, somut şiiire benzeyen bir eğitim broşürüyle donanmışlardır”(https://bit.ly/2M9GZtx). Böylece mekanın renkleri de yeni bağlamlarla bir araya getirilen nesnelere kadar bakış açısını etkilemektedir. “Wilson, müze ortamında

objeleri sunma yöntemlerini alıp başlarına çevirmiştir. Wilson'un elinde, bir nesnenin gerçek tarihi, sembolik potansiyelinden daha az önemli hale gelmiştir. Yan yana yerleştirme, yönlendirme, ironi ve kendine özgü mizah markasını kullanarak izleyicileri, onları tamamen yeni bağlamlara yerleştiren tarihi eserlerin güçlü sembolik kullanımlarıyla karşılaştırmıştır”(https://bit.ly/2zGZsLm). Yani Wilson'ın yerleştirmesinde nesnelere birer semboldür ve her biri başka kavramlara işaret etmektedir. Bu sayede sanatçı yeni, alternatif bir tarih de üretmektedir. İroni bölümünde Ai Weiwei'nin Çin hanedanlığına ait değerli bir vazoya yüklediği anlamlara benzer şekilde, Wilson da nesnelere tarihsel anlamlarını yıkarak onlara yeni anlamlar yükler. Burada da görünen değil görünenin işaret ettiği anlamlar önemlidir. Bunu da alışılmadık sergileme yöntemleriyle yapar. Sanatçının bu alışılmadık sergileme yöntemi yaptığı işin müzecilikten çıkıp çağdaş sanat eserine dönüşmesini sağlamaktadır.

Wilson proje kapsamında MHS çalışanları ve The Contemporary çalışanları ile işbirliği içinde çalışır. “Wilson tüm kararları verdi ve projenin felsefi, estetik ve tarihi yörüngesini belirledi. Eğitim dahil projenin geliştirilmesine ve uygulanmasına tüm yönleriyle katkıdı”(Corrin, 1993: 305). İşbirliği içinde çalışıp fikir alışverişinde bulunmak hem müze çalışanları hem de Wilson için eğitici ve ufuk açıcı olmuştur. İki kurum da Wilson'un önderliği olmadan bu projeyi ilerletmenin mümkün olmadığını farkındadır. Böylece bu yabancıya(New York'tan gelen) kurumlarının tüm imkanlarını sunmuşlardır. “Wilson araştırmasında Afrikalı-Amerikalı yerel ve eyalet tarihi, astronomi ve müze tarihi konusunda uzmanlığa sahip bağımsız gönüllüler tarafından desteklenmiştir. Küratörler Wilson'la müzenin daha az bilinen bölümlerine girmişler ve nesnelere ilgili tarihsel bilgileri paylaşmışlardır”(Corrin, 1993: 305). Wilson, Mining the Museum'u geliştirme konusunda yoğun bir şekilde güvendiği MHS çalışanlarına her zaman temel bir saygı duyduğunu belirtmiştir. Ancak geriye dönük bakıldığında, kurumun çağdaş bir sanatçı ile çalışmak için kullanılmadığı açıkça görülmektedir. Öyle ki Wilson'un KKK cübbesini gösterme isteğini öğrenen müze, sistemi büyük bir vitrine yerleştirmeyi tavsiye etmiştir (tıpkı klasik bir müze sergilemesi gibi), fakat Wilson müzenin muhafazakar eğilimini kısa sürede değiştirmeyi başarmıştır(https://bit.ly/2AmcWMo). Müze çalışanları ile işbirliğine ek olarak Wilson, izleyiciyi de işin içine katarak, onları da sanatının bir parçası haline getirir. “Sergiye girdikten sonra ziyaretçilere deneyimleri hakkında eleştirel düşünceleri için ilham veren 17 sorudan oluşan bir kağıt verilmiştir. Müze personeli de

Wilson'ın yaklaşımından muaf değildir—doktorlar açılıştan önce serginin ayrıntılarını çok az belirtmişler ve esasen turları kendi başlarına yorumlayıp doğaçlamaya bırakmışlardır. Bu Wilson'ın kendi yaratma yöntemini yansıtmaktadır”(https://bit.ly/2zGZsLm). Ekip projenin genelinde doğaçlama çalışmış, izleyicilerden geri dönütler alıp bu dönütleri de sergileyerek interaktif bir kurulum gerçekleştirmiştir. İzleyicilerin sergiyi deneyimleme şekli de, klasik bir müze ziyaretinden çok farklıdır. Ziyaretçiler sergiyi gezerken ellerine içinde birçok soru sıralanan bir broşür verilir ve izleyicilerin sergi sırasında bu sorulara cevap bulmaları istenir. Kayıt sisteminin sergilenen nesneyi geri planda bıraktığını düşünen Wilson kendi sergilemesinde nesnelere açıklamasına olabildiğince sınırlı bilgi eklemiş böylece gelen ziyaretçilerin kendi anlamlarını oluşturmalarını amaçlamıştır. Bu nedenle gelen ziyaretçilerin yaşam tarzı, meslekleri, siyah ya da beyaz olmaları gibi birçok etkene göre hem sergilenen eserleri anlamlandırmaları hem de sergiye karşı tutumları farklılık göstermiştir. Böylece sergilenen eser her ziyaretçinin gözünde yeniden oluşmaktadır.

Bu bağlamda Mining the Museum'da sergilenen '1770-1910' Modest of Transports isimli işi incelenecektir.



**Şekil 26:** Fred Wilson, Modest of Transports 1770-1910, 1992, in Mining the Museum, Enstalasyon

Bu çalışmada eski bir bebek arabasının içine Ku Klux Klan cübbesi yerleştirilmiştir. Yeşil odada yer alan bebek arabası, 1900'lü yıllara ait Afrikalı dadı fotoğraflarıyla yan yana sergilenmektedir. Ku Klux Klan hareketi siyahilere karşı uygulanan en ırkçı

politikalarından biridir. “Ku Klux Klan (KKK) hareketi Amerikan İç Savaşı (1861-1865) sonrasında siyahilerin başarılar elde etmesiyle başlayan eşitlik, hak ve özgürlüklere karşı çıkılması olarak bilinmektedir. Ku Klux Klan (KKK) siyahların Amerika’dan kovulmasını savunmuş, bu amacı gerçekleştirmek için terörist eylemler gerçekleştirmiştir”(Gazi ve Çakı, 2018: 51). Wilson siyahilere karşı ırkçılığın temsili bu giysiyi bir bebek arabasında sergileyerek belki ırkçılık kavramının bebeklikten beyinlerimize yerleştirildiğine dikkat çekmek istemektedir. Bunu destekler şekilde Houstonmay şöyle ifade eder: “Küçük bebek arabasının içinde dikkatlice katlanan elbise, ırkçılığın öğrenildiğini, telkin edildiğini veya hatta beslendiğini öne sürdüğü için özellikle unutulmaz bir ayrıntı olduğunu kanıtladı”(https://bit.ly/2AmcWMO). Wilson’un bu cübbeyi geleneksel sergileme biçimlerinden çok farklı olarak bir bebek arabası içinde ve Afrikalı dadıların fotoğraflarıyla yan yana sergilemesi, bu nesnenin anlamını farklı bir boyuta taşır. Ku Klux Klan cübbesi bir vitrinde tek başına sergilendiğinde, Klanları temsil eden bir nesne olarak algılanacakken, bu şekilde sergilenmesi Amerika’da yaşayan Afrikalılara uygulanan ırkçılığa gönderme yapmaktadır. Ayrıca Afrikalıların, büyüdüklerinde kendilerine ırkçılık yapacak beyaz bebekleri büyütme zorunda olmalarındaki ironiyi de ortaya koyar. Siyahların, siyah ırkçılığını kendi elleriyle besleyip büyüttükleri anlamı çıkarılabilir. Böylece bu KKK cübbesi Wilson’un düzenlemesinde, kendi anlamından çıkıp görsel bir metafora dönüşmüş olur.

Mining the Museum, sanatçının kendi üretimlerinden oluşan bir enstalasyonu değil, sanatçının ve müze çalışanlarının iş birliğiyle hali hazırda zaten müzede bulunan nesnelerin yeniden düzenlenmesini içermektedir. Fakat sanatçının bu küratöryal düzenlemeye eklediği anlam ve kavramsal çerçeve onu sıradan bir müze düzenlemesi olmaktan çıkarıp çağdaş sanata taşımıştır. O yüzden bu projeyi biçimsel olarak değil de kavramsal olarak değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Fred Wilson’ın bu sıra dışı sergilemesi, müzecilik adına bir katkı, müzelerin kendini geliştirmesi ve yenilenmesi adına bir adımken, sanatsal olarak da araştırdığı kavramlar bakımından önemli bir projedir. Wilson böylece aslında toplumda geçmişi, tarihi ve kimlikleri olan siyahların, nasıl görmezden gelindiğine ve nasıl ötekileştirildiğine, var olan tarihlerinin müzeler veya kurumlar aracılığıyla nasıl yok sayıldığına bir eleştiri getirmektedir. Sanatçı, yabancılaştırılan ve belki de kendi tarihlerine de yabancılaşmış Afrika kökenli insanlara kendi kimlikleri ve varlıklarını yeniden hatırlatarak, ırkçılığın korkunç yüzüyle

ziyaretçileri yüzleştirir. İzleyicinin de tamamen aktif olduğu bu projede, sergileme şekli, verilen seminerler, eğitimler ve insanlardan alınan geri dönütler birer durum tespiti oluşturmaktadır. Oluşturulan yeni bağlamlar, sergilenen nesneyi görsel bir metafora dönüştürerek, görme biçimlerindeki farklılıkları ortaya koyar ve bize yeni bir bakış açısı sunar. Sergide kendi ürettiği işler yerine, hazır nesnelere sergileyen Wilson, tıpkı bir müze küratörü gibi çalışarak reformatting stratejisini başarılı bir şekilde uygular. Bu yolla anlamı formatlanan nesnelere, düzenlenen sanat çalışmasının etkisini artırarak dünya çapında ses getirmesine neden olur. Böylece reformatting stratejisinin gücü de kanıtlanmış olur. Sanatçı aynı konuyu, sanatın dalları arasından bir yöntem aracılığıyla iletmek istese belki bu kadar etkili olmayacak olan proje, farklı bir alana taşındığında etkisini iki katına çıkarmıştır. Reformatting stratejinin temel amacı da tam olarak budur.

## 1.4.Projeksiyon

### 1.4.1.Wafa Hourani- Kalendiye (Qalandia)



Şekil 27: Wafa Hourani, Qalandia 2087, 2009, Karışık teknik, enstalasyon 6 parça, sesli, değişken boyutlarda.

Wafa Hourani 1979 Hebron doğumlu, Ramallah merkezli bir sanatçıdır. Tunus'ta sinema ve belgesel üzerine eğitim alan sanatçı, Filistin mülteci kamplarından birinin hikayesini anlatan, Saatchi Galeri ve 11. İstanbul Bienali gibi önemli sanat etkinliklerinde sergilenen Kalendiye isimli yerleştirmeleriyle tanınır. Belgesel fotoğrafçılığı, mimari modelleme ve enstalasyonu bir arada kullandığı işinde, Kalendiye mülteci kampının gelecekteki bir projeksiyonunu bizlere sunar. Çağdaş sanat stratejilerinden biri olan projeksiyon stratejisi, gelecekte gerçekleşmesi olası durumlarla ilgilenir. Sanatçılar günümüzde yaşanan bir olayın gelecekteki olası yansımalarını ele alır ve karşılaşılabilecek ihtimallerden bahsederler.

“Projeksiyon belirli bir fikrin etkisini göz önünde bulundurarak muhtemel sonuçlarla ilgili yeni bir düşünce geliştirmeyi gerektirir... Projeksiyon organizmaların daha sıcak bir gezegende hayatta kalabilmek için nasıl geliştiğini keşfetmek ve göstermek veya tarihsel bir figürün bugün dünyaya nasıl tepki vereceğini hayal etmek ve tasvir etmek veya çözmek, gelecekteki kritik sosyal ve çevresel konuları içerebilir”(Aykut, 2018, s. 253).

Hourani de bu yolla işlerini üretir ve Kalendiye'nin gelecekteki projeksiyonunu bize sunarken, Filistinli mültecilerin, aidiyet, yabancılaşma, ötekilik gibi sorunlarını inceler. Kariyerine belgesel yapımcısı olarak başlayan Hourani, Filistin'deki karmaşık yaşam koşullarını Filistin dışındaki diğer insanlara aktarmanın yollarını ararken sadece gerçek görüntüleri sunmanın yeterli olmayacağını düşünüp, bilim kurgu ve gerçek görüntüleri birleştirdiği bu kampı yaratmaya karar vermiştir. Bu kapsamda incelenecek olan “Kalendiye 1948-2087” (2009), Kalendiye'de kurulan mülteci kampının 2087 yılına kadar olası gelişimini bize sunmaktadır. Özetle Kalendiye mülteci kampının kurulduğu günden 2087 yılına kadarki süreçte muhtemel yaşam senaryolarını bize sunan sanatçı, kurulumu için tarihsel bir zaman çizelgesi hazırlar ve kurulumu bu zaman çizelgesine göre şekillendirir. Sanatçının oluşturduğu iş daha detaylı incelediğinde tarihsel süreç şu şekilde gelişmektedir:

#### QALANDIA 1948-2087

“1948 / İsraililer Filistin'i devraldı ve etnik olarak yüzlerce Filistinli'nin yaşadığı köy ve kasabayı temizledi. Filistinli mülteciler, bölgedeki birçok kampa yerleşmek zorunda kaldı. Qalandia kampı, Kuzey Kudüs ile Güney Ramallah arasındaki bir toprak parçasında bulunmaktadır ve binlerce mülteciye ev sahipliği yapmıştır. (Qalandia ismi, yakınlarda bulunan aynı isimde bir havaalanından dolayı seçildi.)

1967 / İsraililer Filistin'in geri kalanını işgal etti ve Qalandia havaalanı, Kudüs'ten pek çok ziyaretçinin geçtiği Ramallah'ın girişinde bulunması dışında, yalnız bir askeri bölge haline geldi.

1987 / İlk İntifada patlak verdi ve havaalanı, Qalandia sakinleri ve İsrail askerleri arasında bir çatışma alanı haline geldi.

2001 / İkinci İntifada patlak verdi. İsraililer, kampı denetleyen havaalanının yanında büyük bir kontrol noktası kurdular. Qalandia kontrol noktası, Kuzey ve Güney Filistin arasındaki ana geçiş oldu.

2003 / İsraililer, işgal altındaki Batı Şeria'daki Filistin halkını izole etmek için ünlü Apartheid Duvarını inşa etti. Qalandia, çevresindeki dev beton bloklarla daha da izole edildi.

2005 / Filistin ulusal kurtuluş mücadelesinin simgesi olarak bilinen Yasser Arafat, Fransa'daki bir hastanede öldü ve Filistin halkı geride bıraktığı boşluğu doldurmaya çalışıyordu.

2016 / Ebu Jamil adında kamptan bir Filistinli, denizi ve balığı çok özledi, evinin yanına bir havuz kazdı ve içinde yüzmesi için bir Japon balığı getirdi. Kamptaki insanlar Abu Jamil'in bize deniz getirdiğini söylüyor. Balıklar kampı çok sevdi, güneşte uzanmak ve göletin yanında barbekü yapmak için ziyarete gelen insanlara alışmışlardı. Kısa süre sonra Abu Jamil'in Japon balığı mülteciler için yerel bir cazibe merkezi haline geldi.

2019 / Filistinli Ayna Partisi (PMP), uzun yıllar yaşadıkdan sonra kalabalık bir açık hava hapisanesi haline gelen kampın duvarlarını, daha fazla alan yanılması yaratmak ve her yerde yansımalarını görmek için aynalarla kaplamaya karar verdi. Oraya nasıl girdiklerini merak etmeye başladılar.

2020 / Qalandia Okulu adını "İmkansız Okul" olarak değiştirdi.

Ve öğrenciler basketbol potalarını kapattılar. Oyunda sayı yok.

2023 / Bir İsrail turizm şirketi, kontrol noktasının yakınında bir akvaryum ve bir japon balığı olan bir disko bar inşa etti. Tuhaf politik turizmi teşvik etmek için "Kontrol Noktası Bar" olarak adlandırdılar.

2025 / Filistin, birçok turistin gelip Filistin'i ziyaret etmesine neden olan dünyanın en büyük aynasıyla Guinness Rekorlar Kitabı'na girdi.

2028 / Kontrol noktasında yapılan aramalar avuç içi taramasından görsel-işitsel kontrole değiştirildi; mavi ışığa bakarken "Weehaa!" diyorsun.

2030 / İsraililer, güvenliği arttırmak için duvardaki deliklere lazer ışığı sabitledi. Filistinliler, deliklerin lazerlerin sabitlenmesi için değil, DUVAR'ı yıkmaya yardımcı olması için yapıldığını düşünüyorlar ve öfkeli.

2033 / Filistinliler tekrar devrimlerden bahsetmeye başladılar. 1987'de ilk popüler İntifada'nın 50. anma töreni için TAŞ BAHÇESİ inşa ettiler.

2037 / Balık öldü, tüm kamp ağladı ve balığın ölümünün, denizin ölümü olduğunu söylediler. Suyu çıkardılar ve balığı gömdüler ve Balık Mezarlığı olarak adlandırdılar. Artık burası pikniklerin yapıldığı, şarkı söylenip dans edilen bir yerden, çiçeklerin bırakıldığı ve sessizliğin hakim olduğu bir şehit anıtına dönüştü.

2044 / Filistinliler, İsrail ürünlerinin tamamını boykot ettikten sonra ekonomik durumlarını iyileştirdiler. Bu, birçok yatırımcının Dubai'den Ramallah'a taşınmasına neden oldu.

2047 / Filistinliler kampa bir bahçe yaptılar ve onu “Çiçek Bahçesi” olarak adlandırdılar. Kamptaki genç ve yaşlı sevenler için romantik bir alan oldu.

2049 / Qalandia Okulu'ndaki öğrenciler basketbol potalarını açtılar ama çok büyüttüler.

2052 / Filistinliler kontrol noktasını geçerken “weehaa” demeyi reddediyorlar.

2058 / İsrail hükümeti Kudüs'teki Ayna Parti ofislerini kapattı, polis aynaya sahip olan herkese karşı bir kampanya başlattı.

2060 / İsrail'in turizm şirketi, turistlere daha fazla macera sunmak için Kontrol Noktası Bar'daki Japon balığını değiştirdi.

2061 / Ayna Partisi, Kudüs'teki ofislerini yeniden açtı.

2063 / Filistinliler duvardaki aynaları elektrik santrali olarak kullanıyorlar.

2067 / Ayna Partiden üç aday İsrail parlamentosunda sandalye kazandı.

2069 / Ayna Partisi, 50. Yıldönümünü, Uluslararası Ceza Mahkemesi'nin lazer lambalarını Duvar'dan çıkarma kararı verdikten sonra, insanların kendilerine bakabilecekleri büyük bir el aynasına sahip bir bahçe olan “Ayna Bahçesi” ni yaratarak kutladı.

2072 / Qalandia Okulu'ndaki öğrenciler, daha kesin amaçlar için basket potalarını, topun boyutuna tam olarak uyacak şekilde küçülttü.

2075 / Cinema Dunia, Qalandia'daki ilk modern müze olan Qala modern ile birlikte açıldı.

2081 / Kudüs'ten birileri, sahibi olduğu İsrail turizm şirketinden Kontrol Noktası Bar'ı satın alıyor ve akvaryumunda beş japon balığı bulunan AL Ajami Restaurant - Bar'a dönüştürüyor.

2085 / Yeni İsrail hükümeti Qalandia kontrol noktasını kaldırdı. Filistinliler mikrofonu geride bıraktılar ve kontrol noktasını, insanların istediklerini söyleyebilecekleri veya şarkı söyleyebilecekleri ücretsiz bir konuşma alanı olan Konuşma Noktası olarak değiştirdiler.

2087 / Birinci İntifada'dan yüz yıl sonra, Ayna Parti'nin Filistin'e 1967 topraklarına (Batı Şeria, Gazze ve Doğu Kudüs) ve tüm mültecilere geri dönüş hakkı veren Yeni İsrail hükümetiyle yaptığı tarihi anlaşmadan sonra, Qalandia'nın sakinleri bunu Taş Bahçesi'nde kutladı.

Çimentoyu duvardan söküp aynaları diğer tarafa sabitlerler. Bazıları tarafından Ayna Duvarı olarak bilinirken, ben Maya Duvarı olarak adlandırıyorum.

Wafa Hourani, Photolife, 2009”(<https://bit.ly/3enwKxQ>).





Şekil 27: Wafa Hourani, Qalandia 2087, Detay



Şekil 28: Wafa Hourani, Qalandia 2087, Detay



Şekil 29: Wafa Hourani, Qalandia 2087, Detay

Kalendiye şehri bu tarihsel dizilimde gelişmektedir. Şehir aslında sonsuza kadar değiştirilebilecek ve geliştirilebilecek bir durumdur. Kalendiye 2087, sanatçının, Kalendiye 2040 ve 2067'den sonra oluşturduğu serinin 3. kurulumudur. Önceki iki kurulum da yukarıdaki tarihsel gelişim sürecine göre şekillenmiştir. Kurulan bu şehir düzenlemesi, en ince ayrıntılarına kadar düşünülmüş ve kurgu zaman içinde eklemeler yapılarak geliştirilmiştir. Şehirde bir havaalanı, tarihsel açıklamada yazan ayna duvarlar, minik arabalar, balıkların yüzdüğü bir havuz, taş bahçesi, ayna bahçesi, bir okul, kapıların önündeki minik saksılar gibi bütün ayrıntılar incelikle düşünülmüştür(Şekil 28, Şekil 29, Şekil 30). Gerçeğine çok yakın olan bu kamp geleceğin alternatif bir sunumunu bizlere göstermektedir. Sanatçı kurulumda gerçek kamptaki fotoğrafik görüntüleri kullanarak modelleri oluşturur. Yapılan maket binaların üzerine gerçek kamptaki binaların fotoğrafları yapıştırılır. Yaşam ve geçen bir zaman hissi vermek adına binaların pencerelerinin içine ışıklar ve sesler yerleştirir ve her pencerenin içine de farklı fotoğraflar yerleştirir. Böylece bu minik kurulumda da hayat tüm hızıyla sürüyormuş izlenimi verilir. Evlerin pencerelerine yerleştirilen görüntüler ışık yardımıyla görünür kılınır. Bu yolla seyircinin dikkati bu minik evrendeki evlerin içine bakmaya yönlendirilir. Çünkü evlerin içinde de her bir kamp sakininin farklı farklı hikayeleri yatmaktadır. Seyirciye bunu hayal etme fırsatı verilir. Yerleştirme sergi salonunda geniş bir alana yayılır ve kaidelerin üzerinde sergilenir. Seyirciler bu maket mülteci kampının arasında dolaşabilmektedir. Binaların göz hizası seviyesine yerleştirilmesi izleyicinin, binaları ve tüm detayları daha yakından incelemesine, kendisini o kampın içinde deneyimlemesine olanak tanımaktadır. Sanatçı “modellerini genel bakışı imkansız

kılmayan bir yüksekliğe yerleştirerek izleyicinin göz seviyesindeki boşluklarla meşgul olmasına izin verir. Bu ev sakinleri ile “yüz yüze” gelen izleyici, tanınma ve tanıma anları yaşar”(https://bit.ly/3dh91z9). “Hourani, ‘gerçek görüntüleri’ modele ekleyerek, dünyadaki başka bir dünyanın temsilini yaratmıştır. Kalendiye, kendi açabileceği bu mikroskobun hayalidir: yaşam içindeki yaşam hayali”(https://bit.ly/3dh91z9). Sanatçı dünyada gerçekten var olan bu yeri, kendi hayal evreninde tekrar biçimlendirerek, gelecekte gerçekleşebilecek olası durumları bizlere aktarır. Yani başka bir deyişle Kalendiye’nin, Filistinlilerin kaderini kendi elleriyle yazar. “Görsel tüketim için tasarlanan ve cansız ve dokunsal deneyimlerden yoksun olan diğer mimari temsillerin aksine, Hourani, bize varlığın duygusal kanıtını sunar...”(https://bit.ly/3dh91z9). Hourani’nin tasarımında şehir capcanlı görünmekte ve bizi sokaklarında dolaşmaya, evlerinin içine girmeye ve hayal kurmaya davet etmektedir. Böylece sıradan bir mimari maket olmaktan çıkar. Kavramsal ve duygusal temeliyle birlikte çağdaş bir sanat eserine dönüşür.

“Ralph Rugoff Homeopathic Strategies’de şöyle yazıyor: küçük sanat eserleri bizi daha yakına çekmeye zorlar ve bu ileriye dönük hareket zihinsel bir süreçle paralellik gösterir; ayrıntıları ne kadar yakından incelersek, bizi ayıran mesafelerin büyüklüğünü o kadar az fark ederiz. Dikkat etme eylemi kendi içinde bir çeşit büyüteçtir [...] bu, nesneyle ilgili deneyimimizi neredeyse halüsinasyon kesinliğiyle doldurur(Rugoff, 1997, s.14)”(https://bit.ly/3dh91z9).

“Kalendiye gibi olaylarla dolu eserler, konumdan çok daha fazlasını ortaya koyar. Daha sözde ‘sofistike’ haritalardan yoksun bir zamansal bilince sahipler”(https://bit.ly/3dh91z9). Böylece sanatçı tüm bir kampın küçük bir modelini yapıp birçok detay ekleyerek seyircinin daha çok dikkatini çekmeyi hedeflemiş. Bu yolla kendilerinden uzakta yaşanan bu trajedilerin, Filistinli mültecilerin yaşamlarının içine girmelerini istemiş ve diğer insanları bu durum hakkında düşünmeye yönlendirmiştir. Hourani oyuncak dünyası, tanım gereği, “maddilik ve anlam arasındaki ilişkinin test edildiği minyatür bir gerçek dünyadır(Stewart, 1993, s. 58)”(https://bit.ly/3dh91z9). Görünen ile görünenin işaret ettiği kavramların araştırıldığı bir mekan kurulumudur. Görünen bir mülteci kampı, maket bir mimari kurulum iken, görünenin işaret ettikleri daha kapsamlıdır. Hourani bu kampı kurgulayarak, öteki olma, yabancılaşma ve yabancılaştırma kavramlarını irdeler. Filistin halkının sorunlarını tüm dünyaya küçük bir evrenle aktarır. Bu aktarım, ilgi çekici hatta sevimli görünse bile son derece çarpıcı ve yıkıcıdır. Şehir kurulumu, Filistin halkının aidiyet, öteki olma, yabancılaşma, yersiz yurtsuzluk gibi sorunlarını ele alırken aslında bize bir şehrin manzarasını sunar.

Görüntüsü itibariyle çekicidir. Bilmediğimiz farklı bir coğrafyaya bakmamıza olanak tanır. Bu küçük minyatür mimari yapılar, içindeki bütün detaylarıyla ilgi çekici ve eğlenceli görünse de, bu insanların bir yerde gerçekten yaşıyor olduğunu bilmek çarpıcıdır. Bu küçük kampta yaşamak zorunda bırakılan ve tüm çevresi kontrol noktasıyla çevrilen tüm bu insanların yaşamına empati duymamızı sağlar. Ayrıca ötekinin, bir yabancıнын varlığından bizi haberdar eder. Bize tamamen yabancı olan bu yaşam, çok garip şekilde bir tanıdık hissi verir.

“Yazar J.B. Jackson’ın “The Necessity of Ruins” de dediği gibi: Manzaraları böyle düşünmeliyiz. Sadece görünüşleri değil, estetik bir ideale nasıl uydukları, ancak temel ihtiyaçları nasıl karşıladıkları da önemlidir: duyguların bir kısmını paylaşma ihtiyacı, tanıdık bir yerdeki deneyimler: popüler şarkılar, popüler yemekler, başka hiçbir yerde bulunmayan özel bir tür hava, sadece bu noktada oynanan özel bir spor veya oyun. Bu şeyler bize belirli bir yere ait olduğumuzu hatırlatır: bir ülke, bir kasaba, bir mahalle. [...] Her şeyden önce bir manzara bu tür deneyimleri ve ilişkileri teşvik eden bir tür mekansal örgütlenmeyi içermelidir; bir araya gelmek, kutlamak, yalnız kalmak için alanlar, hiç değişmeyen ve her zaman onları tasvir eden alanlar”(https://bit.ly/3dh91z9).

Tüm bu manzaralar Kalendiye kurulumunda da var olduğundan, orada kendimize ait bir şey hissederiz, bize tanıdık gelen bir şey. Bize evde olma hissini verir. İnsanlığın ortak duygularını içerdiği için ilgi çekicidir ve böylece bireyselden evrensele geçiş yapar.

Ayrıca Kalendiye bize savaşın şehirler üzerindeki yok edici ve yabancılaştırıcı gücüyle de yüzleştirir. Savaşlardan etkilenen sadece insanlar değil şehir yapısıdır da. Öyle ki artık savaşlar şehirlerden uzakta sadece askerlerin öldüğü olaylar değildir. Birçok kez olduğu gibi en çok sivil yaşam savaştan etkilenmektedir. “Ordu bir bölgeye yönelik arzularını yansıtırken, vatandaşlığı yabancılaştıran şiddetli dönüşümler ortaya koyuyor”(https://bit.ly/3dh91z9). Mimar ve filozof Rubió Ignasi Solà -Morales, savaşın şiddetiyle kentsel peyzajın bir alan belirsizliği haline geldiğini ve “garip, okunaksız ve yaşanmaz bir yüzeye getirildiğini” iddia eder”(Solà-Morales, 1995, s. 123)”(https://bit.ly/3dh91z9). Savaşlardaki şiddetli bombardımanlar neredeyse tüm şehirleri yıkıp yok etmektedir. Kişinin yeri yurdu olan bu yaşam alanları yok edilerek bireyler de yersiz yurtsuz bırakılır. Böylece savaşlarda hem kişisel bir yabancılaşma hem de çevresel bir yabancılaşma söz konusudur. Şehir yapısı da yıkılarak yok edilmekte ve yabancılaştırılmaktadır. Böylece şehrin o eski, tanıdık, ev olma hissi yok edilir. Artık insanlar eskiden yaşadıkları, okula gittikleri, sokaklarında dolaştıkları kentleri tanıyamamakta, tamamen yok edildiği için aidiyet hislerini de kaybetmektedirler.

Aynı zamanda Kalendiye metaforik anlamlar içeren bir yapıdır. “Kalendiye arzu siyasetinin ve yer edinme olanaklarının yaratıcı bir göstergesidir”(https://bit.ly/3dh91z9). Bu minyatür binalar keyfi devlet politikalarının ve savaşın yıkıcı yüzünü bize gösteren ve yabancılaşmış tüm bu insanların bir yere ait olma çabalarını tatlı bir dille anlatan bir metafor görevini görür. Manzaranın bu tanıdık, eğlenceli, keyif verici, bizi farklı diyarlara götüren sıcak görüntüsü neredeyse bir oyuncakla oynama hissi verir. Diğer yandan da işaret ettiği bütün ciddi sorunlarla izleyiciyi Filistin’de yaşananlardan haberdar eder, hatta savaşın tüm kötülüğünü bir tokat gibi yüzümüze çarpar. Bu sevimli şehir görüntüsü ve savaş, aidiyet, yabancılaşma gibi konuların bir arada kullanılmasından doğan zıtlık, işin ironik bir tavırla oluşturulduğunu gözler önüne serer. Birçok çağdaş sanatçı gibi Hourani de savaş gibi aslında insanlara acı veren konuları ele alırken ironik bir dil kullanmayı tercih eder. Ayrıca Hourani projeksiyon stratejisini de başarılı bir şekilde kullanarak çağdaş sanatın anlatı biçimlerine bir kez daha dahil olur. Hourani gibi projeksiyon stratejisini kullanan bir diğer sanatçı da Alexis Rockman’dır. Rat Evolution (1999) adlı çalışmasında Rockman, bugünkü çevresel tehlikeler üzerine yaptığı araştırmalar üzerine gelecekteki tütün farelerinin evrimini işler. Bunlar büyük kanguru bacaklarına sahip süper farelerdir; insan müdahalesi ve kirlilik nedeniyle tahrip olan bir dünyada hayatta kalabilmek için dev dişlere sahiptirler. Rockman, sanat eserlerinin çoğunda bu temayı işleyen bir ressamdır. Onun imgesi, bir sanatçının vizyonu ve sosyal yorum için bir sıçrama tahtası olarak bilimsel araştırma ve gerçeklerin kullanılmasına güzel bir örnektir. Bunlar gerçekte, gerçeğe dayanan bir kurgudur ve onlara böyle bir güç veren gerçeklik ise bir gerçekle fantezinin birleşimi olacaktır. Alexis Rockman gerçeklerin dikkat çekici olabileceğini, ancak yaratıcı yorum ve vizyonla gerçeğin daha anlamlı ve cazip hale getirilebileceğini öğretir(Akt. Aykut, 2018, s. 252; Marshall, 2010: 13-19). Aynı ortak noktada buluşan sanatçılar, gerçeklerin daha etkili olabilmesi için onları hayal ile birleştirir. İki sanatçının da amacı bir soruna dikkat çekmektir. Bunu yaparken de doğrudan betimleyici yolları seçmek yerine, projeksiyon stratejisini seçmişlerdir. Yukarıda bahsedilen tüm tespitler göz önünde bulundurulduğunda, Hourani’nin ironi ve projeksiyon stratejilerini kullandığı bu işi, hedeflediği yollara onu ulaştıran yani dünyanın geri kalanına Filistin’in sesini duyuran, bununla da kalmayıp onlarla empati kurduran başarılı bir örnek oluşturmaktadır.

## 2. BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUMLAR

#### 2.1. Araştırmanın 1. Ve 2. Alt Problemine Yönelik Bulgular Ve Yorumlar:

Araştırmanın bu kısmında, incelenen on (10) sanatçının yapıtları, tema, konu, kavram, strateji, teknik, sanatçının üretimlerini etkileyen durumlar, felsefi, psikolojik ve sosyolojik bağlam, yöntem, yabancılaşmayı ele alış yönleri, yabancılaşmayı aktarma yolları ve postmodernist özellikleri boyutlarına göre sınıflandırılmıştır. Doküman incelemelerinden elde edilen bulgular sonucunda yapılan içerik analizine göre Tablo 2 ve Tablo 3 oluşturulmuştur.

Tablo 2:

	<b>Tema</b>	<b>Konu</b>	<b>Kavram</b>	<b>Strateji</b>	<b>Teknik</b>	<b>Sanatçıların üretimlerini etkileyen durumlar</b>	
<b>Joel Peter Witkin</b>	Bedene yabancılaşma Toplumdan dışlanan, ötekileştirilen bireylerin yabancılaşması	Ölü doğa resmi (Bkz. Anna Akhmatova, 1988) Ölüm-yaşam	Ölün- yaşam Istirap-Zevk Otobiyografi Tarihsel olan Arzu Toplumdan dışlanma	Gizem Hristiyanlık Deforme Anormal Tekinsizlik Absürt	İroni Kendine mal etme	Fotoğraf Baskı Kolaj Çizim Delme ve filtreleme Fotomontaj (Bkz. Las Meninas, 1987)	Ordudaki deneyimleri Dini inançları İçinde bulunduğu dünya İsa Mesih Henri Cartier-Bresson Max Beckman
<b>Şener Özmen</b>	Kişinin kendisine atfedilen kimliklere yabancılaşması Yersiz-yurtsuzlaşma arzusu	Doğu bölgesi ve sorunları Bellek Kimlik (Bkz. Filtresiz Sergisi, 2016)	Otobiyografi Bölge kültürü Geleceğe referans Günümüze ait olaylar Korku ve eğlence Mezopotamya mitolojileri	Geçmiş Tarihsel Söz hakkı Huzursuzluk Sansür Bellek	İroni Metafor	Enstalasyon Video (Bkz. Filtresiz Sergisi, 2016)	Diyarbakır ve Doğu bölgesi Doğu'nun problemleri Kendi geçmişi Tahir Elçi suikasti Mezopotamya mitolojileri Ermeni Kilisesi'nin yıkılışı
<b>Ai Weiwei</b>	Kapitalizm ve yabancı kültürlerin etkisinde kalan Çin'in kendi kültürüne yabancılaşması	Çin tarihi Çin kültürü Devlet politikaları (Bkz. Han Jar Overpainted with Coca Cola Logo, 1995)	Geçmiş Politik ve kültürel dönüşüm Kapitalist sistem Tarihsel değer Yıkıcı Tekinsizlik	İroni	Seramik üzerine boyama (Bkz. Coca Cola Vase, 2017)	Kendi geçmişi Çin'in toplumsal ve kültürel yapısı Çin Hükümetinin politikaları Kapitalist Sistemin sonuçları	
<b>Zeng Fanzhi</b>	Çin devletinin baskıcı politikaları ve toplumdan dışlanma sonucu oluşan yabancılaşma Göç sonucu aidiyet problemleri ve kent yaşamının getirdiği sorunlar sonucu yabancılaşma	Çin'deki yaşam Geçmişteki travmalar Göç (Bkz. The Last Supper)	Gündelik hayat Korku Paranoya Dışlama Biyografi Absürt Rahatsız edici Hızlı modernleşme	Çocukluk Hatıra Tekinsizlik Otobiyografi Aidiyet Sahtelik Kışkırtıcı	İroni Kendine mal etme Metafor	Tuval resmi (Bkz. The Last Supper, 2001)	Okul yaşamında yaşadığı travmalar Pekin'e yerleşmesi Çin'deki sıkıyönetim Çin siyasi yapılanmasının birey üzerindeki etkileri Çin'deki sosyal ortam Çocukluk hatıraları
<b>Liu Bolin</b>	Devlet politikaları ve göçmenlik yoluyla bireylerin yaşadığı topluma yabancılaşması ve bu yabancılaşmadan korunma yolu olarak soyutlanma ve izole olma	Toplum yapıları Kentleşme Göç Devlet politikaları (Bkz. Şehirde Saklanma No. 17, Halkın Polisi, 2006) (Bkz. Şehirde saklanma No. 45, Aile)	Hayal kırıklığı Yok olma Kişisel deneyim İzole olma İfade ve sessizlik Birey ve toplum Varlık ve görünmezlik Devlet gücü	Kontrol Özgürlük	İroni	Performans Fotoğraf Canlı heykel (Bkz. Şehirde Saklanmak Serisi)	Kişisel deneyimleri Pekin'de çalıştığı sanatçı köyünün yıkılması Göçmenlerin yaşamı Devlet politikaları ve yaptırımları Polisin halka karşı tutumu

	Kent yaşantısı sonucu yabancılaşıma Şehirlerin yıkılması sonucu yabancılaşıma	(Bkz. Şehirde Saklanma, Tüm Ailenin Fotoğrafi III, 2007)	Fiziksel temas Baskıcı politikalar				
<b>Yasumasa Morimura</b>	Kültürlerin etkisiyle yabancılaştıran Japon kimliği	Kültür Kimlik Küreselleşmeyle meydana gelen sorunlar Kapitalizm Japon zihniyeti Sanat Tarihi	Doğulu imaj Empati Provakasyon Uyarıcı kaotik arayüz Otoportre Dengesizlik Gerginlik ve huzursuzluk	Mizah Absürt Cinsiyet Tekinsizlik	İroni Kendine mal etme	Fotoğraf Makyaj Fotomontaj (Bkz. Las Meninas Reborn in the Night I-VIII, 2013)	Kendi geçmişi Okulda aldığı eğitim 2. Dünya Savaşı sonrası Japonya Las Meninas Tablosu
<b>Renee Cox</b>	İrkçılık yolu ile siyah kadın kimliğinin yabancılaştırılması	Kimlik İrkçılık (Bkz. Red Coat, 2004)	Siyah kadın bedeni Toplumsal cinsiyet Önyargı Özgürlük Milliyetçilik	Cesaret Aidiyet Eril yapı Kölelik	Kendine mal etme	Fotoğraf (Bkz. Red Coat, 2004)	Sanat tarihine mal olmuş eserler Queen Nanny Siyahların tarihi Göçmen ve siyahi bir birey olarak Amerika'daki deneyimleri
<b>Katarzyna Kozyra</b>	Toplumdan dışlanan ve ötekileştirilen bireylerin yabancılaştırılması	Kimlik Ölüm Hastalık Çıplaklık Tabular (Bkz. Olympia, 1996)	Kültürel tabular Klişe davranışlar Hasta kadın bedeni Toplumdan dışlanma Ötekileştirme Beden Hasta ve yaşlı beden		Kendine mal etme	Fotoğraf Video (Bkz. Olympia, 1996)	Kendi hastalığı
<b>Fred Wilson</b>	Kurumlar yoluyla siyah bireylerin yabancılaştırılması İrkçılık yolu ile yabancılaştırmaya uğrayan bireylerin konumunun yeniden düzenlenmesi	Kimlik Müze Kültür (Bkz. Ming The Museum, 1992)	Çok kültürlülük Eşitlik Geleneksel tutum Sergi Sanatçı Topluluk Geçmiş Ayrımcılık	Öteki İrkçilik Tarihsel Küratör İzleyici İşbirliği Görme biçimleri Otobiyografi	Reformatting Metafor İroni	Enstalasyon (Bkz. Mining The Museum, 1992)	Kendi geçmişi Müze kurumlarında siyahi birey olarak deneyimleri
<b>Wafa Hourani</b>	Savaşlar yoluyla bireylerin yaşadığı ortama yabancılaştırılması Savaşlar yoluyla şehir yapısının bozulması ve yabancılaştırılması	Filistin mülteci kampları Şehir Devlet Politikaları (Bkz. Kalendiye, 2009)	Aidiyet Süreç Yaşam Tanınma Yersiz-yurtsuzluk Şehir yapısı Manzara Savaş	Ötekilik Tarihsel Gelişim Geçen bir zaman Tanınma Sivil yaşam Tanıdıklık hissi Siyaset	Projeksiyon Metafor İroni	Mimari modelleme Enstalasyon Belgesel fotoğrafçılığı Işık ve ses yerleştirme (Bkz. Kalendiye, 2009)	Kalendiye Mülteci Kampı Savaş



Tablo 3.

	<b>Felsefi, Psikolojik Ve Sosyolojik Bağlam</b>	<b>Yöntem</b>	<b>Yabancılaşmayı Hangi Yönüyle Ele Alıyorlar?</b>	<b>Yabancılaşmayı İzleyiciye Aktarma Yolları</b>	<b>Postmodernizmle Ortak Özellikleri</b>
<b>Joel Peter Witkin</b>	Hegel'in yabancılaşma hakkındaki görüşleri Heidegger (Bedenin yabancılaşması)	Tarihsel Biyografik İkonografik	Psikolojik	Zıt kavramlar Zıt görüntüler Bağlamından koparma Görme biçimlerini değiştirir Toplum tarafından dışlanmış hermafroditler, cüceler, uzuvlarını kaybetmiş kişiler, androjenler, cesetler, fetişler, garip fiziksel özelliklere sahip kişiler, yaşayan efsaneler aracılığı ile	Mutasyona uğramış, çok biçimli Antiform(alaycı) Sanat tarihinin tekrar yazılması
<b>Şener Özmen</b>	Deleuze ve Guattari Yersiz-yurtsuzlaşma	Tarihsel Biyografik İkonografik	Sosyolojik	Loş ortam Soluk renkler Zıt kavramlar Loş ışık Pembe ve kırmızı renkler Nesneleri metaforlaştırma Nesneleri bağlamından koparma	Antiform (Alaycı) İnteraktif (Aktif seyirci) Etniklik Yerellik
<b>Ai Weiwei</b>	Adorno Marx	Tarihsel Biyografik	Sosyolojik	Zıt kavramlar Şok etkisi Nesneleri bağlamından koparma Vandalizm	Eklektik Tarih sanatın malzemesi
<b>Zeng Fanzhi</b>	Fromm (İzole edilmiş insan)	Biyografik İkonografik	Psikolojik Sosyolojik	Kahverengi toprak tonları Alaycı, rahatsız edici, sert tutum Zıt kavramlar Fiziksel ve psikolojik dışlanma Kırık renkler Bağlamından koparma	Sanat tarihinin tekrar yazılması
<b>Liu Bolin</b>	Deleuze ve Guattari Fromm (İzole edilmiş insan)	Biyografik	Psikolojik	Parlak kırmızı renkler Kırık beyaz ve yeşil renkler Kompozisyon içinde kendini yok ederek Fiziksel dışlanmışlık	Disiplinlerarası

<b>Yasumasa Morimura</b>	Lacan	Biyografik Tarihsel	Sosyolojik Psikolojik	Sanal gerçeklik Zıt kavramlar Zıt görüntüler Role bürünme Bağlamından koparma	Melezlik Çoğulculuk Antiform (Alaycı) Eklektik Birden fazla konuyu içinde barındırması Disiplinlerarası Çok kültürlü Mutasyona uğramış çok biçimli Sanat tarihinin yeniden yazılması
<b>Renee Cox</b>	Deleuze ve Guattari	Biyografik Tarihsel	Sosyolojik Bireysel	Role bürünme, Bağlamından koparma Zıt kavramlar, Zıt görüntüler Meydan okuma Tüm ırkçı klişeleri yıkar ve siyah kadın bedenini yeniden yazar Kadını cinsel obje konumundan çıkarır Beyaz ve siyah kadının tarihteki konumunu eleştirir Görme biçimlerini değiştirir	Tarihin günümüzdeki yorumu Etniklik
<b>Katarzyna Kozyra</b>	Heidegger (Bedenin yabancılaşması)	Biyografik	Bireysel ve toplumsal bir yabancılaşmadan bahseder	Toplumsal cinsiyete dayanan eylemler Bedensel deneyimler Kırık renkler Meydan okuma Bağlamından koparma	Sanat tarihinin yeniden yazılması
<b>Fred Wilson</b>	Adorno (Kurumların bireyi yabancılaştırması)	Tarihsel İkonografik Biyografik	Sosyolojik Bireysel ve toplumsal bir yabancılaşmadan bahseder	Müzenin deposuna girip gizli kalmış nesnelere yeni bağlarla sergiler Görme biçimlerini değiştirir Sergilenen nesne hakkında çok az bilgi vererek izleyicinin yorumuna bırakır Nesnelerin müze ortamında sergilendiğinde ne anlama geldiğini araştırır Role bürünme Bağlamından koparma	Ahşılmadık sergileme yöntemi Nesneleri görsel metafora dönüştürme Çok kültürlülük İnteraktif (Aktif seyirci) Tarihin yeniden yazılması Disiplinlerarası
<b>Wafa Hourani</b>	Deleuze ve Guattari	Tarihsel	Sosyolojik Psikolojik Bireysel ve toplumsal bir yabancılaşmadan bahseder	Zıtlık Savaşın şehirler ve sivil yaşam üzerindeki yok edici ve yabancılaştırıcı güçleriyle yüzleştirir Işıklar ve sesler Kurulumu minyatür maketler şeklinde yaparak seyircinin dikkatini çeker Samimi ve tanıdık ortak görüntüler sunarak diğer insanların empati kurmasını sağlar	Süreçsellik önemli Disiplinlerarası Tarihin yeniden yazılması

Tablo 2 ve Tablo 3 bulgularına göre elde edilen yorumlar aşağıda sıralanmıştır. Araştırmanın ilk iki alt problemine yönelik bulgular ve yorumlar şu şekildedir:

### 2.1.1. Tema:

Sanatçıların işleri tema bakımından incelendiğinde ortak beş tema üzerinde durduğu sonucuna varılmıştır. Temalar ve oranları aşağıdaki gibidir:

- **Tema 1:** Toplumdan dışlanma, ötekileştirilme sonucu yabancılaşma %40  
(Witkin, Fanzhi, Bolin, Kozyra)
- **Tema 2:** Irkçılık yoluyla yabancılaşma %20  
(Cox, Wilson)
- **Tema 3:** Kültürlerin yabancılaşması %20  
(Weiwei, Morimura)
- **Tema 4:** Kimliğin yabancılaşması %20  
(Özmen, Morimura)
- **Tema 5:** Kent yaşantısı ve yabancılaşma %30  
(Fanzhi, Hourani, Bolin)

Bu bağlamda incelendiğinde sanatçıların %40 oranla en çok toplumdan dışlanma ve ötekileştirilme yoluyla yabancılaşma kavramını kullandıkları gözlemlenmiştir. İkinci sırada ise %30 oranla kent yaşantısı ve yabancılaşma teması bulunmaktadır. Fanzhi ve Bolin tema 1 ve tema 2'yi bir arada kullanmaktadır. Morimura ise tema 3 ve tema 4'ü bir arada kullanmaktadır. Irkçılık sonucu yabancılaşma temasını kullanan sanatçıların Afrika asıllı Amerikalı sanatçılar oluşu dikkat çekmektedir. Ortak kullanılan beş tema dışında sanatçıların, savaşlar sonucu yabancılaşma (Hourani), bedene yabancılaşma (Witkin), devlet politikaları yoluyla yabancılaşma (Bolin) ve kurumlar yoluyla yabancılaşma (Wilson) temalarını da kullandıkları görülmektedir.

Tema 1'i kullanan sanatçıların göç ve ölüm konusu üzerine yoğunlaştığı elde edilen bulgular arasındadır. Sanatçılardan Witkin ve Kozyra ölüm, Fanzhi ve Bolin ise göç konusu üzerine yoğunlaşmaktadır. Witkin ve Kozyra ölüm konusunu beden üzerinden ele alır ve hastalıklı, dışlanmış, ötekileştirilmiş insanların bedenlerini sergilerler. Bolin ve Fanzhi ise büyük şehirde bir göçmen olarak yaşadıkları sorunları ele alırlar. Her iki sanatçı da Çin'in Pekin kentinde göçmen olarak yaşamaktadır. Göçmen olarak ilk elden

kendi yabancılaşmalarını aktarırken aynı zamanda diğer göçmen bireylerin ve kentlerde yaşayan insanların karşılaştıkları sorunları da ele almaktadırlar. Her iki sanatçının da bu durumu gizlenme, izole olma yoluyla aktardıkları görülmektedir. Aynı şehirde benzer durumları deneyimleyen sanatçıların sanatsal üretimlerinde de benzer özellikler taşıdığı yorumu yapılabilmektedir.

Tema 2’yi kullanan sanatçıların konu olarak kimlik etrafında birleştikleri saptanmaktadır. Her iki sanatçı da yapıtlarında siyah kimliği üzerinden işler üretmektedir. Cox, Wilson’dan farklı olarak daha feminist bir yaklaşım sergilemekte ve siyah kadın kimliği üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Tema 3’ü kullanan sanatçıların kültür konusunu ortak olarak kullandıkları görülmektedir. Bu sanatçıların (Weiwei, Morimura) ikisinin de Asya’lı oluşu ve Batı-Doğu arasındaki ilişkiyi konu alan işler ürettikleri göz önüne alındığında ‘Batı etkisi altındaki Uzak Doğu’ kültürü konusunda ortak bir paydada birleştikleri çıkarımı yapılabilmektedir. Her iki sanatçı da eleştirel ve çarpıcı bir yol izlemektedir. Özellikle Weiwei daha muhalif ve sert bir şekilde batı kültürünün Çin kültürü üzerindeki etkilerini eleştiren sansasyonel işler üretmektedir (Bkz. Coca Cola Vase). Morimura ise batı kültürüne saldırmak yerine batının ve doğunun özelliklerini bir arada kullanır ve onların yan yanalığını kabullenir.

Tema 4’ü kullanan sanatçıların kimlik konusunu ortak olarak kullandıkları tespit edilmiştir. Her iki sanatçı da (Özmen, Morimura) doğulu kimliğini ve doğulu sanatçı kimliğini kullanmaktadırlar. Şener Özmen kendi kimliklerinden sıyrılmak isteyen, yaşadığı bölgenin kendi kimliğine yüklediği özelliklerden kaçıp kurtulmayı, yabancılaşmayı arzulayan bir sanatçı olarak karşımıza çıkarken, Morimura Doğulu ve Batılı kimlikleri bir arada kullanarak hem Batılı kimlikleri hem de Doğulu kimlikleri yabancılaştırmaktadır.

Tema 5’i kullanan sanatçılardan Fanzhi ve Bolin ortak paydada göç konusunu işlemektedirler. Büyük şehirlerde hayatta kalabilme çabalarını ve bunu başarabilmek için soyutlanmayı, yani yabancılaşmayı kullanırken, Hourani farklı şekilde savaşların etkisi ile şehirlerin yok olmasını konu edinir. Hourani şehir dokusunun ve insanların yaşadığı mekana yabancılaşmasını ele almaktadır.

Aynı temaları kullanan sanatçıların kullandıkları kavramlarda da benzerlikler gösterdikleri saptanmıştır. Örneğin tema 1'i kullanan sanatçıların dört ortak konuda birleştikleri görülmektedir.

- 1- Absürt (Witkin, Fanzhi)
- 2- Otobiyografi (Witkin, Fanzhi)
- 3- Tekinsizlik (Witkin, Fanzhi)
- 4- Toplumdan dışlanma (Witkin, Fanzhi, Kozyra)

Buna göre tema 1'i kullanan sanatçılardan Witkin ve Fanzhi'nin tüm kavramları ortak olarak kullandığı, Kozyra'nın ise Witkin ve Fanzhi ile toplumdan dışlanma kavramını ortak kullandığı sonucu çıkarılmaktadır. Tema 1'i kullanan Bolin'in ise kavram olarak diğer sanatçılarla ortak bir paydada kesişmediği görülmektedir.

Tema 2'yi kullanan sanatçıların temayı işletirken kullandıkları kavramlarda herhangi bir ortaklık saptanmamıştır. Tema 3'ü kullanan sanatçıların (Weiwei ve Morimura) tekinsizlik kavramını ortak olarak kullandıkları sonucuna varılmıştır. Weiwei'de tekinsizlik bağlamın bozulmasıyla oluşurken, Morimura'da zıtlıklarla oluşturulur (Batılı bedenlere Doğulu yüzlerin yerleştirilmesi, kadın bedenine erkek yüzlerinin yerleştirilmesi vb.). Tema 4'ü kullanan sanatçıların ise (Özmen, Morimura) huzursuzluk kavramında birleştikleri görülmektedir. Her iki sanatçıda da huzursuzluğu karşıt kavramlar ve görüntülerle oluşturulmaktadır. Örneğin Şener Özmen'in yıkım ve tatili, korku ve eğlenceyi bir arada kullandığı Filtresiz Serisi'nde olduğu gibi ya da Morimura'nın fotoğraflarındaki doğu ve batı temsilleri gibi. Tema 5'i ortak kullanan sanatçıların (Fanzhi, Hourani) ise aidiyet kavramlarını ortak kullandıkları görülmektedir. Fanzhi daha çok bir topluluğa ait olma durumunu ele alırken, Hourani bir şehre, bir toprağa ait olma durumundan yola çıkar. Fanzhi'de aidiyet çocukluğunda yaşadığı dışlanmışlık sonucu, bir topluma, insanlara, sınıfa ait olma, insan ilişkileri olarak karşımıza çıkarken, Hourani'nin aidiyet problemi "yer" ile ilgilidir. Kendi ait olduğu topraklardan yani 'mekandan' zorla çıkarılıp bir bölgeye sıkıştırılmış mültecilerin bir mekana ait olma/olamama durumu incelenmektedir.

Tema 1'i kullanan sanatçıların strateji yönünden de benzerlikler taşıdığı gözlemlenmiştir. Sanatçıların üçü konu ve kavramları temaya uygun işletirken ironi stratejisine

başvurmuşlardır (Witkin, Fanzhi, Bolin). Ayrıca Witkin, Fanzhi ve Kozyra'nın ise kendine mal etme stratejisine başvurduğu görülmektedir.

Tema 2'yi kullanan sanatçıların ortak bir strateji kullanmadıkları görülmektedir. Cox ırkçılık temasını işletirken kendine mal etme stratejisinden yararlanır, tarihe mal olmuş siyahi kahramanların hikayesini günümüz bağlamında yeniden yazarken Wilson, reformatting, metafor ve ironi stratejisini kullanmaktadır. Sanatçı reformatting stratejisini kullanarak tıpkı bir müzeci gibi çalışır, bir müzeciye taklit eder ve müze kurumları düzenler. Nesnelere metaforlaştırır. İroni ise geleneksel sergileme yöntemleriyle bir arada sergilenmesi mümkün olmayan nesnelere bir arada sergilenmesiyle, yani zıtlıklar yoluyla oluşturulur (Bkz. Mining The Museum).

Tema 3'ü kullanan sanatçıların ironi stratejisini ortak kullandıkları görülmektedir. Weiwei ironiyi biçimden ziyade konuda kullanmaktadır. Coca Cola'nın (Coca Cola yabancı kültürleri ve kapitalizmi simgeleyen bir metafor olarak kullanılır) Çin kültürünü yok etmesini anlatan bir sembole dönüştürür. Ayrıca ironik tavır tarihi değere sahip nesnelere bağlamından kopararak kapitalizme ait logolara boyamasında yatar. Bolin'de ise ironi yine konu üzerinden işletilmektedir. İzole olma durumu kişiyi başkalarından, devlet yaptırımlarından ya da şehir yaşamındaki zorluklardan korurken, aynı zamanda yabancılaştırıcı bir unsurdur. Kişi kendini korumak için yabancılaşma yoluna başvurur.

Tema 4'ü ortak kullanan sanatçılar Özmen ve Morimura ise yine ironi stratejisini kullanırlar. Her iki sanatçı da zıtlıklar yolu ile ironiyi işletirler. Özmen'de ironi konu bakımından oluşturulurken, Morimura'da hem konu hem biçim olarak oluşturulmaktadır. Tema 5'i kullanan sanatçıların (Fanzhi ve Hourani) metafor ve ironi stratejisini kullandıkları görülmektedir. Her iki sanatçı da konu ve kavramları metafor üzerinden aktarır. Örneğin Fanzhi'de maskeler, fularlar, karpuzlar birer metafordur. Maske yabancılaşmayı, soyutlanmayı, dışlanmayı, Çin hükümetinin baskıcı politikalarının birey üzerindeki etkilerini temsil ederken, kırmızı fular aidiyeti temsil eder. Hourani'de ise binalar metaforlaştırılır. Bu binalar keyfi devlet politikalarının ve savaşların yıkıcı yüzünü bize gösteren, insanların yabancılaşmalarını ve ait olma çabalarını anlatan bir metafordur. Hourani'de ironi, minyatür maket dünyanın, sıcak, eğlenceli ve keyif verici görüntüsünün, savaş, yıkım ve yabancılaşmayı anlatmasından, yani bu zıtlıktan doğar. Fanzhi'de ise maskelerin gerçek yüze birebir uyması, gerçek ve yapay arasındaki farkın

ayırt edilemez hale gelmesi ironiyi oluşturur. Bu maskeler modern şehir yaşamının sahteliğini temsil eder.

Ortak temaları kullanan sanatçıların, işlerini üretirken kullandıkları teknikler incelendiğinde de bazı ortak eğilimler fark edilmektedir. Tema 1'i kullanan sanatçılardan Witkin, Bolin ve Kozyra'nın fotoğraf tekniğini kullandıkları görülmektedir. Fanzhi ise diğerlerinden farklı olarak sanatsal üretimlerini tuval resmi tekniği ile gerçekleştirmektedir. Tema 2'yi kullanan sanatçıların üretim tekniklerinde herhangi bir ortaklık saptanmamıştır. Cox fotoğraf tekniğinden yararlanırken, Wilson büyük ölçekli enstalasyonlar üretmektedir. Tıpkı tema 2'yi kullanan sanatçılarda olduğu gibi tema 3 ve tema 4'ü kullanan sanatçıların işlerinin de teknik açıdan herhangi bir ortaklık taşımadıkları görülmektedir. Tema 5'i kullanan 3 sanatçıdan 2'si (Bolin, Hourani) fotoğraf tekniğini ortak kullanırlar. Ancak Bolin'in üretimleri fotoğraf ve performansı kapsarken, Hourani'nin üretimlerinde fotoğraf tekniği enstalasyon düzenlemelerinde yardımcı rolündedir. Bu bağlamda genel olarak incelendiğinde ortak temaları kullanan sanatçıların çok azının aynı tekniği kullandığı, diğer sanatçılarda ise teknik açıdan ortaklık saptanmadığı sonucuna varılmaktadır.

Aynı tema kullanan sanatçıların üretimlerini etkileyen durumlar incelendiğinde de bazı ortak yönlerin olduğu görülmektedir. Tema 1'i kullanan sanatçılardan Witkin, Fanzhi, Bolin ve Kozyra kendi yaşamlarından yola çıkarak işlerini üretmektedirler. Örneğin Witkin kendi dini inançları ve ordudaki deneyimlerinden yola çıkarak işlerini üretmektedir. Fanzhi ise okul yaşamındaki travmalardan, çocukluğundan ve Pekin gibi büyük bir şehirde hayatta kalma mücadelesinden yola çıkan üretimler yapmaktadır. Kozyra ise kendi hastalığından yola çıkarak dışlanma temasını işler. Yine Bolin de kendi kişisel deneyimlerinden yola çıkar, yaşadığı sanatçı köyünün yıkımı ve Pekin'de bir göçmen olarak karşılaştığı sorunlar 'Şehirde Saklanmak' serisinin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu durumda toplumdan dışlanma ve ötekileştirme temasını kullanan sanatçıların tamamının kendi yaşamlarından yola çıkarak sanat ürettikleri sonucu çıkarılmaktadır.

Tema 2'yi kullanan sanatçıların da siyahi bir birey olarak yaşadıkları kendi deneyimlerinden temel aldıkları görülmektedir. Aynı şekilde tema 3 ve tema 4'ü kullanan sanatçıların da kendi geçmişlerinden yararlandıkları sonucuna varılmaktadır. Tema 4'ü

kullanan Özmen, çocukluğunda yaşadığı anılara göndermeler yapar. Morimura ise okulda aldığı eğitimler, kendi geçmişi ve Japonya'nın tarihi ile işlerini şekillendirmektedir.

Tema 5'i kullanan sanatçılardan Bolin ve Fanzhi kişisel deneyimlerinden, Pekin'deki yaşamlarından ve Çin'deki siyasi yapılanmanın ve devlet politikalarının baskı ve yaptırımlarından yola çıkan işler üretmektedir. Hourani ise farklı olarak savaş ve Kalendiye mülteci kampından yola çıkmaktadır. Böylece Hourani hariç tüm sanatçıların temaları işletirken kendi yaşamları ve deneyimlerinden yola çıktıkları saptanmaktadır.

Tema bazında incelendiğinde sanatçıların üretimlerinin kavramsal çerçevede ele alınan sosyolojik, psikolojik ve felsefi bağlamda bazı görüşlere dayandırılabilceği sonucuna varılmaktadır. Örneğin Tema 1'i kullanan sanatçılardan Witkin ve Kozyra'nın Heidegger'in bedeninin yabancılaşması hakkındaki görüşlerine yakın bir tutum sergiledikleri görülmektedir. Tema 5'i kullanan sanatçılardan Bolin ve Hourani'nin de Deleuze ve Guattari'nin yersiz-yurtsuzlaşma ile ilgili görüşlerine yakınlık gösterdiği yorumu yapılabilir. Ortak temaları kullanan diğer sanatçıların ise bu bağlamda benzerlik göstermedikleri sonucuna varılmaktadır.

Tema bazında ortak üretimler yapan sanatçıların yabancılaşmayı ele alış yönleri ile de bazı benzerlikler gösterdikleri tespit edilmiştir. Tema 1'i kullanan sanatçıların tamamının yabancılaşmayı psikolojik yönüyle ele aldıkları görülmektedir. Tema 2'yi kullanan sanatçıların yabancılaşmayı sosyolojik ve bireysel olarak inceledikleri saptanmıştır. Tema 3'ü kullanan sanatçıların ortak paydada yabancılaşmayı sosyolojik olarak ele aldıkları belirlenmiştir. Ayrıca Morimura, buna ek olarak yabancılaşmayı psikolojik bağlamıyla kullanmıştır. Tema 4'ü kullanan sanatçılar ise yabancılaşmayı sosyolojik açıdan irdelemektedirler. Tema 5'i kullanan sanatçıların hepsinin (Fanzhi, Bolin, Hourani) ortak olarak psikolojik bir yabancılaşmadan bahsettikleri görülmektedir. Buna ek olarak Fanzhi ve Hourani hem sosyolojik hem de psikolojik yabancılaşmayı bir arada seyircisine aktarmaktadır.

Aynı temayı kullanan sanatçıların yabancılaşmayı izleyiciye aktarma yollarını seçerken de bazı benzer yollar kullandıkları tespit edilmiştir. Tema 1'i kullanan 4 sanatçıdan 2'sinin zıt kavramlar kullanarak yabancılaşmayı aktardıkları, 4 sanatçıdan 3'ünün bağlamından kopararak yabancılaşmayı aktardığı, 4 sanatçıdan 3'ünün ise kırık renkler kullanarak yabancılaşma ve dışlanma etkisini yarattıkları çıkarımı yapılabilmektedir.



Tema 2'yi kullanan sanatçıların, role bürünme, bağlamından koparma ve görme biçimlerini değiştirme yolu ile yabancılaşmayı aktardıkları görülmektedir. Tema 3'ü kullanan sanatçıların da ortak olarak zıt kavramlar ve bağlamından koparma yolu ile kültürlerin yabancılaşması temasını işlettikleri görülmektedir. Tema 4'ü kullanan sanatçıların zıt kavramlar ve role bürünme yoluyla temayı işlettikleri görülmektedir. Tema 5'i kullanan sanatçılardan Fanzhi ve Bolin'in kırık renkler ile, Fanzhi ve Hourani'nin ise zıt kavramlar ile yabancılaşmayı işledikleri sonucuna varılmaktadır. Bu doğrultuda sanatçıların tema farketmeksizin zıtlıklardan yararlandıkları ve farklı temaları aktarmak için bağlamından koparma ve kırık renkleri tercih ettikleri çıkarımı yapılabilmektedir.

Aynı temayı kullanan sanatçıların işlerinde postmodernizmin bazı özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Tema 1'i kullanan 4 sanatçıdan 3'ünün sanat tarihinin yeniden yazılması özelliği ile ortak paydada buluştukları saptanmıştır. Tema 2'yi kullanan sanatçıların tarihin yeniden yazılması özelliği ile ortak iş ürettikleri görülmektedir. Tema 3'ü kullanan sanatçıların postmodernizmin eklektiklik ve tarihin sanatın malzemesi olması özelliklerini beraberinde taşıdıkları belirlenmiştir. Tema 4'ü kullanan sanatçıların postmodernizmin antiform özelliğini taşıdıkları görülmektedir. Tema 5'i kullanan sanatçılardan Fanzhi ve Hourani'nin disiplinler arasılik yönüyle ortak paydada buluştukları saptanmıştır. Böylece genel olarak aynı temayı kullanan sanatçıların eserlerinin postmodernizmin de aynı özelliklerini taşıdıkları sonucuna varılmaktadır.

### **2.1.2. Konu:**

Sanatçıların üretimleri konu bağlamında ele alındığında ölüm, kimlik, devlet politikaları ve göç olmak üzere dört konu üzerinde ortak üretimler yaptıkları görülmektedir. Temaların kullanım oranları aşağıdaki gibidir:

- 1- Kimlik %50 (Özmen, Morimura, Cox, Kozyra, Wilson)
- 2- Devlet politikaları %30 (Weiwei, Bolin, Hourani)
- 3- Ölüm %20 (Witkin, Kozyra)
- 4- Göç %20 (Fanzhi, Bolin)

Böylece yabancılaşma temasını işletirken sanatçıların %50'sinin kimlik konusunu ele aldıkları ve çeşitli şekillerde konuyu işledikleri tespit edilmiştir. Buna ek olarak Bolin, göç ve devlet politikalarını, Kozyra ise ölüm ve kimlik konularını bir arada

kullanmaktadır. Kimlik konusunu işleyen sanatçılardan Özmen'in diğer konuları ise Doğu bölgesi ve sorunları ve bellek üzerine şekillenmiştir. Morimura ise kimlik konusuna ek olarak kültür, küreselleşme ile meydana gelen sorunlar, kapitalizm, Japon zihniyeti ve sanat tarihi konularını kullanmaktadır. Kimlik konusunu kullanan bir diğer sanatçı Cox ise kimliğe ek olarak ırkçılık konusunu işlemektedir. Kozyra ise ölüm, hastalık, çıplaklık ve tabular konusunu kimlikle birlikte eserlerinde kullanmaktadır. Wilson ise müze ve kültür konularını kullanır. Devlet politikaları konusunu işleyen sanatçılardan Weiwei, bu konuyu Çin tarihi ve Çin kültürü ile beraber yürütürken, Bolin toplum yapıları kentleşme ve göç ile beraber ele alır. Hourani ise Filistinli mülteci kampları ve şehir konusunu kimlik beraberinde işlemektedir. Witkin'de ölüm konusuna ölü doğa eşlik ederken, Kozyra'da kimlik, hastalık, çıplaklık ve tabular eşlik etmektedir. Fanzhi ve Bolin göç konusunu işlerken Çin'deki yaşam, geçmiş travmalar, toplum yapıları, kentleşme ve beraberindeki sorunlar ve devlet politikaları gibi konuları bir arada yürütmektedir.

Kimlik konusunu ortak işleyen sanatçıların kullandıkları bazı kavramlarda ortaklık göstermektedir. Örneğin Özmen ve Wilson otobiyografi ve geçmiş kavramlarını birlikte kullanmaktadırlar. Morimura ve Özmen ise ortak olarak huzursuzluk kavramını işlemektedirler. Kozyra ve Wilson ise öteki kavramını kullanmaktadırlar. Ölüm konusunu işleyen Witkin ve Kozyra ise konuyu işlettikleri kavramlardan toplumda dışlanma kavramını birlikte kullanmaktadırlar. Devlet politikaları konusunu kullanan sanatçılarda ise kavram olarak herhangi bir ortak nokta yoktur. Bu bağlamda ölüm ve kimlik temasını işleyen sanatçılar ortak kavramlar kullanırken, göç ve devlet politikaları konusunu işleyen sanatçıların farklı kavramlarla eserlerini oluşturdukları sonucu çıkarılmaktadır.

Kimlik konusunu işleyen 5 sanatçıdan 3'ünün ironi stratejisi kullandığı, 5'te 2'sinin metafor stratejisini kullandığı, 5'te 3'ünün kendine mal etme stratejisini kullandığı, 5'te 2'sinin hem ironi hem metafor stratejisini birlikte kullandığı, buna ek olarak Wilson'ın reformatting stratejisini kullanarak konuyu aktardığı dikkatleri çekmektedir. Ölüm konusunu işleyen sanatçıların ortak olarak kendine mal etme stratejisini kullandığı, bununla birlikte, Witkin'in ironi stratejisinden de yararlandığı bulgular arasındadır. Göç konusunu işleyen sanatçıların ortak olarak sadece ironi stratejisini kullandıkları görülmektedir. Devlet politikaları konusunu kullanan sanatçıların ise 4'te 3'ünün ironi stratejisinden yararlandığı, Hourani'nin ise ironiye ek olarak projeksiyon ve metafor stratejilerinden yararlandığı görülmektedir.

Konu bakımından ortaklık gösteren sanatçıların işleri teknik açıdan incelendiğinde, ölüm konusunu kullanan sanatçıların fotoğraf tekniğini kullanarak sanatsal anlatılarını aktardıklarını görülmektedir. Kimlik konusunu kullanılan sanatçılardan ikisi (Özmen ve Wilson) enstalasyon uygulamaları yaparken, Morimura ve Cox ise fotoğraf tekniğinden yararlanmaktadırlar. Göç konusunu işleyen sanatçıların ise ortak bir teknik kullanmadıkları görülmektedir. Fanzhi tuval resmi ile eserlerini üretirken, Bolin fotoğraf, enstelasyon gibi teknikler kullanır. Devlet politikalarını ele alan sanatçılardan Bolin ve Hourani fotoğraf tekniğini kullanmaktadır, ancak Hourani'de fotoğraf yardımcı bir araçtır. Weiwei ise diğer sanatçılardan farklı olarak seramik boyama tekniğini kullanmaktadır. Bu bağlamda bakıldığında, sanatçıların %80'nin ortak konuları kullanırken ortak teknikleri de kullandıkları saptanmıştır. Farklı olarak Fanzhi'nin tuval resmi, Weiwei'nin ise seramik boyama tekniği kullandığı sonucuna varılmaktadır.

Sanatçıların üretimlerini etkileyen durumlar incelendiğinde, ölüm temasını kullanan sanatçıların kendi yaşamlarından yola çıktıkları görülmektedir. Kimlik konusunu işleyen sanatçıların tamamının da aynı şekilde kendi geçmişlerinden ve deneyimlerinden beslendikleri saptanmaktadır. Göç konusunu işleyen sanatçıların, kendi deneyimleri ve Çin'in siyasi yapılanmaları, devlet politikaları ve yaptırımlarının etkilerinden yola çıkarak işler ürettikleri görülmektedir. Devlet politikaları konusunu işleyen sanatçıların etkilendikleri durumlar incelendiğinde, sadece kendi geçmişlerinden yararlanma konusunda ortak paydada buluştukları görülmektedir. Bu yönüyle bakıldığında ortak konuları işleyen sanatçıların tamamının kendi geçmişlerinden yararlanarak üretim yaptıkları, ayrıca göç konusunu işleyen Bolin ve Fanzhi'nin kendi geçmişlerinin yanı sıra devlet politikaları ve siyasi yapılanmasının birey ve toplum üzerindeki etkilerini de sanatsal çalışmalarında konu edindikleri görülmektedir. Bunun dışında her bir sanatçının etkilendiği durumlar farklılık göstermektedir.

Ortak konuları işleyen sanatçıların üretimlerinin felsefi, psikolojik ve sosyolojik bağlamda kimi düşünürlerin görüşleri ile yakınlık kurduğu görülmektedir. Örneğin kimlik konusunu işleyen sanatçılardan Özmen ve Cox'un ele aldığı yabancılaşma daha çok Deleuze ve Guattari'nin yersiz yurtsuzluk hakkındaki görüşlerine yakındır. Her iki sanatçı da yabancılaşmayı yaşanan coğrafya bağlamında ele almaktadırlar. Morimura ve Kozyra ise bu gruba dahil olmaz. Böylece kimlik konusunu işleyen sanatçıların %50'sinin ortak bir felsefi görüşte birleştikleri çıkarımı yapılabilir. Yine aynı şekilde devlet

politikaları konusunu işleyen sanatçılardan Hourani ve Bolin de Deleuze ve Guattari'nin yersiz yurtsuzlaşma hakkındaki görüşlerine benzer bir yabancılaşmadan bahsederler. Özellikle Hourani'de savaş sonucu toprağın, yerin yurdun yok oluşu söz konusudur. Bolin bu görüşlere ek olarak yabancılaşma hakkında Fromm'un 'izole edilmiş insan' görüşlerine de yakınlık gösterir. Göç konusunu işleyen Fanzhi ve Bolin de Fromm'un 'izole edilmiş insan' görüşleri ile benzer yönde iş üretmektedirler. Ölüm konusunu işleyen sanatçılarda ise herhangi bir ortaklık saptanmamıştır. Böylece kimlik konusunu işleyen sanatçıların 4'de 2'sinin, devlet politikaları konusunu işleyen sanatçıların 3'te 2'sinin, göç konusunu işleyen sanatçıların tamamının felsefi, psikolojik ve sosyolojik bağlamda birbirleriyle ortaklık gösterdikleri görülmektedir. Ölüm konusunu işleyen sanatçıların ise ortaklık göstermediği sonucuna varılmaktadır. Ortak temalarda birbirine yakın görüşleri benimseyen sanatçıların daha çok sosyolojik açıdan bir benzerlik taşıdıkları sonucuna varılmıştır.

Aynı konuyu işleyen sanatçıların yöntemsel incelemesi yapıldığında bazı ortak incelemelere tabi tutuldukları görülmektedir. Ölüm konusunu kullanan sanatçıların her ikisinin de (Witkin ve Kozyra) eserleri biyografik açıdan incelenmiştir. Ayrıca Witkin'in çalışmaları tarihsel ve ikonografik olarak da incelenebilmektedir. Kimlik konusunu kullanan sanatçıların hepsinin de tarihsel ve biyografik olarak incelenen işler ürettikleri görülmektedir. Ayrıca Wilson ve Özmen'in işleri ikonografik olarak da incelenmektedir. Devlet politikalarını kullanan sanatçılardan Weiwei ve Hourani'nin tarihsel incelemesi yapılabilmekte, Bolin ve Weiwei'nin ortak olarak biyografik incelemesi de yapılabilmektedir. Göç konusunu işleyen sanatçıların ise yine biyografik incelemesi yapılabilmektedir. Buna ek olarak Fanzhi'nin işleri ikonografik bir incelemeye de gereksinim duymaktadır.

Aynı konuyu kullanan sanatçıların yabancılaşmayı ele alış yönleri ile de bazı noktalarda benzerlik taşıdıkları görülmektedir. Örneğin ölüm temasını kullanan sanatçılar yabancılaşmaya daha çok psikolojik olarak yaklaşmışlar ve seyircilerine psikolojik bir yabancılaşmadan bahsetmişlerdir. Kimlik konusunu kullanan sanatçıların tamamının yabancılaşmayı sosyolojik olarak ele aldıkları saptanmaktadır. Ayrıca 4'te 3'ünün de sosyolojik bir yabancılaşmaya ek olarak psikolojik bir yabancılaşmadan bahsettikleri de görülmektedir. Göç konusunu işleyen sanatçılar ise psikolojik bir yabancılaşmadan bahseder. Göçün ve şehir yaşantısının devlet politikaları ile birleştiğinde daha çok birey

üzerindeki psikolojik etkilerinden söz ederler. Devlet politikaları konusunu kullanan sanatçılardan Weiwei ve Hourani sosyolojik bir bakış açısı sunarken, Bolin ve Hourani'nin psikolojik bir yaklaşım sergiledikleri görülmektedir.

Aynı konuyu kullanan sanatçıların izleyiciye aktarım yolları da benzerlik taşımaktadır. Ölüm konusunu kullanan sanatçıların kavramları ve nesnelere bağlamından kopararak yabancılaşmayı aktardıkları görülmektedir. Ayrıca sanat tarihine mal olmuş eserlerin yeniden üretimini yaparak sanat eserlerini de bağlamından koparır ve yabancılaştırırlar. Witkin, Velazquez'in Las Meninas tablosu üzerinden ölüm yaşam gibi konuları işlerken Koyzra ise Manet'nin Olimpia'sını bağlamından koparıp yabancılaştırmaktadır. Kimlik konusunu işleyen sanatçıların hepsinin ortak olarak bağlamından koparma yoluyla yabancılaşmayı aktardıkları görülürken 4'te 3'nün zıt kavramları kullandıkları, 4'te 2'sinin role bürünme yoluyla yabancılaşmayı aktardığı görülmektedir. Devlet politikaları konusunu kullanan sanatçılardan Weiwei ve Hourani yabancılaşmayı zıtlıklarla aktarırken, Bolin'in ise aktarım yolları bakımından herhangi bir ortaklık taşımadığı saptanmıştır. Göç konusunu kullanan sanatçıların ise fiziksel dışlanmışlık yolu ile yabancılaşmayı aktardıkları görülmektedir. Bu fiziksel dışlanmışlık figürlerin izole edilerek (maskeler yoluyla, mekanın içinde bedenleri yok ederek) oluşturulurken, seyirci ve figür arasındaki dışlanmaya da dikkat çekmektedir.

Aynı konuyu kullanan sanatçıların işleri postmodernizmin bazı özelliklerini de beraberinde getirir. Ölüm konusunu kullanan sanatçılar postmodernizmin sanat tarihinin yeniden yazılması yönü ile aynı paydada birleşirken, kimlik konusunu işleyen sanatçıların işleri interaktiflik, etniklik, antiform ve sanat tarihinin yeniden yazılması özellikleri ile ortaklık taşımaktadırlar. Özmen ve Cox ortak olarak etnikliği kullanırken, Morimura, Cox, Kozyra ve Wilson tarihin yeniden yazılması özelliğini kullanmaktadırlar. Ayrıca Özmen ve Morimura antiform özelliğini kullanırken, Özmen ve Wilson interaktiflik özelliğini kullanmaktadırlar. Devlet politikaları konusunu kullanan sanatçılardan Weiwei ve Hourani, tarihin sanatın malzemesi olması yönünden ortak noktada buluşurken, Bolin ve Hourani disiplinlerarasılıkta buluşur. Hourani ise hem disiplinlerarasılık hem de tarihin yeniden yazılması özelliklerini beraberinde taşır. Göç konusunu kullanan sanatçılar ise postmodernizmin özelliklerini kullanırken herhangi bir benzerlik göstermemektedirler. Fanzhi sanat tarihinin yeniden yazılması özelliğini kullanırken Bolin, disiplinlerarasılık özelliğini kullanır. Böylece göç konusunu işleyen sanatçılar

hariç diğer ortak konuları işleyen sanatçıların üretimleri postmodernizmin benzer bazı özelliklerini taşımaktadır yorumu yapılabilir.

### 2.1.3. Kavram:

Sanatçıların çalışmaları kavram bakımından incelendiğinde bazı ortak kavramlarda birleştikleri görülmektedir. Kullanılan ortak kavramlar ve yüzdeleri şu şekildedir:

- 1- Tarihsellik %50 (Witkin, Weiwei, Wilson, Hourani, Özmen)
- 2- Otobiyografi %40 (Witkin, Özmen, Fanzhi, Wilson)
- 3- Tekinsizlik %40 (Witkin, Weiwei, Fanzhi, Morimura)
- 4- Absürt %30 (Witkin, Fanzhi, Morimura)
- 5- Geçmiş %30 (Özmen, Wilson, Weiwei)
- 6- Aidiyet %30 (Fanzhi, Cox, Hourani)
- 7- Ötekileştirme/öteki %30 (Hourani, Wilson, Kozyra)
- 8- Yaşam %20 (Witkin, Hourani)
- 9- Korku %20 (Özmen, Fanzhi)
- 10- Huzursuzluk %20 (Özmen, Morimura)
- 11- Özgürlük %20 (Bolin, Cox)

Buna göre sanatçıları en çok %50'lik bir oranla tarihsellik kavramını kullandıkları görülmektedir. Ardından ikinci sırada ise %40'lık oranla otobiyografi ve tekinsizlik kavramının yabancılaşmayı aktarırken en sık kullanılan kavramlardan biri olduğu çıkarımı yapılabilir.

### 2.1.4. Strateji:

Sanatçıların üretimleri incelendiğinde seçmiş oldukları tema, konu ve kavramları işletmek için bazı çağdaş sanat stratejilerinden yararlandıkları görülmektedir. Sanatçıların %80'inin üretimlerini oluştururken ironi stratejisinden yararlandıkları saptanmıştır. %50'sinin kendine mal etme stratejisi kullandığı sonucuna varılmaktadır. %30'unun metafor stratejisinden yararlandığı görülmektedir. Bunun yanında Fred Wilson reformatting, Wafa Hourani ise projeksiyon stratejisinden yararlanmaktadır. Sanatçıların %30'u hem ironi hem de kendine mal etme stratejisini birlikte kullanmaktadır. %40'ı ise ironi ve metafor stratejisini bir arada kullanır. Böylece kavramsal çerçevede incelenen bütün sanatçıların çağdaş sanat stratejilerinden bir veya birkaçını kullandıkları sonucuna

varılmaktadır. Sanatçıların işlerini üretirken en çok ironi stratejisinden yararlandıkları dikkat çekmektedir.

### 2.1.5. Teknik:

Sanatçıların üretimlerinin teknik incelemesi yapıldığında, özellikle birkaç tekniğin öne çıktığı görülmektedir. Üretimleri iki boyutlu (yüzey) ve üç boyutlu (heykel, enstalasyon vb.) üretimler olarak ele aldığımızda %60'ının iki boyutlu, %40'ının üç boyutlu, %20'sinin video ve farklı olarak da Bolin'nin performans dayalı işler ürettiği sonucu çıkarılmaktadır. Sanatçıların %60'ının fotoğraf tekniğinden yararlandığı, %30'unu enstalasyona başvurduğu görülmektedir. %20 oranla video üretimi yapıldığı saptanmıştır. Video üretimi yapan sanatçılardan Özmen, videoyu enstalasyonla birleştirirken, Kozyra ise fotoğraf tekniği ile bir arada kullanmaktadır. Farklı olarak Fanzhi tuval resmi kullanırken, Weiwei seramik boyama tekniğini kullanmaktadır. Witkin ve Morimura'nın fotoğraf üretimlerini oluştururken fotomontaj tekniğinden yararlandıkları saptanmıştır. Ayrıca Bolin fotoğraf ve performansı bir arada kullanmaktadır. Sanatçı, kendini yok edeceği mekanı seçer, asistanları vücudunu boyayarak onu mekan içinde izole eder ve bu performansı canlı heykel olarak tanımlanabilmektedir. Ardından performansını fotoğraflar ve onları sergiler. Hourani ise enstalasyonlarını oluştururken mimari modelleme tekniğini kullanmaktadır.

Böylece sanatçıların üretimlerini oluştururken en çok fotoğraf tekniğinden yararlandıkları görülmektedir. Sanatçıların %60'ı birden fazla tekniği bir arada kullanmaktadır. Fotoğraf geçmişten bugüne gerçeği belgeleyen bir araç olarak düşünülmektedir. Her ne kadar fotoğraflarda gerçeğin manipüle edilebileceği ve bir propaganda aracına dönüşüp kitleleri yönlendirebileceğine dair örnekler görürse de (Hitler de olduğu gibi) insanların fotoğrafa karşı genel yaklaşımı bu şekildedir. Fotoğraf tekniği kullanan sanatçıların birçoğunun geçmişe ait tarihi eserleri manipüle ederek yeniden oluşturdukları göz önüne alındığında, bu manipülasyonu aktarabilecekleri en iyi yollardan birinin fotoğraf olduğu düşünülebilir. Sanatçılar bu sebeple fotoğrafı kullanmış olabilirler. Çünkü fotoğrafta farklı işlemler uygulayarak (fotomontaj delme yırtma kazıma birleştirme vb.) istenilen manipülasyon kolayca gerçekleştirilebilmektedir. Ayrıca fotoğrafın kolayca çoğaltılabilir oluşu, sergileme imkânlarının kolaylığı ve görüntüyü birebir gerçek gibi aktarabilmesi yönleriyle sanatçıların bu tekniği seçmiş olduğu yorumu yapılabilir. Burada gerçeklik

meselesine değinmek gerekebilir. Örneğin Bolin kendi bedenini gerçek hayatta izole edemezken (çünkü fiziki olarak görünmez olmak imkânsızdır) fotoğraf yoluyla görünmezliği belgeler. Morimura ise bir arada bulunması beklenmeyen zıt görüntüleri birleştirir ve bunları belgeler. Görüntüler belgelendiği anda gerçekmiş izlenimi vermektedir. Sanatçılar da aktarmak istedikleri konuların etkileyiciliği artırmak için fotoğrafın bu gücünü kullanmak istemiş olabilirler. Çünkü fotoğrafın bize aktardığı her zaman çarpıcı gerçeklikte görülmektedir.

#### **2.1.6. Yöntem:**

Sanatçıların üretimlerinin çok yönlü oluşu, kendi biyografilerini, tarihsel olayları ya da sanat tarihini içermesi nedeni ile çok yönlü bir incelemeye tabi tutulmaları gerekmektedir. Sanatçıların işleri incelenirken biyografik, tarihsel ve ikonografik olarak ele alınmıştır. Sanatçıların eserlerinin %70'nin tarihsel, %90'ının biyografik, %40'ının ikonografik yöntemle incelendiği görülmektedir. %30'nun ise tüm bu yöntemlerin bir arada kullanıldığı bir incelemeye tabi tutulduğu görülmüştür. Bu incelemeler göz önünde bulundurulduğunda, sanatçıların %90'lık bir bölümünün, yani neredeyse tamamının üretimlerinin biyografik anlamlar içerdiği görülmektedir. %70'i ise tarihten yararlanmıştır. Sanatçıların %40'ı anlatımlarını semboller kullanarak üretmiştir, böylece yapıtlar ikonografik bir incelemeye gereksinim duymaktadır.

#### **2.1.7. Sosyolojik, Psikolojik ve Felsefi Bağlam:**

Yabancılaşma kavramı çok yönlü bir kavramdır ve psikolojik, sosyolojik ve felsefi bağlamda açıklanmaya çalışılmıştır. Geçmişten bu yana birçok düşünürü ilgilendirmiş bir problemdir. Araştırmanın giriş bölümünde yer verilen düşünürlerin görüşleri göz önünde bulundurularak, sanatçıların üretimlerinin bu görüşlerle bağlantıları ele alınmıştır. Ve sanatçıların üretimlerinin kavramsal çerçevede incelenen yabancılaşma hakkındaki görüşlerle ilişkileri olup olmadığı araştırılmıştır. Sanatçıların üretimleri bu bağlamlar ile ele alındığında %70'inin psikolojik yönüyle yabancılaşmaya yaklaştığı görülmektedir. %70'inin ise sosyolojik açıdan ele aldığı saptanmıştır. %50'sinin ise hem psikolojik hem de sosyolojik bir yaklaşım sergiledikleri görülmektedir.



### 2.1.8. Yabancılaşmayı Aktarım Yolları:

Sanatçıların üretimleri incelendiğinde bazı ortak yollarda birleştikleri, dikkat çekmektedir. Bu yollar ve yüzdelik oranları şu şekilde sıralanmaktadır:

- 1- Bağlamından koparma %80 (Witkin, Özmen, Weiwei, Fanzhi, Morimura, Cox, Kozyra, Wilson)
- 2- Zıt kavramlar %70 (Witkin, Özmen, Weiwei, Fanzhi, Morimura, Cox, Hourani)
- 3- Zıt görüntüler %30 (Witkin, Morimura, Cox)
- 4- Role bürünme %30 (Morimura, Cox, Wilson)
- 5- Görme biçimlerini değiştirme %30 (Wilson, Witkin, Cox)
- 6- Kırık renkler %30 (Fanzhi, Bolin, Kozyra)
- 7- Meydan okuma %20 (Cox, Kozyra)
- 8- Fiziksel dışlanma %20 (Fanzhi, Bolin)
- 9- Parlak kırmızı renler %20 (Özmen, Bolin)

Bu oranlar göz önünde bulundurulduğunda sanatçıların yabancılaşmayı aktarırken en çok bağlamından koparma ve zıtlıkları kullanma yoluna başvurdukları görülmektedir. Birçok sanatçı bağlamından koparma yoluna başvururken sanat tarihinden yararlanmakta ve sanat tarihine mal olmuş eserler üzerinden yeni bir bağlam oluşturmaktadırlar. Tüm sanatçılar kendi ihtiyaçları ve istekleri doğrultusunda sanat eserlerini yeniden yorumlamaktadırlar. Böylece sanat eserinin sonsuz yeniden üretimi yapılabilmektedir. Bu yönüyle de postmodern sanatın anlatı yollarına katılmış olurlar. Bu durumu, kavramsal çerçeve kapsamında incelenen iki farklı sanatçının üretimleri üzerinden karşılaştırmalı olarak incelemek faydalı olabilir. Araştırma kapsamında incelenen Joel Peter Witkin ve Yasumasa Morimura, Diego Velázquez'in Las Meninas (Nedimeler) tablosunu yeniden yorumlamıştır. Her iki sanatçının hayat görüşlerine, geçmiş yaşantılarına ve yaşamlarını sürdürdükleri bölgeye göre iki farklı yeniden üretim oluşturdukları açıkça ortadadır. Witkin ordudaki deneyimleri sırasında kaza ve ölümleri fotoğrafladığı için vücut bütünlüğü bozulmuş (yani kendine yabancılaşmış) bedenlerle pek çok kez karşılaşmıştır. Bu durum onu toplumdan dışlanmış, normalden farklı bedenleri işlerinde konu edinmeye yönlendirmiştir. Ayrıca dini inançları da sanatsal üretimlerini yönlendiren bir diğer faktördür. Bu sebepten İsa figürü ve dini sahneler üretimlerinde çokça karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda Witkin'in Las Meninas'ı vücut bütünlüğü bozulmuş, eksik bedenlerle doludur. Örneğin Margarita'nın bacakları yoktur.

Sanatçı prensesin bacaklarının olmadığına iyice dikkat çekmek için onları elbise ile gizlemek yerine, metalden yapılmış tekerlekli bir iskeletin üzerine yerleştirir. Arka planda duvarda dini sahneleri betimleyen resimler gösterilir. Ön tarafta yerde yatan yaralı beden İsa'nın yaralarına gönderme yapıyor gibi görünürken, Velázquez'in kapının eşiğine yerleştirdiği gizemli figürün yerine de İsa'yı yerleştirmiştir. Böylece resmin yeni versiyonu, dini göndermelerle dolu, yarım ve eksik bedenlere sahip bireylerin yüceltildiği bir işe dönüşmüştür. Artık resmin yeni versiyonu Velázquez'e ait değil Witkin'e aittir. Witkin bu tabloyu kendi yaşamından referanslarla toplumdaki dışlanan ve bu yolla yabancılaştırılan bireyleri kullanarak ele alırken, Morimura ise kendi yaşamına göre farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Morimura, Witkin'in tersine, Batılı değil Doğulu bir bakış açısı sunmaktadır. Daha doğrusu 'Batı etkisinde Doğu imajı' olarak adlandırılabilir. Morimura 2. Dünya Savaşı sonrası Japonya'da doğmuş ve Batılı tarzda eğitim görmüş bir sanatçıdır. Sanatçıların üretimlerinin çoğunda batı ve doğu bir arada var olur. Bu sebeple Morimura'nın yeniden üretimi Witkin'inki gibi beden üzerine değil daha çok kültür ve kimlik üzerine şekillenir. Sanatçı, sanat tarihini Doğulu bir gözle yeniden yazmayı amaçlar. Morimura, Witkin gibi başka bedenleri kullanmak yerine tüm figürlere kendini yerleştirir. Morimura, tablonun birden fazla versiyonunda 'Las Meninas gece canlansaydı ne olurdu?' soruna cevap arar. Witkin'de figürler hala tablonun içindeyken, Morimura'da çerçeveden sıyrılıp müze mekanında gezerler ve kendi temsillerini izlerler. Velázquez'in resminde de, Witkin'in yeniden üretiminde de izleyen ve izlenen farklı kişilerken, Morimura'da izleyen de izlenen de aynı kişi yani kendisidir. Bu iki örnekten de anlaşılacağı üzere bağlamından koparma çok farklı ve çeşitli yollarla yapılabilmektedir. Her sanatçı kendi yaşamı ve deneyimleri doğrultusunda aynı eseri çok farklı yorumlayabilmektedir.

### **2.1.9. Postmodernizmin Özellikleriyle Kurulan İlişki:**

Sanatçıların tamamı çağdaş sanat üretimleri yaptığı için postmodernizmin bazı özelliklerini de taşımaktadırlar. Bu özellikler ve yüzdeleri şu şekilde sıralanabilir:

- 1- Tarihin/Sanat tarihinin yeniden yazılması % 80
- 2- Disiplinlerarası %50
- 3- Antiform %30
- 4- Eklektik %20

- 5- İnteraktif %20
- 6- Mutasyona uğramış çok biçimli %20
- 7- Çok kültürlülük %20
- 8- Etniklik %20

Buna göre sanatçıların yapıtlarının en çok tarihin yeniden yazılması ve disiplinlerarasılık yönü ile postmodernizmle ortaklık gösterdiği görülmektedir. Sanatçılar yabancılaşmayı aktarırken ya tarihsel bir olaydan yola çıkmış, ya da sanat tarihine mal olmuş eserleri kendilerine mal ederek yeniden yaratmışlardır. Disiplinlerarası üretim yapan sanatçılardan Özmen video ve enstalasyonu birleştirirken, Bolin, resim, performans, fotoğraf gibi pratikleri bir arada kullanmıştır. Morimura, fotoğraf, montaj, sahne kurgusu gibi teknikleri bir arada kullanmaktadır. Wilson ve Hourani ise daha uzak disiplinleri bir araya getirir. Wilson müzecilik ve sanatı birleştiren kurulumlar üretirken, Hourani, enstalasyon, belgesel fotoğrafçılığı, mimari modelleme gibi birbirine daha uzak disiplinleri bir arada kullanmaktadır.

#### **2.1.10. Üretim Yapılan Coğrafya:**

Sanatçıların yapıtları, üretimlerini yaptıkları coğrafyaya göre şekil değiştirir mi? Ortaklıklar ya da benzerlikler gösterebilir mi? sorusuna cevap aramak yeni bir sınıflandırma yapma ihtiyacı doğurmaktadır. Kavramsal çerçevede incelenen sanatçılar ele alındığında, sanatçıların %40'ının Uzak Doğu'da (Çin ve Japonya), %30'unu Amerika'da, %20'sinin Doğu-Ortadoğu'da (Türkiye ve Filistin), %10'unun Avrupa'da (Polonya) yaşayan sanatçılar olduğu gözlemlenmektedir. Uzak Doğu'da üretim yapan sanatçıların 4'te 3'ünün Çinli, 4'te 1'inin ise Japon olduğu görülmektedir. Uzak Doğulu sanatçıların 4'te 2'sinin kültürlerin yabancılaşması temasını, 4'te 2'sinin ise devlet politikaları yolu ile topluma yabancılaşma ve kent yaşantıları sonucu yaşanan yabancılaşma temasını ortak kullandıkları görülmektedir. Konu olarak ise göç, kimlik ve kültür konularını işlemektedirler. Böylece Uzak Doğu'lu sanatçıların yabancılaşmayı devlet politikaları ile bağdaştırdıkları, özellikle Çin'de sanatçıların devlet politikalarına yoğunlaştığı görülmektedir. Yabancılaşmanın birey üzerindeki etkileri ve bunun topluma ve kültüre yansımalarını kendi yaşamlarından yola çıkarak aktardıkları sonucu çıkarılmaktadır. Weiwei, Bolin ve Morimura eserlerini üretirken kendi kültürlerinden öğeleri sembol olarak kullanmaktadırlar. Örneğin Weiwei Çin hanedanlık dönemine ait bir vazoyu kullanırken, Fanzhi Çin'deki sınıflarda duvarlara asılan sloganları ve

üniformaları kullanır. Kırmızı fular onun için dışlanmışlığın, ötekileştirmenin ve yabancılaşmanın bir sembolü iken aynı zamanda Çin kültürünün de bir taşıyıcısıdır. Aynı şekilde Morimura da eserlerinde Japon kültürüne ait göstergeler kullanmaktadır. Bu göstergeleri kullanmasa dahi figürlere yerleştirdiği kendi portresi başlı başına Japonluğun ve doğulu olmanın birer metaforudur. Amerika'da üretim yapan sanatçılardan 3'te 2'si Afrika asıllı Amerikalılardan oluşmaktadır. Her iki sanatçı da (Cox ve Wilson) ırkçılık yolu ile yabancılaşma temasını kullanırken, Witkin bedene yabancılaşma, toplumdan dışlanma ve ötekileştirilen bireylerin yabancılaşması temasını kullanmaktadır. Bu bağlamda Afrika asıllı Amerikalıların kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak yabancılaşmayı ortak bir temada işlettikleri görülmektedir. Aynı şekilde Cox ve Wilson'ın konu olarak kimlik konusunu araştırdıkları görülürken, Witkin'in bu noktada ortaklık göstermediği saptanmaktadır. Doğu-Ortadoğu'ya bakıldığında ise sanatçıların genel olarak coğrafya üzerine işler ürettiği görülmektedir. Şener Özmen tema olarak kimlik sorunları ve yersiz yurtsuzlaşma isteğini kullanırken bunu coğrafya üzerinden işler. Hourani ise savaşlar yoluyla bireylerin ve şehirlerin yabancılaşmasını tema olarak kullanmaktadır. Sanatçıların konu bakımından ise ortaklık göstermedikleri sonucuna varılmaktadır. Kozyra ise Avrupa'da üretim yapan bir sanatçıdır. Tema bakımından toplumdan dışlanma yoluyla yabancılaşmayı kullanan sanatçı, temayı kimlik, ölüm, hastalık, çıplaklık ve tabu konuları ile yürütmektedir. Bu yönleri ile bakıldığında, Uzak Doğu'da yaşayan sanatçıların daha çok devlet politikaları ve yaptırımları üzerine siyasi işler ürettiği, benzer şekilde Doğu-Ortadoğulu sanatçıların da (tema olarak siyaseti odak noktalarına koymasalar dahi) politik meselelere göndermeler yapan üretimlerinin olduğu sonucuna varılabilir. Amerikalı ve Avrupalı sanatçıların ise daha bireysel konulara yöneldikleri, dışlanma ve ırkçılık gibi konulara yoğunlaştıkları görülmektedir. Ortadoğulu sanatçıların işlerinde yıkım, mutsuzluk, umut, eğlence, korku gibi zıt kavramlar dikkat çekmektedir. Uzak Doğu'da yaşayan sanatçıların kullandıkları kavramlar incelendiğinde, 4'te 3'ünün tekinsizlik kavramından ortak olarak yararlandıkları, 4'te 2'sinin de absürt kavramını kullandıkları görülmektedir. Bunun dışında Uzak Doğulu sanatçılar yabancılaşmayı aktarmak için korku, yıkım, paranoya, izole olma, devlet gücü, baskı, dengesizlik, huzursuzluk, cinsiyet, hatıra, aidiyet, özgürlük vb. kavramları kullanmaktadırlar. Amerikalı sanatçıların ise 3'te 2'sinin sadece otobiyografi kavramını ortak olarak kullandığı görülmüştür. Bu açıdan bakıldığında Amerikalı sanatçıların ortak temalar ya da konularda birleştikleri görünse dahi bu tema

ve konuları işletmek için ortak kavramlardan yararlanmadıkları saptanmıştır. Doğulu-Orta Doğulu sanatçıların ise sadece tarihsellik bağlamında ortak bir kavram kullandığı görülmüştür. Bu açıdan incelendiğinde sanatçıların yaşadığı coğrafyaya göre sanatlarını üretirken kullandıkları tema ve konu bakımından benzerlik gösterebilirler dahi, bu konu ve temayı ilerletmek için kullandıkları kavramların çok azı benzerlik göstermektedir yorumu yapılabilir.

Araştırma kapsamında ele alınan tüm sanatçılar çağdaş sanat kapsamında işler ürettiği için her birinin kullandığı bir veya birden fazla çağdaş sanat stratejisi bulunmaktadır. Uzak Doğulu sanatçıların hepsinin üretimlerini yaparken ironi stratejisinden yararlandığı görülmektedir. Ayrıca Fanzhi ve Morimura'nın kendine mal etme stratejisini ironi ile beraber kullandıkları saptanmıştır. Böylece izole olma, devlet baskıları, umutsuzluk, hayal kırıklığı, gerginlik, tekinsizlik gibi daha kötümser konu ve kavramları ironik bir dille aktarmayı tercih ettikleri görülmektedir. Bu yol ile sanatçıların üretimleri daha dikkat çekici ve çarpıcı bir etkiye sahip olmaktadır. Amerikalı sanatçılarda ise Uzak Doğulu sanatçılarda olduğu gibi ortak bir strateji kullanımı görülmemektedir. Witkin ve Cox kendine mal etme stratejisini kullanırken, Witkin ve Wilson ironi stratejisini ortak kullanmaktadır. Ayrıca Wilson reformatting stratejisinden de yararlanmaktadır. Bu bağlamda incelendiğinde ortak tema ve konularda üretim yapan Amerikalı sanatçıların ortak bir strateji yürütmedikleri sonucuna varılmıştır. Doğulu-Orta Doğulu sanatçıların ise İroni ve Metafor stratejisini kullandığı, buna ek olarak Hourani'nin projeksiyon stratejisinden de yararlandığı görülmektedir. Böylece Doğulu-Orta Doğulu ya da o bölgede üretim yapan sanatçıların tema, konu ve strateji bakımından ortaklıklar gösterdiği görülmektedir. Avrupalı sanatçı Kozyra ise kendine mal etme stratejisini kullanmaktadır.

Uzak Doğulu sanatçıların teknik açıdan 4'te 2'sinin fotoğrafı kullandığı görülmektedir. Bunun dışında sanatçıların kullandığı diğer tekniklerde ortaklık gözlemlenmemiştir. Amerikalı sanatçıların 3'te 2'si fotoğraf tekniğinden yararlanırken, Wilson enstalasyon tekniği ile üretim yapmaktadır. Cox, fotoğraflarında kullandığı karaktere bürünürken, Witkin farklı insanları ve nesnelere fotoğraflamakta ve fotoğraflar üzerinde delme, kazıma gibi farklı işlemler uygulamaktadır. Doğulu-Orta Doğulu sanatçıların ikisinin de enstalasyon tekniğini kullandıkları ve tüm mekanı kaplayan büyük yerleştirmelerden yararlandıkları görülmektedir. Özmen enstalasyon ile birlikte videoyu da kullanırken, Hourani belgesel fotoğrafçılığı, mimari modelleme gibi farklı alanları birleştirdiği

disiplinlerarası kurulumlar yapmaktadır. Doğulu-Orta Doğulu sanatçıların çağdaş anlatı dillerinden biri olan ve birçok sanatçının sıkça başvurduğu bir teknik olan enstalasyonu, coğrafyalar üzerinden yaşanan yabancılaşmayı aktarmanın en iyi yolu olarak seçtikleri sonucu çıkarılabilmektedir. Coğrafya mekan olarak ele alındığında her iki sanatçının da mekânsal bir durumu yine mekan yerleştirmeleriyle çözümlenmeye çalışması dikkat çekici görülmektedir. Avrupalı sanatçı Kozyra ise çağdaş bir anlatı dili olan fotoğraf ve video tekniklerinden yararlanmışır. Uzak doğulu sanatçıların çoğunlukta ortak bir teknik kullanmadıkları görülmektedir. Sanatsal üretimlerini gerçekleştirirken tuval resmi, seramik boyama gibi daha geleneksel yöntemleri kullanmakla birlikte fotoğraf, performans, fotomontaj gibi daha çağdaş anlatı yollarını da benimsemektedirler. Uzak Doğu halkının geleneklerine bağlı insanlar olduğu düşünüldüğünde, geleneksel öğelerin de sanatsal anlatılarına yansımış olması gayet olağan bir durum olarak algılanabilmektedir. Uzak Doğulu sanatçıların Batı ve Doğu arasında kurdukları dengeyi, teknikte de geleneksel ve çağdaş arasında devam ettirdikleri görülmektedir. Buna karşılık olarak Doğulu-Orta Doğulu sanatçıların çağdaş bir anlatı dili benimsediği görülmektedir. Amerikalı ve Avrupalı sanatçıların da aynı şekilde fotoğraf ve enstalasyon gibi daha çağdaş teknikler kullandığı saptanmaktadır. Ancak genel bağlamda incelendiğinde, coğrafya farketmeksizin sanatçıların çoğunlukla fotoğraf tekniğinden yararlanarak yabancılaşmayı aktardıkları sonucuna varılmaktadır.

Uzak Doğulu sanatçıların üretimlerini etkileyen ortak durumlar kendi geçmişleri, kişisel deneyimleri, devlet politikaları ve yaptırımları, toplumsal ve kültürel yapı olarak sıralanabilmektedir. Bu pencereden bakıldığında Uzak Doğulu sanatçıların yabancılaşmayı aktarırken etkilendikleri sosyal ve kişisel durumlarda benzerlik göstermektedir. Amerikalı sanatçılardan Witkin ve Wilson'ın kendi deneyimlerinden yola çıkarak üretim yaptığı görülmekle birlikte etkilendikleri diğer durumlar birbirinden farklılık göstermektedir. Doğulu-Orta Doğulu sanatçıların sanatsal üretimlerini şekillendiren durumların birebir ortaklık göstermediği görülmektedir. Ancak her iki sanatçının da yaşadığı topraklardan yola çıkarak işler ürettiği düşünüldüğünde, geniş kapsamda yine coğrafya ile bağlantılı olduğu söylenebilir. Avrupalı sanatçı Kozyra da çoğu sanatçı gibi kendi yaşantısından yola çıkmaktadır. Bu doğrultuda sanatçıların çoğu kendi yaşamlarından yola çıktıkları için bu noktada ortak paydada buluşmalar dahi

üretimlerini etkileyen durumlar göz önüne alındığında en çok Uzak Doğu'lu sanatçıların benzer durumlardan yola çıktıkları saptanmaktadır.

Sanatçıların üretimleri felsefi, sosyolojik ya da psikolojik bir temele oturtulmak istenirse, Uzak Doğulu sanatçılardan Bolin ve Fanzhi'nin Fromm'un izole edilmiş insan görüşlerinde ortak paydada birleştiği görülmektedir. Bunun dışında Weiwei'nin daha çok Adorno'nun kültür bozumu ve Marx'ın yabancılaşmasına daha yakın üretimler sergilediği görülmektedir. Morimura'nın ise daha Lacancı bir yaklaşım sergilediği yorumu yapılabilir. Amerikalı sanatçıların üretimleri bir temele oturtmak istendiğinde hiçbir ortaklık görülmemektedir. Doğulu-Orta Doğulu sanatçıların ikisi de coğrafya üzerinden işler ürettikleri için Deleuze ve Guattari'nin yersiz yurtsuzlaşma hakkındaki görüşlerine yakınlık göstermektedir. Avrupalı Kozyra'nın ise Heidegger'in yabancılaşmış beden teorisi bağlamında incelenebilecek bir üretim sergilediği görülmektedir.

Sanat eserlerinin yöntemsel incelemesi yapıldığında, Uzakdoğulu sanatçıların üretimlerinin tamamının biyografik bir incelemeye tabi tutulması gerektiği göze çarpmaktadır. Ayrıca 4 sanatçıdan 2'sinin tarihsel, 1'inin yapıtlarının ise ikonografik bir inceleme gerektirdiği görülmektedir. Amerikalı sanatçıların üretimlerinin 3'te 2'sinin tarihsel, ikonografik ve biyografik inceleme gerektirdiği, Cox'un ise tarihsel ve biyografik yönüyle diğer sanatçılarla birleştiği görülmektedir. Ortadoğulu sanatçıların ise ortak olarak tarihsel bir incelemeye gereksinim duyduğu, buna ek olarak Şener Özmen'in çalışmasının biyografik ve ikonografik bir inceleme ile çözümlenebileceği görülmektedir. Avrupalı sanatçı Kozyra'nın işleri ise biyografik bir yöntem kullanılarak çözümlenmiştir.

Ortak tarihsel, kültürel ve coğrafi geçmişlere sahip sanatçıların üretimlerinde yabancılaşmayı ele alış yönlerinin ortaklık gösterip göstermediği de bir başka soru işaretidir. Bu yönüyle incelendiğinde, Uzak Doğulu 4 sanatçıdan 3'ünün yabancılaşmayı sosyolojik olarak ele aldığı ve 3'ünün de psikolojik olarak ele aldıkları çıkarımı yapılabilmektedir. Özellikle Çinli sanatçıların üretimlerinin en önemli çıkış noktalarından bazılarının sosyal yaşantıları, toplum yapıları ve devlet politikaları gibi sosyolojik konular olduğu göz önünde bulundurulduğunda, yabancılaşmayı ele alış yönleri de bu doğrultuda olmaktadır. Özellikle tüm Uzak Doğulu sanatçıların toplumsal meselelerin birey üzerindeki etkisini dışlanma, soyutlanma, izole olma gibi yollarla psikolojik olarak yansıttıkları çıkarımı yapılabilmektedir. Amerikalı sanatçılardan, Afrika asıllı Amerikalılar yabancılaşmayı karşılaştıkları ırkçılık bağlamında ele alırken, bunu

sosyolojik ve psikolojik bir yabancılaşma olarak bize aktarmaktadırlar. Çünkü ırkçılık bireysel bir yabancılaşma ile beraber toplumsal bir yabancılaşma ve dışlanmayı da beraberinde getirmektedir. Buna karşılık Witkin'in ise yabancılaşmayı daha çok psikolojik bağlamıyla ele aldığı dikkat çekmektedir. Doğulu-Orta Doğulu sanatçıların yabancılaşmayı sosyolojik bağlamıyla ele aldığı, buna ek olarak Hourani'nin yabancılaşmanın psikolojik bağlamını da araştırdığı görülmektedir. Avrupalı sanatçı Kozyra ise hem bireysel hem de toplumsal bir yabancılaşmadan bahsetmiş, hastalıklar yolu ile kendi bedeninin yabancılaşma süreçlerini araştırırken, bu durumun toplum tarafından nasıl karşılandığına da değinmiştir. Bu durumda aynı sosyal ve coğrafi çevreyi paylaşan sanatçıların benzer problemlerle karşılaştığı ve üretimlerini de bu benzer problemler etrafında şekillendirdikleri yorumu yapılabilmektedir.

Uzak Doğulu sanatçılardan 4'te 3'ünün zıt kavramlar ve zıt görüntüler kullandıkları, 4'te 3'ünün bağlamından koparma yoluna başvurdukları, 4'te 2'sinin de kırık renkler ile yabancılaşmayı aktarma yolu olarak tercih ettiği görülmektedir. Amerikalı sanatçıların tamamının bağlamından koparma ve görme biçimlerini değiştirme yolunu ortak olarak kullandıkları görülürken, Afrika asıllı Amerikalıların role bürünme yoluna da başvurdukları çıkarımı yapılabilmektedir. Ayrıca Cox ve Witkin'in zıt kavramlar kullandıkları da göze çarpmaktadır. Doğulu-Orta Doğulu sanatçıların yabancılaşmayı aktarırken zıt kavramlara başvurdukları görülmektedir. Avrupalı Kozyra ise diğer sanatçılarla benzer şekilde zıt kavramlar ve kırık renkler kullanarak yabancılaşmayı aktarmaktadır. Bu doğrultuda coğrafya farketmeksizin sanatçıların daha çok zıt kavramlar ve görüntüler, bağlamından koparma, role bürünme ve kırık renkler ile yabancılaşmayı aktarmayı tercih ettikleri yorumu yapılabilmektedir.

Uzak doğulu sanatçıların üretimlerinin 4'te 3'ünün postmodernizmin 'tarihin sanatın malzemesi olma özelliğini' taşıdıkları, 4'te 2'sinin de eklektiklik özelliğini içerdiği görülmektedir. Amerikalı sanatçıların tamamının tarihin/sanat tarihinin tekrar yazılması özelliğinde ortaklıklar gösterdiği çıkarımı yapılabilmektedir. Doğulu-Orta Doğulu sanatçıların ortak bir özellik taşımadığı görülmektedir. Kozyra ise sanat tarihinin yeniden yazılması özelliğini taşır. Bu bağlamda sanatçıların çoğunun coğrafya farketmeksizin tarihin yeniden yazılması özelliğini kullandığı dikkat çeker. Sanatçıların %80'inin sanatlarını üretirken tarihi malzeme olarak kullandıkları yorumu yapılabilir.



Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, coğrafyanın sanat üretimleri üzerinde etkili olduğu, aynı sosyal ve toplumsal ortamları deneyimleyen sanatçıların üretimlerinin birçok yönüyle birbiriyle benzerlik gösterdiği sonucuna varılabilmektedir.



## 3. BÖLÜM

### UYGULAMA BÖLÜMÜ

#### 3.1.Araştırmacının 3. Alt Problemine Yönelik İnceleme:

Bu bölümde amaç, araştırmada yer alan farklı sanat türlerinden alınmış örnekler ile araştırmacının yapıtlarındaki yabancılaşma kavramına/olgusuna yaklaşımlarını göstermek, farklılıkları ve benzerlikleri tespit etmektir.

Araştırmacının işleri başlangıçta Dostoyevski'nin İnsancıklar romanındaki şu satırlardan yola çıkmaktadır:

*“Aslında küçücük bir odaydı; duvarları... ne olmuş duvarlarına! Değişik bir yanı yoktu duvarlarının. Önemli olan bu değil hem... Ama düşündükçe gene de bir hüznün doluyor içime... Geçmiş kötü bile olsa, anısı tatlı bir elem verir insana. Beni üzen çirkin bir olayı bile sonraları çirkinliğinden stıyrılmış, hoş bir biçimde anımsarım.” (Dostoyevski, İnsancıklar, s. 20).*

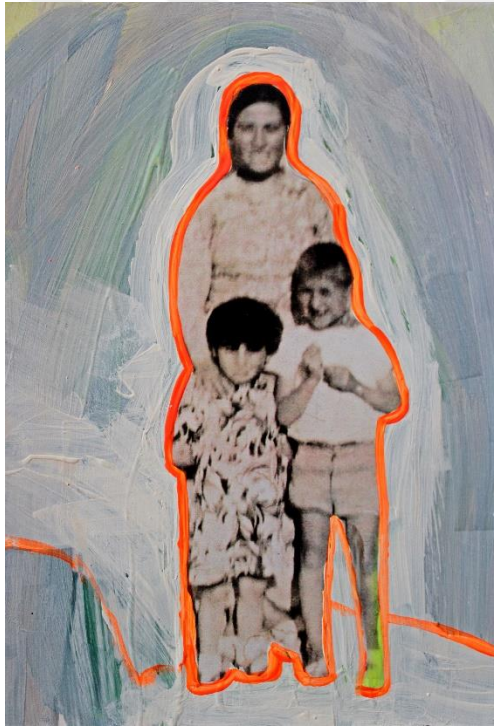
Anıların zaman içerisinde bellekte şekil ve anlam değiştiriyor oluşu ve bu başkalaşım hali işlerin temelini oluşturur. Araştırma kapsamında yapılan incelemeler sonucu başlangıçtaki bu önerme yersiz yurtsuzluk kavramıyla felsefi ve psikolojik temele oturur. Deleuze ve Guattari'nin yersiz yurtsuzlaşma kavramından yola çıkan çalışmalar, geniş perspektifte yabancılaşma konusu kapsamında incelenebilmektedir. Aile, hatıralar, kimlik ve geçmiş üzerinden yürütülen tema, toplumsal bir mesaj taşımaktan ziyade kişiseldir ve kişisel bir yabancılaşmayı konu alır. Fotoğraf karelerinde saklı kalmış bu insanlar, unutulmuş, güzel birer anıya dönüşmektedir. Kalın dokulu ve parlak kontür çizgileriyle mekandan soyutlanan figürler, yüzlerinin veya vücutlarının boya katmanları ile kapatılmasıyla kimlik yitimine uğramaktadırlar. Bu yolla kimliksizleşen figürler ve belirsizleşen hatıralar yersiz yurtsuz bırakılmaktadır. Hem fotoğrafın çekildiği ana hem de günümüzdeki konumlarına yabancılaşan figürler, kendi kimliklerine de yabancılaşmaktadırlar. Her birinin kendi hayat hikayesi olan bu insanlar fotoğraf karelerinde hapsedilmiş birer ruha dönüşmektedirler. Yüzlere ve vücutlara uygulanan

birbirine girmiş boya dokuları kimi zaman kalın ve keskin hatlı olurken kimi zaman da sulu boya gibi şeffaf ve sınırları belirsizdir. Kalın boya katmanları çamurlaşmış, adeta toprağın altındaki çürüyen bir bedeni anımsatırken, sınırların belirsiz ve flu olduğu sulu boya etkisindeki yüzler ise boşlukta salınan hayaletleri andırmaktadır. Her iki durumda da yok olmaya gönderme yapan çalışmalarda figürlerin görüntüsü hayalete benzer. Hayalet olmak, bedenın çürümesi, bir yandan yabancılaştırıcı bir unsurken bir yandan da özgürlüğü beraberinde getirir.

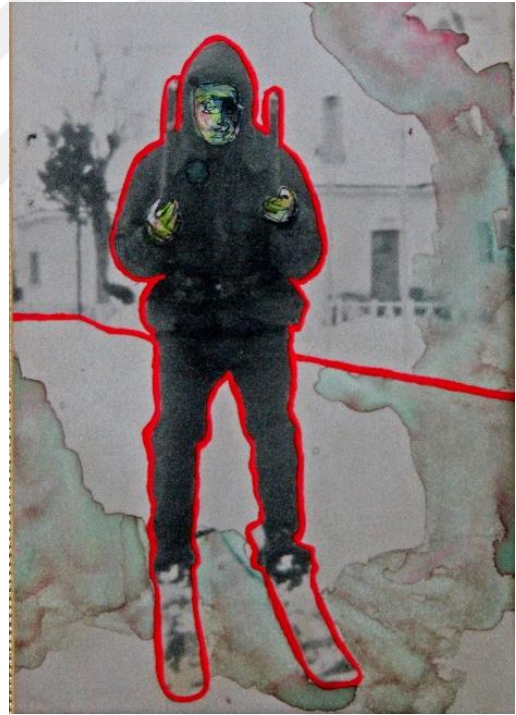
“Derrida Marx’ın Hayaletleri’nde “hayalet”i dokunmadığınız dokunduğunuzdur; hissetmediğiniz hissettiğinizdir; çektiğiniz çekmediğiniz acıdır diye tarifler. Hayalet bir silüettir; yer değiştirir/ nerede olduğu bilinmez/nereden geleceği bilinmez/yeri yurdu yoktur, ama yaşam alanını doldurur/hep sahnededir; ruh çağırırken olduğu gibi masayı oynatır ama kendisi görünmez; canlı olan cansız şey’dir; başına buyruktur/keyfine göre hareket eder; kaprislidir/esriktir/ne yapacağı belli olmaz/kestirilemez; hep hareket halindedir, ona bağlı olarak etrafındakiler de hareketlenir. Derrida’ya göre, insan yaşamı süresince hayaletlerle yaşamayı ve sonra da ölmeyi öğrenir. Derrida’ya göre, her bir hayalet aynı zamanda bir hatırlamadır. Hatırlama geçmişin ölü bedenine yeniden biçim vermektir. Hatıra deneyimin hayaleti, hafıza ise mezarıdır der Derrida. Hatıra hafızadan çıkıp defalarca oluş haline gelir ve böylece biricikliğini yitirir. Biricikliğini yitirmek demek ise saf ilk oluş halinden uzaklaşmak demektir. Deneyim biricikliğini yitirdiğinde onun yerini hatıra alır. Bu nedenle, deneyimin kendisi mi yoksa onun ötekisi/ hayaleti mi hatırlanmaktadır asla bilinmez. Öteki/Hayalet aslın yerini aldığı anda asıl ölmüş olur. Ya da asıl olan asla hatırlanmadığı için hep öteki/hayalet var olur”(Öndül, 2010: 20-21).

Araştırmacının çalışmalarında anılar ve insanlar, hayaletleşerek ölümsüz, yani zamansız olurlar. Çalışmalarda neon renkli kontürlerle belirlenen, kısmi bakımda flulaşan, kısmen de belirginleşerek oluşan silüetler, Derrida’nın bahsettiği hayaletlere benzer. Bu yolla araştırmacı Derrida’nın işaret ettiği gibi hatıraya dönüşen ve farklılaşan deneyimlerden yola çıkar. Yani kişinin yaşadığı ‘an’ hafızada anıya dönüştüğünde yaşandığı anki gibi kalmamakta, şekil ve anlam değiştirmektedir. Tıpkı Dostoyevski’nin de dediği gibi, olaylar hafızada her zaman farklı hatırlanmakta, kötü olaylar olsa dahi güzel ve cazibeli bir hal almaktadır. Böylece araştırmacı da deneyimin yani asıl olanın yabancılaşmasını Derrida gibi hayaletleşme üzerinden aktarmak ister. Araştırmacının bu durumu aktarmak için fotoğrafı seçmesi burada daha çok anlam kazanır. Çünkü fotoğraf, anıların ve hatıraların en büyük hatırlatıcılarından biridir. Kişi fotoğrafa her baktığı anda fotoğraf karesindeki hatıra zihninde sürekli anlam değişimine uğramaktadır. Derrida hatıralarda deneyimin biricikliğini yitirmesinden bahsederken onu hayalete benzetmektedir. Fotoğraf da tıpkı hatıra gibi deneyimin biricikliğini yok eden bir unsurdur. Çünkü fotoğrafın birden fazla kopyasının alınabiliyor oluşu araştırmacıyı hayaletleşmeyle ortak

bir paydada buluşturur. Araştırmacı fotoğrafların birden fazla kopyasını alıp her kopyayı farklı renk ve boya teknikleriyle yeniden oluşturarak anıları hayaletleştirir ve bu yolla Derrida'nın görüşleriyle de birleşir. Hayaletleşme zamansızlaşmayı doğurmaktadır, çünkü hayalet bir mekana ya da zamana ait değildir. Bu zamansızlık durumu yersiz yurtsuzlukla ilgilidir. Araştırmacı, kimi zaman fotoğraflardaki mekanları belirsizleştirerek figürlerin nerde ve hangi zamanda konumlandıklarını belirsiz hale getirir. Mekanın belirsizleşmesi kimi zaman kalın dokulu neon renkler ile boyanarak, kimi zaman beyaz ve nötr tonlarda boyanarak, kimi zaman da baskı mürekkebinin su ile çözdürülmesiyle oluşturulur(Şekil 31, şekil 32).



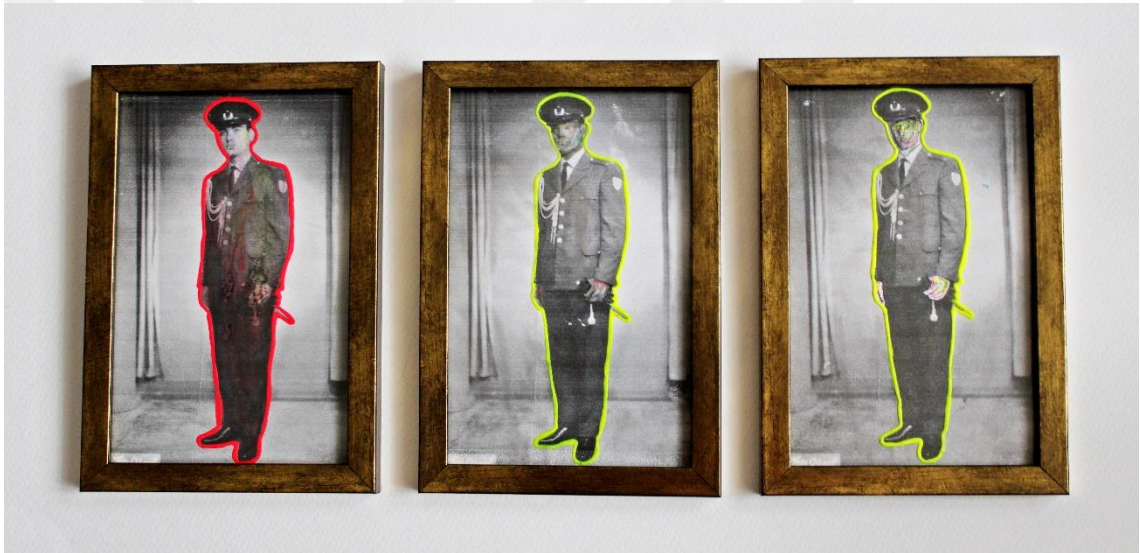
Şekil 30: Dilan Ay, Detay, 2019, Fotoğraf üzerine akrilik



Şekil 31: Dilan Ay, Detay, 2020, Fotoğraf üzerine akrilik

Bazen de mekan korunurken figürlerin tamamı ya da bir kısmının üstü örtülerek bu işlem gerçekleştirilir. Mekanın tanımsız hale getirilmesi sonucunda zamanı yersizyurtsuzlaştıran bu imgeler, fotoğraflara konu olmuş bireyleri sonsuz bir evrene taşır. Ayrıca zihinde yeniden ve yeniden canlandırılan geçmiş deneyimler her defasında

bulunduğu bağlamdan koparılıp yeniden üretilir. Araştırmacı, bilinçte aslında farkında olmadan yaptığımız bu yeniden üretimi bilinçli bir şekilde yapar. Bilinçli bir şekilde, biçim bozma, kopyalayıp çoğaltma, silme ve kazıma gibi teknikler kullanarak kendi aile tarihini şu anki bakış açısıyla yeniden yazar. Bu sürekli yeniden üretim, anıları yersiz-yurtsuzlaştırır. Örneğin aşağıdaki işlerde olduğu gibi araştırmacı aynı fotoğrafı birden farklı şekilde yeniden üretir. Aynı fotoğrafın her yeni üretimi aynı yabancılaştırdığı gibi bir önceki üretimi de yabancılaştırmaktadır. Hiçbir bağlamda sabit kalamayan hatıra da yersiz yurtsuzlaşmış olur(Şekil 33).



Şekil 32: Dilan Ay, İsimlessiz, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik

İnsanların tarih, vatan, toprak gibi bizi yerimize yurdumuza yerleştiren çizgilerden oluştuğunu ve bu çizgileri parçalayarak ileriye ve özgürlüğe taşınacağımızı söyleyen Deleuze ve Guattari'nin görüşleri bu durumda araştırmacının işlerindeki önermesini destekler. Araştırmacı da bu parçalama yoluyla fotoğraflardaki bireyleri ve hatıraları özgürleştirir ve ileriye taşır. Hiçbir yere ait olmayan, aynı zamanda her yere ve tüm zamanlara aittir artık. Bulunduğu bağlamdan koparılıp ileriye taşınmaktadır. İşlerde figürlerin kimlikleri belli değildir, artık kime ait olduğunun da önemi kalmamıştır, yersiz ve yurtsuzdur. Böylece geçmişle ilgili bütün ön görülerimiz muğlaklaştırılmış olur. Geçmişin nereye ve kime ait olduğu belirsizleşir.

Araştırmacı işlerinde fotoğrafları manipüle ederek sanatsal dilini yoğunlaştırır. Bu noktada foto manipülasyona değinmek faydalı olacaktır. Manipülasyon sözlük anlamıyla yönlendirme, seçme, ekleme ve çıkarma yoluyla bilgileri değıştirme olarak tanımlanmaktadır(<https://sozluk.gov.tr/>). “Manipülasyon, bilerek ve isteyerek, durumu kontrol etmek ya da yapay şekilde etkilemek suretiyle kullanıcıları aldatmayı ve yönlendirmeyi amaçlayan davranışlar olarak da ifade edilebilir”(Kanaç, 2018: 11). “Aslan’a göre, sanat alanında karşımıza çıkan manipülasyon kavramında ise seçme, ekleme, çıkarma gibi kavramlar yönlendirme kadar önem taşımaktadır. Günümüz sanatına kadar kullanılan manipülasyon kavramı nesnelere normalde olmayacakları bir biçimde sunulması renk, biçim gibi olasılıkların denenmesiyle ortaya çıkmaktadır”(Akt. Kanaç, 2018:12; Altuncu vd., 2013: 115). Araştırmacı da tıpkı burada bahsedildiği gibi manipülasyonu, renk ve biçim bozma ile işletmektedir (Şekil 34).



Şekil 33: Dilan Ay, Detay, Fotoğraf baskı üzerine akrilik

“Bourriaud Postprodüksiyon adlı kitabında güncel sanatın var olan imgeleri değıştirip dönüştürme hareketini şu şekilde açıklamıştır: Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren bu sanatçılar, üretim, tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne ve orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazınmasında rol oynuyorlar. Manipüle ettikleri materyal birincil değildir artık”(Akt. Boynukalın, 2013, 306; Bourriaud, 2004: 22).

Araştırmacının işlerinde de manipüle edilen materyal yani fotoğraf birincil öneme sahip değildir artık. Önemli olan Fotoğrafın manipüle edilmiş yeni anlamları ya da anlamsızlığıdır.

Bu duruma Gerhard Richter'in resimleri örnek gösterilebilir. "Gerhard Richter bulunmuş fotoğrafları toparlar ve bulanıklaştırarak resmin dili içerisine yerleştirir, onların atmosferik potansiyellerini öne çıkarır. Bozulmanın üretken gücü, bu bir çeşit görsel ya da işitsel karıştırmadır"(Akt. Tanyıldız, 2008: 25; Hays). Araştırmacı da tıpkı Richter gibi bulunmuş fotoğraflardan yani hazır nesnelere yararlanır. Fotoğraf ve resmi birleştirir, Richter'e benzer şekilde bulanıklaştırır ve manipüle eder. Artık şekil ya da figürler önemli değildir. Seyirciye verdiği duygunun yoğunluğu önem kazanmaktadır(şekil 35, şekil 37).



**şekil 34:** Gerhard Richter, Familie Liechti/The Liechti Family, 1966, 68 cm x 85 cm., Oil on canvas



**şekil 35:** Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf baskı üzerine akrilik boya



**Şekil 36:** Gerhard Richter, Familie nach Altem Meister/Family after Old Master, 1965, 147 cm x 155 cm, Oil on canvas



**Şekil 37:** Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf baskı üzerine akrilik

Araştırmacı seyircinin bu eserlere bakarken sadece bir aile albümüne bakıyor olmasını istemez, aynı zamanda görüntüyü muğlaklaştırarak, yabancılaşma duygusunu da hissetmesini ister. Figürlerin yüzü çoğu zaman gizlendiği için seyirci, boya katmanları altında kalmış bedenlerin ruh durumlarını tahmin edemez. Bu belirsizlik, tekinsizlik ve



huzursuzluk hissini yoğun bir şekilde seyirciye aktarmanın bir yolunu oluşturur. Araştırmacı aile fotoğraflarını sergilemekle hatıranın sıcak ve tanıdık yüzünü seyirciye sunarken, bozulmuş ve deforme edilmiş yüzeylerin huzursuz edici görüntüsü (aynı zamanda bilinmez olduğu için tekinsizdir) adeta birbiriyle çelişmektedir. Bu zıtlık kullanılarak işlerin ilgi çekiciliği artırılmak istenmektedir. Seyircide tanıdık hoş bir his bırakılırken yabancılaşmanın çarpıcı etkisiyle şok etmek amaçlanır.

İnsanlar fotoğraflara baktıklarında, onları figürlerin verdikleri poza, yüz ifadelerine ya da buldukları mekana göre anlamlandırır. Kontür ve boya katmanlarıyla soyutlanan fotoğraflar aracılığıyla mekana ve figürler ne kadar yerinden yurdundan edilirse izleyicinin hissettiği yokluk ve yabancılaşma etkisi de o kadar yoğun hissedilebilmektedir. Ayrıca fotoğrafların düz bir duvar zemininde sergileniyor oluşu zamansızlık kavramını destekler(Şekil 39).



**Şekil 38:** Dilan Ay, İsimsiz, 2019, Fotoğraf baskı üzerine akrilik

Örneğin bir oda ya da geçmişi anımsatacak nesnelere (antika objeler, aile mirası eşyalar vb.) ile birlikte sergilendiğinde bir mekana ve bağlama ait olacak fotoğrafların, düz beyaz

bir zeminde sergilenerek hiçbir bağlama sahip olmaması hedeflenmiştir. Çünkü beyaz düz bir duvar hem geçmişte, hem şimdide, hem de gelecekte aynı görüntüyü bize sunmaktadır. Böylece belirsizleşen mekan herhangi bir zamana ait olabileceği gibi bu muğlaklığı sebebiyle hiçbir zamana da ait olamamaktadır. Sergileme biçimiyle de izleyiciye verilmesi istenen zamansızlık ve muğlaklık hissi güçlendirilmiş olur.

Resimlerin isimsiz olması konu ve temayla doğru orantılı olarak bilinçli yapılmış bir harekettir. Araştırmacının amacı anıları ve geçmişi muğlaklaştırmak, yabancılaştırmak ve bağlamından koparmak olduğu için bu amaca uygun bir şekilde dil yolu ile herhangi bir bağlam kurulmaması adına yapıtlar isimsiz bırakılmıştır. Araştırmacı dil yolu ile bir anlam oluşturmaktan kaçınarak çalışmaların muğlaklığını sürdürmüş olur.

Araştırmacı işlerini üretirken fotoğrafları aile albümlerinden seçmekte ve bilgisayarda çoğaltıp, farklı boyutlarda baskısını alarak işe başlamaktadır. Fotoğraflar genellikle görmeye alışkın olduğumuz boyutlarda, yani bellekte iz bıraktıkları şekilde kullanılmıştır. Araştırmacı bu yolla zihin ve algının birbiriyle örtüşmesini hedeflemektedir ama seyircinin gördüğü şeyde beklentilerini karşılamaz. Yani kullanılan fotoğraf kareleri bilindiği ve ondan beklendiği üzere klasik, eski, siyah beyaz fotoğraf boyutuna uygunken, fotoğrafın içindeki beklenen, görmeye alışık olunana benzememektedir. Sanatçı manipüle yolu ile içeriği değiştirir. İzleyici çalışmalara fotoğraf olarak bakar ancak fotoğraf dışında başka bir şey görür. Araştırmacı bir görüntüyü alışıldığı gibi sunarken alışılmadık dışında bir anlam sunmaktadır. Bu yolla araştırmacı, paradoks yaratır ve böylece araştırmacının yaptığı işler çağdaş sanat bağlamına oturur. Paradoks TDK'nın güncel Türkçe sözlüğünde "Aykırı düşünce, çelişki, düşünceler arasında tartışmaya açık, kesin bir yargı içermeyen karşıtlık"(<https://sozluk.gov.tr/?kelime=>) olarak tanımlanmaktadır. "...Lacan'ın "ifade edilen ile bastırılan" çatışmasında olduğu gibi, imgenin paradoksal bir bilinç oyunu olmadan öylesine görülmesi olanaksızdır, bu oyun bir şeyi aynı anda hem "orada" hem de "orada değil" olarak görebilme yeteneğidir"(Akt. Atalay, Tüzün, 2017: 297; Türkoğlu, 2000).

"Kabul edilmiş görüşlere ya da sağduyu olarak tanımlanan genel inançlar bütününe karşıt olsa, aykırı düşse de, doğru olabilen bir tümce; ilk bakışta saçma, hatta kendi kendisiyle çelişik gibi görünmekle birlikte, doğru olan ya da olabilen bir görüş ya da tez olarak paradoks, doğru kabul edildiği zaman yanlış, yanlış diye görüldüğü zaman ise, doğru olduğu ortaya çıkan tümce ya da önermeyi tanımlar. Buna göre, paradoks, kabul edilebilir gibi görünen, fakat kabul edilemez ya da çelişik sonuçları olan tümce ya da önermeyi,

doğru kabul edilen öncüllerden rasyonel yöntemlere, mantıksal kurallara uygun olarak bir çelişki çıkartan akılyürütmeyi gösterir”(Cevizci, 1999).

Araştırmacının işlerinde de imgenin paradoksal yapısı biçim ve içeriğin çelişkisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Biçim olarak eski bir fotoğraftan beklenilene karşılarken( küçük boyutlu, siyah beyaz, çerçeve ve fotoğraf albümü içinde) içerik olarak tam zıddını bize sunmaktadır. Fotoğraflar anıların ve geçmişin hatırlatıcısı rolünü üstlenirken araştırmacının manipüle ettiği görüntüler ise hatırlatma değil muğlaklaştırma ve yabancılaştırma rolünü üstlenir.

Araştırmacının küçük boyutlu fotoğraflar üretmesinin bir başka sebebi de, küçük boyutlu işlerin daha ilgi çekici olduğunu düşünmesinden kaynaklanmaktadır. Tıpkı Wafa Hourani'nin küçük şehir maketinde olduğu gibi araştırmacı da insanların işlere daha yakından bakmasını ve onları incelerken yakın bağ kurmalarını istemektedir. Hourani'nin evleri seyirciyi yakından bakmaya ve her ev sakininin hikayelerini hayal etmeye davet eder. Aynı şekilde araştırmacı da bu küçük fotoğraf karelerindeki insanların geçmişteki ve şimdiki konumlarını hayal etmeye ve onların hikayelerinin içine girip, araştırmacının kendi bellek deneyimleriyle yakınlık kurmalarını istemektedir.

Araştırmacının işlerini üretirken bağlı olduğu herhangi bir yol haritası yoktur. Halihazırda var olan bu fotoğraflar işlerin nasıl ilerleyeceğine yön vermektedir. Araştırmacı albümleri inceleyip, kullanabileceği görüntüleri seçer ve fotoğrafın onu yönlendirmesine izin verir. Fotoğraftaki mekan, figürlerin duruşu, bakışları ya da fotoğrafın konusu (askerlik fotoğrafları, aile fotoğrafları, okul fotoğrafları vb.) yeni fikirler üretmede yol göstericidir. Renk seçimleri genelde doğaçlamadır, araştırmacı çalışmaya sonunda neye benzeyeceğini planlamadan başlamaktadır. Eskizler hazırlamak ya da planlı ilerlemekten ziyade tesadüfi etkilerin cazibesi daha baskın gelmektedir. Bazen araştırmacının yaptığı şey görünürde bir hata gibi algılansa dahi bunlar mutlu tesadüflere yol açan deneysel süreçlerdir. Örneğin fırçanın ucundan damlayan su, baskı mürekkebinin çözülmesine neden olmuş ve bu tesadüf araştırmacıyı mürekkebi suyla çözerek görüntüyü bulandırma yoluna sevk etmiştir (Şekil 40, Şekil 41).



Şekil 39: Dilan Ay, detay, 2020 fotoğraf baskı üzerine akrilik



Şekil 40: Dilan Ay, detay, 2020, fotoğraf üzerine akrilik

Çalışmaların tamamı denemeler üzerine ve süreç odaklı ilerlemektedir. Aynı fotoğrafın birden çok kopyası alınıp farklı renk ve kompozisyonlar denenir. Her yeni kopya yeni anlamlar demektir. Bir yandan da fotoğrafların çoğaltılabilir ve üzerinde farklı işlemler

uygulanabilir olması görüntünün biricikliğini yok eder. Hatıranın biricik olmayışı görüntünün biricik olmayışıyla desteklenir. Derrida'nın yukarıda bahsedilen "Hatıra hafızadan çıkıp defalarca oluş haline gelir ve böylece biricikliğini yitirir. Biricikliğini yitirmek demek ise saf ilk oluş halinden uzaklaşmak demektir. Deneyim biricikliğini yitirdiğinde onun yerini hatıra alır"(Öndül, 2010: 20) görüşüyle de bu durum desteklenir. Hatıralar doğası gereği zaten biricikliğini yitirmişlerdir. Zihnimizde tekrar tekrar oluşan deneyimlerimiz her defasında farklı nitelikler kazanırlar. Böylece işlerin de çoğaltılmış kopyalardan oluşması anıların biricik olmayışına gönderme yapmaktadır.

Araştırmacı renk seçimlerinde ise lisans eğitimi sırasında aldığı temel renk bilgisi dışında herhangi bir plan izlememekte, dahası genellikle doğaçlama renkler kullanmaktadır. Çoğu zaman bu seçimler duygusal ve sezgisel seçimler olmaktadır. Ancak bu durum tamamen kuralsız çalışmak anlamına gelmemektedir. Resmin canlılığını devamlı kılmak için özellikle kontrast renklerin uygun şekilde kullanılmasına özen gösterilmektedir. Resmin devinimi için de leke, renk ve çizgilerden yararlanılmaktadır.

Araştırmacı fotoğraflardaki figürlerin özellikle yüzlerini inceleyerek işe başlamaktadır. O an hangisi dikkat çekiyorsa doğaçlama bir seçim yapıp o figür üzerinden ilerlemektedir. Figürlerin kendisiyle konuşmasına izin verir, tıpkı Fred Wilson'ın üretimlerinde yaptığı gibi. Wilson'ın müzelerin depolarına girip o eşyaların kendileriyle konuşmasını istediği ve tıpkı bir maden kazmaya benzediği sanatsal üretimlerinde olduğu gibi araştırmacı da albümleri bir madene benzetmekte ve onların içindeki değerli cevherleri çıkarıp işlemektedir. Sadece figürün yüz ifadeleri değil, bazen giydiği giysiler ya da duruşları da seçimlerinde etkili olmaktadır. Fotoğraftaki bireylerin hikayelerini belirsiz görüntülere çevirir. Bazen çok tanıdık olan bu çehreler bazen de tamamen yabancılardan oluşmaktadır. Araştırmacı onları tanımasa dahi tüm bu insanlar geçmişte bir yerde onunla bağlantı kurar ve onun aile geçmişini oluşturur. Bu yolla aile tarihinin bu günkü konumundaki anlamlarını/anlamsızlığını araştırmaktadır. Çünkü yukarıda da değinildiği üzere artık bu fotoğraflar geçmişte ait oldukları anlamlardan ve konulardan çok uzaktadırlar. Anıların bellekle olan savaşında değişmiş ve dönüşmüş yani yabancılaşmış figürlerdir.

Araştırmacının fotoğraf üzerine boya kullanarak yaptığı kağıt işlerde, neon renkler denge ve espası oluştururken, aynı zamanda fotoğraflardaki figürlerin mekandan soyutlanmasına, kendi bağlamlarından koparılıp yeni bir düzleme oturtulmasına, böylece

zamansızlaşmasına yardımcı olmaktadır. Neon renkler doğada bulunmayan yapay renklerdir, yani doğaya yabancıdır. Araştırmacı yabancılık hissini uyandırmak ve soyutlamayı güçlendirmek için bu renkleri seçmiştir. Ayrıca neon rengin parlak ve dikkat çekici oluşu, figürün mekandan soyutlamasının güçlü ve keskin şekilde gerçekleşmesine yardımcı olmaktadır. Yabancılaşma ise figürlerin yüzlerinin veya bedenlerinin bozulmasıyla oluşturulur. Başlangıçta dışavurumcu bir tavırla, kalın boya katmanları kullanılarak figürlerin kimlikleri yok edilmiş ve yabancılaştırılmıştır (Şekil 42). Bazı figürlerin tamamı kalın dokulu beyaz boya katmanları ile kapatılmış adeta bir hayaleti andırmaktadırlar (Şekil 43). Figürleri boyama tekniği dışavurumcu olarak tanımlanabilir. Figürlerin etrafını çevreleyen neon kontür çizgileri pembe, turuncu, sarı ve yeşil renklerden oluşmaktadır. Yüz ve vücutta kullanılan kalın boya katmanlarında ise beyaz, Prusya mavisi, ok, kahverengi, mor ve sarı renkler kullanılmıştır.



**Şekil 41:** Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf üzerine akrilik



**Şekil 42:** Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf üzerine akrilik

Bazı resimlerde rastgele fırça darbeleriyle mekan manipüle edilirken figürlerin yüzleri açık bırakılmıştır. Bu yolla mekanın soyutlaması yapılmıştır (Şekil 44). İlk dönem çalışmalarında neon kontürlerin daha geniş fakat şeffaf ve ince katmanlı olduğu görülmekle birlikte daha sonraki çalışmalarda çizgilerin incelendiği fakat daha kalın

katmanlı ve daha vurgulu görüldüğü dikkat çekmektedir. Çizgilerin bu değişimi geçmişle olan bağın zamanla daha keskin bir şekilde kopuşunu temsil etmektedir (Şekil 45).

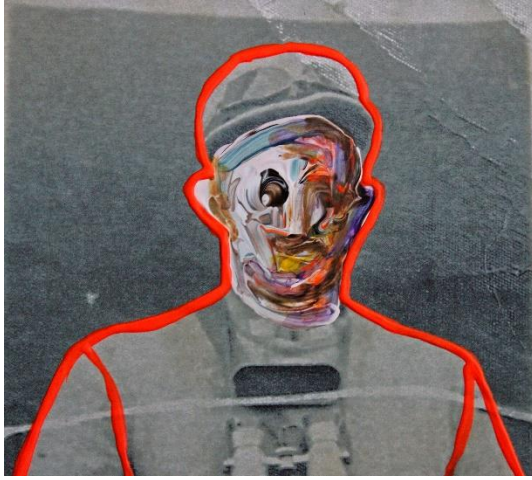


Şekil 43: Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf baskı üzerine akrilik



Şekil 44: Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf baskı üzerine akrilik

Sonraki çalışmalarda araştırmacı figürleri izole ederken kullandığı keskin boya dokularını biraz daha yumuşatmış, buna ek olarak çizgiler eklemeye başlamışlardır. Şekil 46'da olduğu gibi kalın boya dokusunun şekil 47'deki gibi düz bir yüzeye indirgendiği, ancak kapaticılığını hala koruduğu ve boya tabakasının altındaki yüzü ve ruh halini hala çok iyi gizlediği görülmektedir.



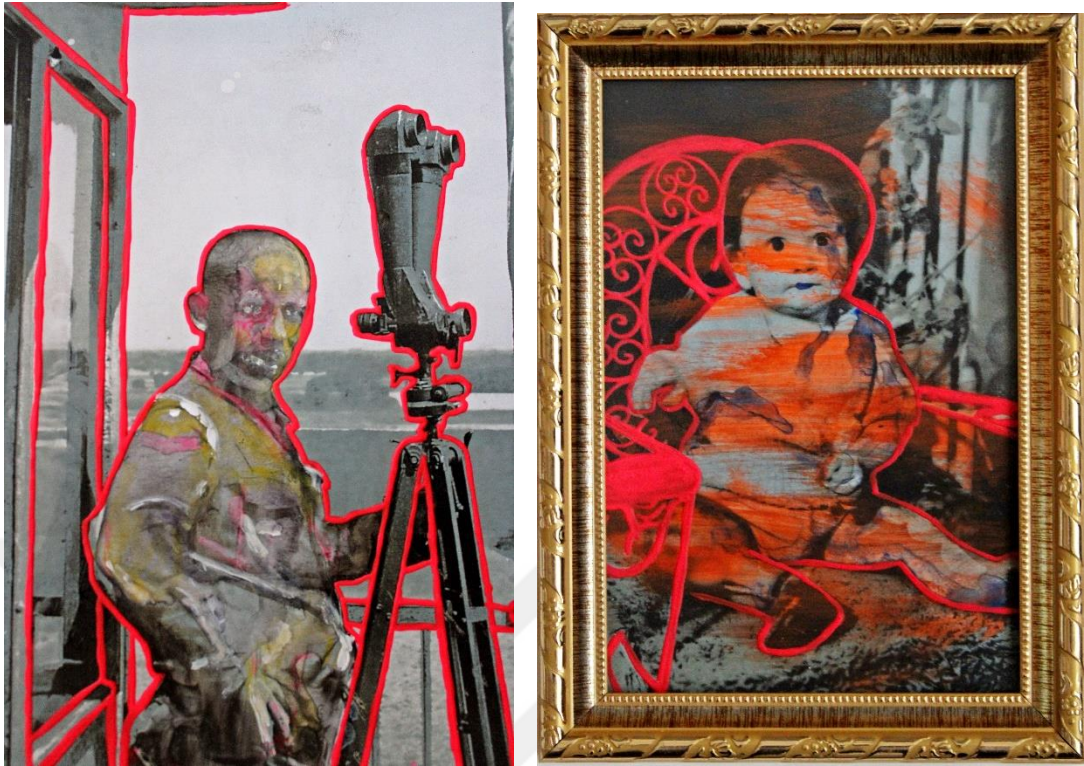
Şekil 45: Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf üzerine akrilik



Şekil 46: Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf üzerine akrilik

Mutlu bir tesadüfle bazı baskılarda mürekkebin su ile çözülebildiğini keşfeden araştırmacı, boya katmanlarını olabildiğince şeffaflaştırmaya başlamış, mürekkebi çözdürerek görüntüleri deforme etmiştir. Mürekkebin dağılması figürlerin yüzlerinin belirsizleşmesine, adeta hayaletleşmesine sebebiyet vermiştir, ki bu da araştırmacının ulaşmayı hedeflediği bir etkidir. Böylece bir sonraki baskılarda, bilinçsizce yapılan hata bilinçli bir şekilde yapılmaya başlanmıştır. Bazı figürlerin yüzlerine ya da tüm bedenlerine su ile mürekkebi çözme işlemi uygulanır, böylece resimlere sulu boya etkisi kazandırılmış olur. Aynı şekilde sulu boya tekniği ile neon renkler, prusya mavisi ve kırmızı, figürlerin üzerinde kullanılır (Şekil 48). Sonraki çalışmalarda ise ultramarin renk figürlerin gölgede kalmış kısımlarına uygulanmış, ardından figürleri çevreleyen neon renkli boya katmanları kurumadan ve sulandırılmadan fırça olmaksızın el veya peçete ile dağıtılmıştır. Böylece tıpkı Richter'in resimlerindeki görüntüye benzer bir görüntü elde edilmiştir (Şekil 49).

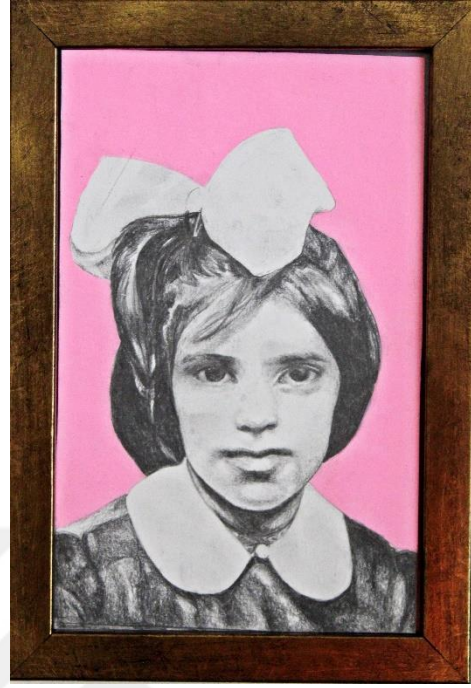




Şekil 47: Dilan Ay, detay, 2020, fotoğraf üzerine akrilik

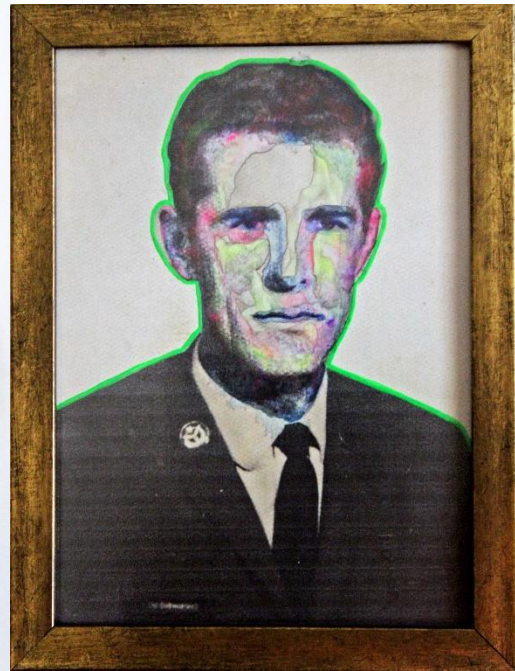
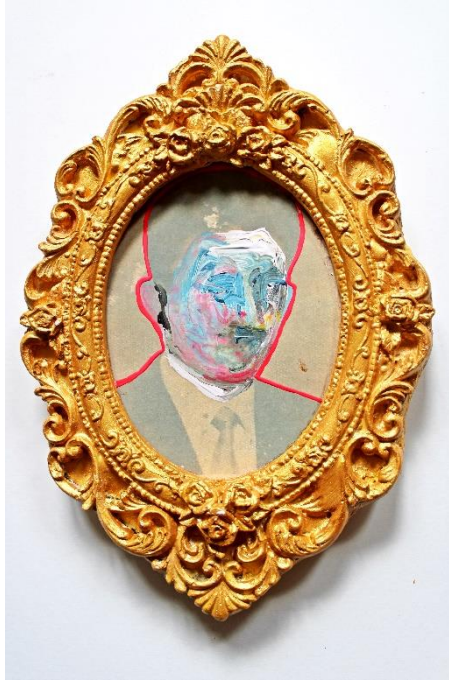
Şekil 48: Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf üzerine akrilik

Süreç içerisinde araştırmacı, kara kalem tekniği ile oluşturulan portreleri de işlere dahil eder. Foto manipölasyon ve akrilikten desene geçiş radikal görünmektedir. Parlak neonların aksine neon boya beyaz boya ile karıştırılarak daha mat ve pastel bir ton elde edilerek arka mekan boyanmıştır(Şekil 50, Şekil 51). Daha yeni çalışmalara gelindiğinde ise araştırmacının sulu boya etkisini daha sık kullandığı, buna ek olarak daha kalın katmanlı boyama tarzını da sürdürdüğü görölmektedir (Şekil 52). Sulu boya etkili resimlerde figürlerin yüzleri başlangıçta daha keskin lekelerden oluşurken (Şekil 53), sonraki çalışmalarda sınırlar daha muğlak daha belirsiz bir hal almıştır (Şekil 54, Şekil 55).



Şekil 49: Dilan Ay, detay, 2020, kağıt üzerine akrilik, kurşun kalem

Şekil 50: Dilan Ay, detay, 2020, kağıt üzerine akrilik, kurşun kalem



Şekil 51: Dilan Ay, detay, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik

Şekil 52: Dilan Ay, detay, 2019, fotoğraf üzerine akrilik



Şekil 53: Dilan Ay, detay, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik



Şekil 54: Dilan Ay, detay, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik

Başlangıçtaki çalışmalarda deforme edilen bedeninin rengi toprak rengine yakın, çürümüş bir bedeni andırırken, sonraki çalışmalarda parlak renkler içermeye başlamıştır. Bu durum deneyimin ölümü (toprak, çamur renkleri) ve hayalet olarak yeniden doğumu (parlak canlı renkler) olarak tanımlanabilir. Böylece çalışmalar süreçsel ve deneysel olarak sürekli değişime uğramıştır. Bu tek düzelikten yoksunluk ve sürekli değişim, anıların hafızada her oluş haline geldiğinde değişmesi durumunun plastik açıdan yansıması olarak yorumlanabilmektedir.

Başlangıçta seriye dahil olan tüm çalışmalar bir araya getirilmeden, teker teker üretilmiş daha sonra bir araya getirilerek sergilenmiştir. Resimler bir araya getirilirken hakim renkler ve konuları esas alınmıştır. Örneğin neon pembe ile boyanmış aile fotoğraflarını bir arada sergilemek gibi. Fotoğrafların birçoğu paradoksu vurgulamak için tıpkı albümlerde görmeye alışık olduğumuz gibi konularına göre bir araya getirilmiştir (Okul fotoğraflarının, askerlik fotoğraflarının ya da aile fotoğraflarının albümlerde bir arada sergilenmesi gibi, ya da bir kişiye ait olan farklı fotoğrafların bir arada sergilenmesi gibi.).

Ya da farklı içeriklere sahip fotoğrafların bir arada sergilenmesiyle (okul ve ordu fotoğrafları) bağlamlarından koparma yoluyla yabancılaşma aktarılmak istenmektedir. Böylece araştırmacı paradoksu iki yolla işletir. Konu bakımından aynı imgeleri (Şekil 56) ve farklı imgeleri (Şekil 57) bir arada sergileyerek. Örneğin Şekil 56’da okul fotoğrafları bir arada sergilenirken, Şekil 57’de askerlik ve aile fotoğrafları bir arada sergilenmektedir.

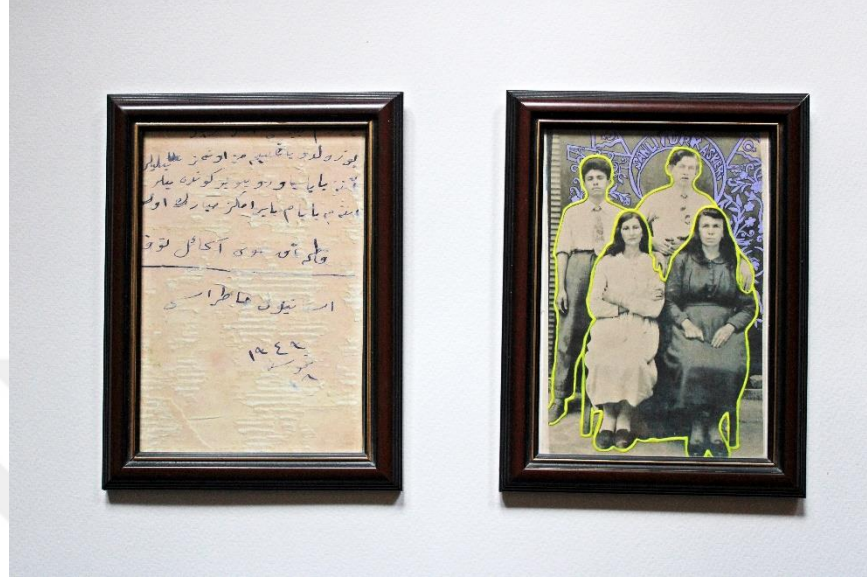


Şekil 55: Dilan Ay, İsimsiz, 2020, karışık teknik 25x46 cm



Şekil 56: Dilan Ay, İsimsiz, 2020, karışık teknik, 46x 40cm

### 3.2. İsimsiz No 1:



Şekil 57: Dilan Ay, İsimsiz No 1, 2020, fotoğraf üzerine akrilik, 36x25 cm

Bu çalışmada daha çok yazı ve dil yoluyla oluşan bir yabancılaşma dikkat çekmektedir. Fotoğrafın arkasında yazılmış Osmanlıca not alfabesinin değişmesi ile araştırmacı ve izleyici için artık yabancı olduğu bir imge halini alır. Görsel olarak belki tanıdık ancak içerik olarak bize yabancıdır. Böylece zaten fotoğrafın kendisi yabancılaşmanın bir simgesidir. Bu sebeple Osmanlıca yazılmış not manipülasyona uğratılmadan öylece bırakılmıştır. Ayrıca fotoğrafın kendi içinde barındırdığı bir bağlam sorunu da dikkatleri çekmektedir. Fotoğrafın orijinalinde bir aileyi “Şanlı Türk Askeri” yazılı bir pankartın önünde görmekteyiz. Normal bağlamında düşünüldüğünde bu pankartın önünde ordu mensuplarını görmek olağanken, absürt bir şekilde aslında orada olması beklenmeyen bir aile konumlandırılmıştır. Araştırmacının renk, boya ve çizgilerle birtakım manipülasyonlar yaparak oluşturmaya çalıştığı bağlamından kopuş, fotoğrafın orijinalinde zaten bulunmaktadır. Bu sebeple sanatçı figürleri ya da mekanı tamamen manipüle etme ihtiyacı duymamıştır. Aksine bilinçli bir şekilde önde konumlanmış aileyi olduğu gibi bırakarak arkadaki pankartı boyamış ve bunu daha dikkat çekici bir hale getirerek bu uyumsuz bağlamı daha da ön plana çıkarmak istemiştir.

### 3.3.İsimsiz No 2:



Şekil 58: Dilan Ay, İsimsiz No 2, 2020, fotoğraf baskı, 25x51 cm

Bu çalışmada ise bulanıklaştırma yoluyla hayaletleşmiş görüntüsü ile hatırlanma arzusu bir tezatlık oluşturmaktadır. Fotoğraf gittikçe bulanıklaşıyor ve yok oluyor gibi görünürken fotoğrafın arkasındaki not yok olmaya inat hatırlanmak için çok net bir işaret bırakmıştır. Araştırmacının bu notu bulanıklaştırdığı fotoğrafla bir arada sergiliyor oluşu bu tezatlığı göstermek isteme arzusunun sonucudur. Hatırlama daha önce de değinildiği gibi (Bkz. Sayfa 120) yabancılaştırıcı bir unsurdur. Deneyim değil deneyimin hayaleti hatırlanmaktadır. Ve bu fotoğrafın gönderildiği kişilerle dışardan izleyen diğer kişiler üzerindeki algılanışı da farklı olacaktır. Bu fotoğrafa konu olmuş bireylerin (gönderen ve gönderilen) hiçbirinin şu anda hayatta olmayışı hatırlama eyleminin de hayaletleşmesine yol açmıştır. Çünkü bu fotoğrafa bakan bizler (bir yabancıнын gözüyle) ancak görüntünün şu anki konumundan bir anlam çıkarırız. Ve gördüğümüz de deneyimin hayaletinden başka bir şey değildir.

### 3.4.İsimsiz No 3:



Şekil 59: Dilan Ay, İsimsiz No 3, 2020, karışık teknik, 25x100 cm

Bu çalışma farklı dönemlerde ve yerlerde çekilmiş 5 (beş) askerlik fotoğrafından oluşmaktadır. Fotoğrafa konu olan bireylerin tek ortak noktası aynı aileden olmalarıdır. Fakat zaten deforme edilmiş yüzleri kimin tanıdık kimin yabancı olduğunu ve fotoğrafların kime ait olduğunu önemsiz hale getirmektedir. Farklı dönemlere ait fotoğrafların bir arada sergilenmesi zamansızlığı desteklemek içindir. Figürler bağlamından koparılarak aynı düzlemde sergilenir. Her iki yanda da aynı fotoğrafın farklı versiyonları yerleştirilmesiyle devamlılık sağlanmak istenmiştir. Fotoğrafların merkezine yerleştirilen, diğerlerine göre farklı teknikte yapılmış ve daha geniş alanda turuncuya boyanmış resim ile de çalışmanın odak noktası belirlenmiştir. Fotoğrafların yerleştirilmesinde kavramsal anlamlarından çok plastik değerler göz önüne alınmıştır. Araştırmacı her ne kadar kavramsal bir iş üretse dahi çalışmaların plastik değeri de en az kavramsal yönü kadar önemlidir. Kontür çizgilerinde kullanılan turuncu neon renk de hem soyutlanmayı temsil ederken hem de plastik açıdan resimler arası devamlılığı sağlayan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu renksel devamlılık her kurulumda devam etmektedir.

Araştırmacı fotoğrafların farklı versiyonlarını yaratırken bazen farklı özelliklerde kağıtlar kullanmıştır. Bunun sebebi malzeme değişikliğinde ortaya çıkması öngörülebilir

farklılıklardır. Dokulu bir kağıda alınan baskı ile parlak bristol kağıda alınan baskılarda farklı görüntüler elde edilmektedir. Bu durum da çalışmaların deneyselliğini ön plana çıkarmaktadır. Araştırmacı farklı kağıt ve farklı boyama teknikleriyle çalışmaların tek düzeliğini kırmak ve onları sıkıcılıktan kurtarıp daha hareketli bir duruma sokmak istemektedir. Bu doğrultuda ilk fotoğrafın diğerlerinden farklı olarak dokulu bir sulu boya kağıdına baskısının alındığı görülmektedir. Bu yolla fotoğrafın baskısı bozulmadan yani mürekkebi çözülmeden korunmuş, figürlerin koyu gölgede kalan kısımlarına ultramarin, sulu boya gibi şeffaf bir şekilde kullanılmış, ışıklı kısımlar ise neon pembe boya sulu boya gibi kullanılarak boyanmıştır. Pembe ve mavinin bir arada kullanılması ışık ve gölgenin yerine geçmiştir. Deformasyon ise resim düzlemine dağıtılmış altın sarısı boyanın altındaki yüzleri gizlemesi ile oluşturulmuştur (Şekil 61).



**Şekil 60:** Dilan Ay, detay, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik

İkinci fotoğrafta ise boya katmanlarının daha keskin ve kalın olduğu görülmektedir. Ardından gelen 3. sıradaki resim baskı olmaması sebebi ile diğerlerinden ayrılarak çalışmanın odağına oturur. Devamındaki fotoğrafta ise yabancılaşma ve soyutlanma bulanık görüntü ile elde edilirken, kontürlerin bulanık görüntüye uygun olarak daha şeffaf kullanıldığı görülür, böylece plastik açıdan birbirleri ile örtüşürler. Son fotoğrafta ise ilk fotoğrafın aynısı kullanılır fakat yabancılaştırıcı unsurlar farklıdır. Bu fotoğrafta da 2. fotoğraftaki gibi net kalın dokulu kontür çizgileri kullanılırken, figürlerin yüzleri de 2. fotoğraftaki renklere benzer renklere nispeten kalın boya katmanı ile kapatılmıştır. İlk ve



4. fotoğrafların daha naif daha belirsiz sınırları ile 2. ve 5. fotoğrafın sert, parlak ve net çizgi ve dokuları hem bir zıtlık oluştururken hem de çalışmada devinimi yaratan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

### 3.5.İsimsiz No. 4:



**Şekil 61:** Dilan Ay, İsimsiz no. 4, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik, 25x43 cm

Bu çalışmada neon yeşil renkte boyanmış okul ve askerlik fotoğrafları bir arada sergilenir. Dört fotoğraftan oluşan çalışmaya kahverengi, gri ve yeşil renkler hakimdir. Bir asker, sınıfı ile birlikte bir öğretmen, iki askeri okul öğrencisi arkadaş ve bir subay portresinden oluşan bu dört kare bir aradadır. Çalışmada devinimi sağlayan unsur neon yeşil çizgi ve renk alanlarıdır. Bu kurulumda diğerlerinden farklı olarak okul ve askerlik gibi farklı konulara sahip fotoğraflar bir arada sergilenmektedir. Bağlamların değiştirilip belirsizleştirilmesi burada biraz daha belirgindir. Farklı zamanlardan koparılan ve yan

yana getirilen görüntülerin konuları da farklılaşmıştır. Öreğin askerlik fotoğrafları bir arada sergilenirken bir noktada ortak bir anlama bürünebilirken, buradaki farklılık fotoğraflara aynı pencereden bakmanın olanaksızlığını bize sunmasıdır. Birbiriyle bağlantısız bu hatıralar bir araya geldiğinde anlamsızlaşırlar, yabancılaşma da bu yolla oluşturulur. Bu durumda zaman kavramı da değişime uğrar.

“Bergson’a göre, zaman sezgiyle algılanan zaman (duration) olarak ele alındığında şeyler’in zaman içinde özellikleri değişebilir; şeyler’in gerçekliliği de zamanın gerçekliğine benzer; akışkan ve değişkendir. Diyebiliriz ki, an içindeki gerçeklik mutlak gerçeklik değildir; mutlak olmamak kesin olmamak demektir ki bu da bir tür serbestlik ya da özgürlüğe işaret etmektedir. O halde anılar için gerçektir diyemeyiz, olasıydı diyebiliriz. Diğer bir deyişle, gerçek görünen aslında olası olandır”(Öndül, 2010: 14-15).

Araştırmacının seçtiği figürlerin gerçekliği de değişir yani yabancılaşır. Yabancılaşma özgürlüğü de beraberinde getirir. Bir ana, kökene, sınıfa ya da duruma bağlı olmamanın getirdiği bu özgürlük aynı zamanda tehlikelidir. Hiçbir şeye ait olmama durumu insanı özgürleştirirken dış dünyadan da soyutlar ve birey depresyona, umutsuzluğa, kaygıya vb. sürüklenebilir. Bu iki zıt durum tekinsizliği de beraberinde getirir. Figürler tüm bağlarından kopmuş, özgürleşmiş ve zamansızlaşmış olsalar dahi resimlerin geneline huzursuzluk ve hüznün hakimmiş gibi görünmektedir. Bu durumda Dostoyevski’nin cümleleri yine referans olur (Bkz. sayfa 119).

Sol üst köşedeki figürün bedeni tamamen kapatılsa dahi boyanın şeffaflığı, altındaki figürün neye benzediğini hala bize göstermektedir. Bu görüntü sanatçının ilk dönem çalışmalarındandır. Soyutlama ve yabancılaşmanın ilk adımları atılsa dahi bizi çok radikal bir yabancılaşma karşılamaz. Yanındaki toplu okul fotoğrafında ise hatlar daha keskin ve belirgin, boya katmanları görece kalın ama sulu boyaya daha yakındır. Figürlerin yüzleri kapatılsa dahi ağız, göz ve burun kısımları siyah çizgiler ile belirlenmiştir. Buna rağmen figürlerin kimlikleri ayırt edilemez. Alttaki fotoğraflarda ise sulu boya etkisi daha baskındır, ama sağ alttaki fotoğrafta renklerin sınırları daha keskin bir şekilde belirgindir ve figürün yüzü tamamen kapatılmamıştır. Soldaki fotoğrafta ise artık renkler ve sınırlar tamamen birbirine geçmiş ve muğlaklaşmıştır. Fotoğrafların anlatılan sıraya göre yapıldığı düşünüldüğünde araştırmacının ilk başta soyutlamanın ilk adımlarını daha temkinli attığını ve daha çekingen davrandığını görebiliriz. Süreç içerisinde bu çekingen tavır figürlerin yüzlerinin tamamen koyu katmanlar altında kalmasına geçiş yapmış, daha cesur ve keskin fırça darbelerine dönüşmüştür. Süreç içinde bu fırça darbelerinin yerini daha şeffaf lekelerle bıraktığı görülse dahi keskin kenarlar ve

sınırlar bir önceki çalışmada olduğu gibi devam etmektedir. Son fotoğrafa gelindiğinde ise araştırmacının süreç içerisinde malzeme ile kurduğu ilişkide deneyimleriyle beraber muğlaklığı ve soyutlanmayı belki de en iyi şekilde aktardığı bir aşamaya geçtiği görülmektedir. Bu yolla düşünersek bu dört fotoğrafın araştırmacının keşif yolları olduğu ve yolun sonunda ulaşılan noktanın da son fotoğraf olduğu çıkarımı yapılabilir.

### 3.6.İsimsiz No. 5:



**Şekil 62:** Dilan Ay, İsimsiz no. 5, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik, 18x47cm

**Şekil 63:** Dilan Ay, detay, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik

**Şekil 64:** Dilan Ay, detay, 2020, fotoğraf baskı üzerine akrilik

Bu çalışma ise aynı fotoğrafın iki farklı kopyasından oluşmaktadır. İki kadın figürün boydan çekilmiş bir fotoğrafından oluşan bu çift kompozisyona renkli gri ve neon pembe renkleri hakimdir. İlk fotoğrafta neon çizgilerle mekandan soyutlanan figürlerin vücutlarının açıkta kalan bölümleri de neon pembe renk ile kapatılmıştır. İkinci fotoğrafta ise figürler neon pembe kontürlerle soyutlanırken yüzleri beyaz, sarı, ultramarin ve pembe renklerin sulu boya gibi kullanılmasıyla bozulmuştur. Aynı fotoğrafın farklı yorumu hatıranın biricik olmayışına gönderme yapmaktadır. Üstteki fotoğrafta araştırmacının ilk dönem çalışmalarına paralel şekilde, boya katmanlarının daha ince ve kısmen şeffaf olduğu görülmektedir. İlk fotoğrafta giysilerin açıkta bıraktığı kısımlar

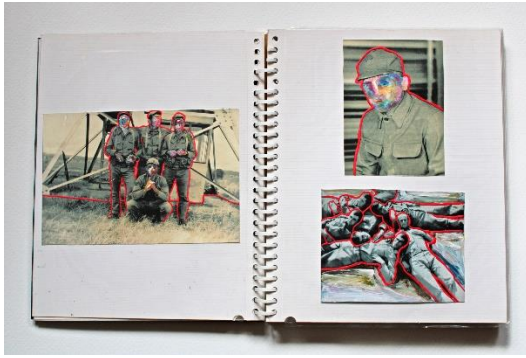
tamamen kapatılırken, ikinci fotoğrafta ellerin açıkta bıraktığı görülmektedir. İlk fotoğrafta manipülasyon ve gizleme için tek bir renk kullanılırken ikinci fotoğrafta birden fazla renk kullanılmıştır. İlk fotoğrafta boyanan bölümlerin sınırları gayet belirgin lekesele bölgeler oluştururken, ikinci fotoğrafta daha yumuşak ve daha az çarpıcı bir görüntüye dönüşmüştür. İlk fotoğrafta figürlerin etrafı, yüzler ve eller aynı düzeyde dikkat çekicidir. İzleyici hem yüze, hem ellere hem de figürü mekandan koparan çizgilere aynı anda bakar. Böylece yüzleri kapalı olsa dahi renk alanları bizi yüzlere ve figürlere bakmaya zorlar. Yoğun renk alanları sebebiyle izleyicinin gözleri sürekli yüz kısımlarına odaklanmaktadır. İkinci fotoğrafta ise yüzlerde kullanılan renkler daha sakin daha şeffaf, bu sebeple daha az dikkat çekicidir. Böylece izleyici ne yüze ne de ellere bakar. Gözler iki figürü mekandan soyutlayan neon pembe kontür çizgisini takip eder. Böylece bu insanlar algımızda birer lekeye dönüşür ve birer çizgiye indirgenir, adeta bir şablona dönüşürler. İçi boşalmış, belirsizleşmiş bir görüntüden başka bir şeyi ifade etmezler. Bu iki fotoğraf yan yana sergilenerek bu dönüşümün iki ayrı durağını temsil eder. Böylece araştırmacı, muğlaklaştırma, mekansızlaştırma ve zamansızlaştırma hedeflerine ulaşmış olur.

### 3.7.İsimsiz No. 6:



Şekil 65: Dilan Ay, İsimsiz no. 6, 2020, karışık teknik, 93x103cm

Şekil 66: Dilan Ay, Detay



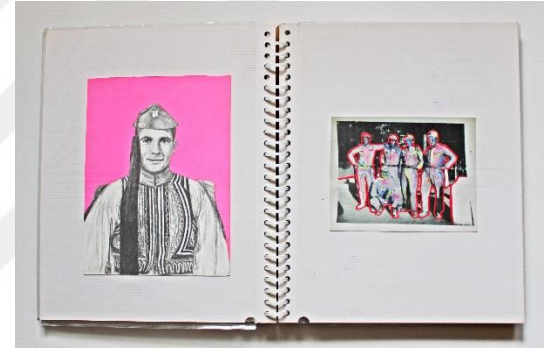
Şekil 67: Dilan Ay, Detay



Şekil 68: Dilan Ay, Detay



Şekil 69: Dilan Ay, Detay



Şekil 70: Dilan Ay, Detay



Şekil 71: Dilan Ay, Detay



Şekil 72: Dilan Ay, Detay



Şekil 73: Dilan Ay, Detay

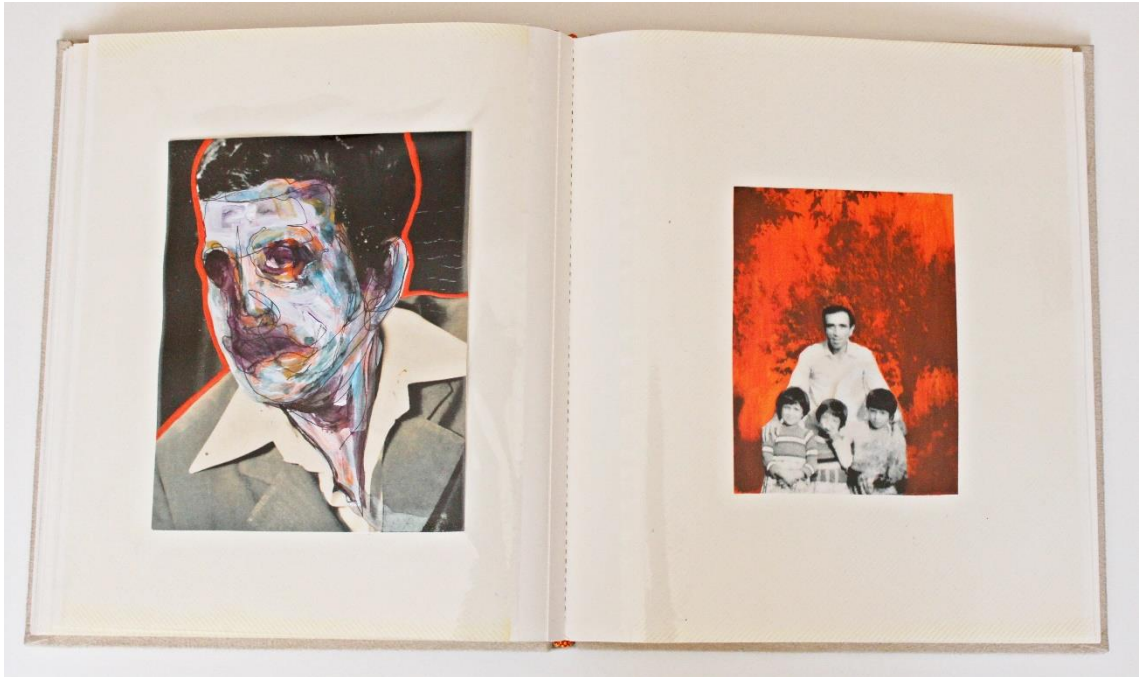
Şekil 74: Dilan Ay, Detay

Bu çalışmada aile bireylerinin ordudaki deneyimlerini içeren bir dizi askerlik fotoğrafı bir arada, fotoğraf albümü içerisinde sergilenmektedir. Fotoğraflar, bellekte yaptığımız olağan sınıflandırmalara paralel şekilde aynı konu ve bağlam (askerlik fotoğrafları bir arada, albüm içerisinde) içerisinde sergilenmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi manipülasyon sergileme biçiminde değil, sergilenenin içeriğinde ve niteliğindedir. Diğer çalışmalarda olduğu gibi, araştırmacının keşif yolunda uğradığı tüm duraklar bize bir arada sunulmaktadır. Desen, keskin sınırlar ve kalın boya katmanları, baskı mürekkebinin çözdürülmesiyle oluşturulan birbirine geçmiş muğlak bedenler, şeffaf ve daha renkli yüzeyler... Tamamı bir arada karşımızdadır. Böylece bu çalışma bize araştırmacının yaratım sürecinin bir özetini sunar. Hayaletleşme, mekansızlaşma, zamansızlaşma ve tekinsizlik kavramlarını bir arada taşır. Bununla birlikte askerlik ve ordu eril bir yapıyı temsil ederken, toplumda daha çok kadınlıkla özdeşleştirilen pembe rengin kullanılması tezat bir ortam yaratmaktadır ve bu tezatlık ironik bir tutum oluşturmaktadır. Ayrıca bu ironik yapı paradoksu da yine beraberinde taşımaktadır. Araştırmacı hem manipülasyon yoluyla (bedenleri bozma, kimlikleri gizleme) hem de bu tarz bir ironik tutumla anlam kırılmasına yol açar. Eril bir yapılanma olan askerliği kadınlara atfedilen bir renkle birleştirerek, boya katmanları ve kontür çizgileri ile figürlerin görüntülerini deforme ederek fotoğrafların taşıdıkları anlamları da yabancılaştırır.

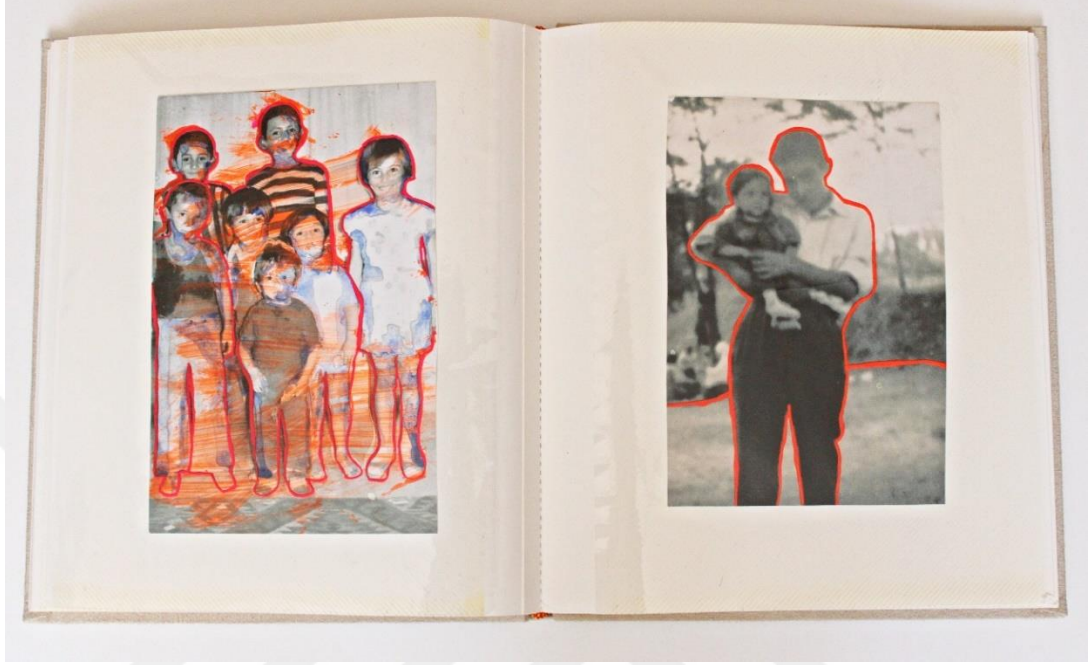
### 3.8.İsimsiz (Aile albümü) No. 7:



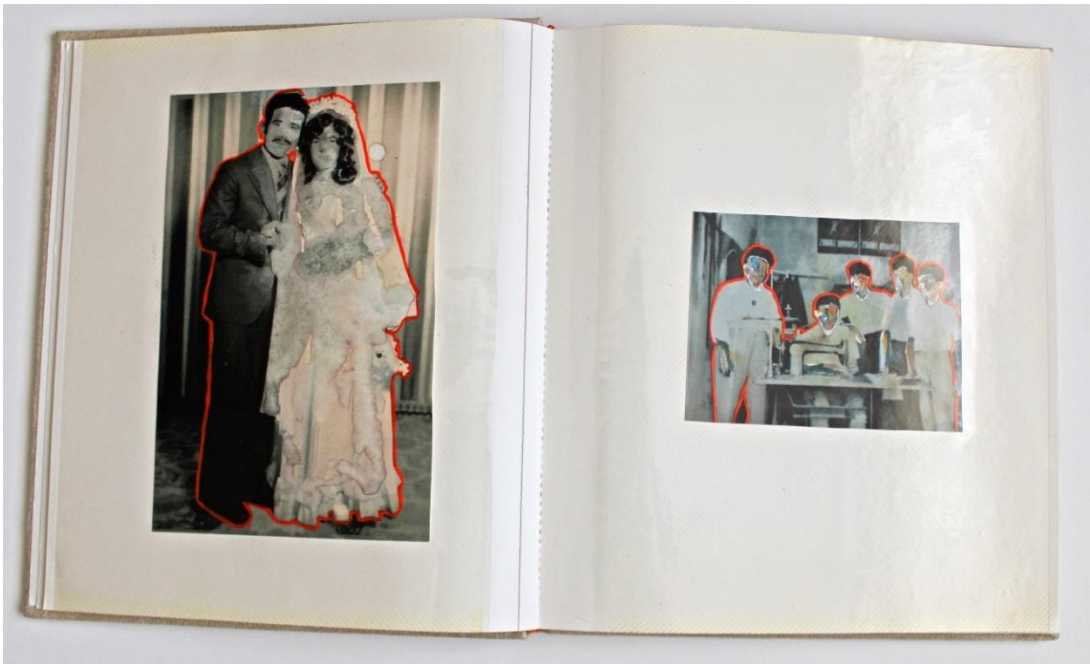
Şekil 75: Dilan Ay, İsimsiz(Aile Albümü) no. 7, 2020, Karışık teknik, 25x29 cm



Şekil 76: Dilan Ay, detay, 2020, karışık teknik



*Şekil 77: Dilan Ay, detay, 2020, karışık teknik*



*Şekil 78: Dilan Ay, detay, 2020, karışık teknik*



Bu çalışma 25x29 cm fotoğraf albümü içerisinde sergilenen 15 (on beş) fotoğraftan oluşmaktadır. Fotoğraflar, fotoğraf albümü içerisinde yani fotoğrafın kendi bağlamında sergilenmektedir. Olması gerektiği yerde yani alışık olduğumuz biçimiyle sergilenen fotoğrafların içeriğindeki manipülasyon ve yeniden üretim tanıdık olan bu görüntüleri hiç de tanıdık olmayan şekliyle bize sunarak bir ironi oluşturur. Bir görüntüyü alışılmış yollarla, alışılmadık içeriklerle sunarak paradoks yaratılmıştır. İçerik ve biçim arasındaki bu çelişki yabancılaşma duygusunu da güçlendirmiş olur.



## SONUÇ

Araştırmada, yabancılaşma kavramı postmodern dünyanın değişenleri ile birlikte, sosyolojik, felsefi ve psikolojik olarak ele alınmıştır. Yabancılaşmanın günümüzde ne anlama geldiği, insanları ve toplumu nasıl etkilediği, bize neyi ifade ettiği tartışılmıştır. Bu bağlamda yabancılaşmanın her alanda olduğu gibi sanat alanındaki etkilerinin neler olduğu, çağdaş sanatta yabancılaşmanın neleri kapsadığı ve sanatçıların yapıtlarında nasıl ortaya çıktığı incelenmiştir. Araştırmanın alt problemleri doğrultusunda sanat yapıtları çağdaş sanat stratejileri bağlamında incelenmiştir. Küreselleşmeyle gelişen postmodern dünyadaki sosyolojik, psikolojik, teknolojik ve bilimsel gelişmelerin ya da ideolojik etkenlerin çağdaş sanat yapıtları üzerinde etkisinin neler olduğu ve ne yollarla yapıtlarda karşımıza çıktığı araştırılmıştır. Sanatçıların çalışmaları tarihsel, biyografik, tematik ve betimsel yöntemlerle incelenmiştir. Toplumsal ve bireysel durumların, tema ve biçim bakımından sanat yapıtına yansımalarının kapsamlı bir analizi yapılmıştır. Postmodernizmin taşıdığı özellikler ve yabancılaşmanın ayrımlı yapısının (sosyolojik, psikolojik, felsefi) çağdaş sanat yapıtları içerisinde paralellik gösterip göstermediği ve sanata yansımaları tartışılmıştır. Uygulama bölümünde ise araştırmacının yapıtlarının, kavramsal çerçevede ele alınan düşünürlerin görüşleri ve incelenen sanat yapıtlarından etkilenip etkilenmediği araştırılmış, benzerlikler ve farklılıklar analiz edilmiş, araştırmacının ve diğer sanatçıların yabancılaşma olgusunu nasıl ve ne yollarla ele aldıkları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Konu hakkında Türkiye’de yapılmış tezlerden farklı olarak, yabancılaşma kavramı çağdaş sanat stratejileri bağlamında analiz edilmiştir. Farklı coğrafyalara ait sanat yapıtları karşılaştırılarak, bölgesel olarak farklı ve benzer eğilimlerin olup olmadığı tartışılmıştır. Bu bağlamda sosyal ve kültürel benzerliklerin sanat yapıtlarında ne şekilde karşımıza çıktığı araştırılmıştır. Yabancılaşma kavramı sosyolojik, psikolojik ve felsefi görüşler ve doküman analizlerinden daha çok, sanat pratikleri üzerinden açıklanmıştır. Uygulama aşamasında sanat temelli araştırmadan yararlanılırken, sanat yapıtlarına ilişkin

çözümlemeler, çağdaş çözümleme yöntemleri (içerik analizi, tema analizi, kompozisyon yöntemi, ikonografi ve göstergebilim) kullanılarak araştırmanın kavramsal çerçevesi ile uygulama bölümü bir bütünlük içerecek şekilde kurgulanmıştır.

Araştırmaya konu edilen on (10) sanatçı özelinde elde edilen sözlü, yazılı ve görsel döküman incelemeleri, eser analizleri ve bu doğrultuda ortaya çıkan bulgular ışığında araştırmanın sonuçları şöyledir:

Modernizm sonrası postmodern dünyada sanatın anlamı da değişmiştir. Tıpkı sanatın anlamı gibi yabancılaşmanın tanımı da zaman içerisinde değişen toplum ve ihtiyaçları ile birlikte değişmiştir. Hegel yabancılaşmayı ontolojik bir olgu olarak değerlendirip özne ile açıklamaya çalışırken, Faurerbach din ile açıklamıştır. Marx ise emek kavramı üzerinden yabancılaşmayı ele almıştır. Modern sanatta yabancılaşma Kübizm, Dada, Dışavurumculuk, Sürrealizm gibi akımlar üzerinden kendini göstermiştir. Postmodern dönemde ise postmodernizmin kendi yapısıyla paralel olarak yabancılaşmanın tanımı da değişmiştir. Fromm, Heidegger ve Adorno gibi düşünürler yabancılaşmayı sosyal, toplumsal değişimler ve teknoloji ile ilişkilendirmiştir. Lacan psikolojik bir yaklaşım sunarken, Deleuze ve Guattari yabancılaşmayı yersiz-yurtsuzlaşma bağlamında ele almıştır. Bu dönemde yabancılaşmanın kimlik, cinsiyet, aidiyet, göç, bunalım, kültür gibi kavramlarla birlikte ele alındığı ve çoğu sanatçının stratejilere başvurduğu görülmüştür.

Yabancılaşma kavramı aktarılırken çağdaş sanat stratejilerinden ironi, kendine mal etme, reformatting, projeksiyon vb. gibi stratejilerden yararlanılmıştır. Sanatçılar tek bir stratejiye bağlı kalmamış, birden fazla stratejiyi bir arada kullanmışlardır. Bunun da postmodernizmin çoğulculuk ilkesiyle örtüştüğü görülmüştür.

İroni başlığı altında incelenen sanatçılardan Joel Peter Witkin, yabancılaşmayı beden ve ötekileştirme üzerinden ele alırken, Şener Özmen kimlik ve coğrafya üzerinden ele almıştır. Ai Weiwei işlerini kültür kavramı etrafında şekillendirmiştir. Zeng Fanzhi kent yaşamı ve kişisel travmalarından yola çıkmıştır. Maske onun işlerinde yabancılaşmanın metaforu olmuştur. Liu Bolin Çin hükümetinin baskıcı politikaları, kent yaşantısı ve göçmenlik gibi konuları ele almıştır. Yok olma fikri çalışmalarında yabancılaşmanın temsili olmuştur.

Kendine mal etme başlığı altında incelenen sanatçılardan Yasumasa Morimura kimlik, cinsiyet ve kültür bağlamıyla yabancılaşmayı ele almıştır. Renee Cox, ırçılık ve siyah

kadının rolü gibi konuları kahramanlık hikayeleriyle harmanlayarak anlatmıştır. Kozyra, hastalık ve beden yolu ile toplumdan dışlanmayı aktarmıştır.

Fred Wilson reformatting stratejisini kullanarak bir müzeci gibi davranmış ve ırkçılık konusunu bir müze mekanını yeniden düzenleyerek ele almıştır.

Wafa Hourani ise savaşların ve onun yarattığı yıkımların sonucu, yaşayan bir şehir maketi olan Kalendiye mülteci kampını sergilemiştir. Kalendiye'nin gelecekteki bir projeksiyonunu bizlere sunmuştur.

Elde edilen bulgular sonucunda çağdaş sanatçıların yabancılaşma kavramını toplumsal ve bireysel içerikli temalar ile ele aldığı görülmüştür. Günümüz çağında yaşanan toplumsal problemler sanatçıların işlerinde yabancılaşma kavramı üst teması ile çok farklı tema, konu ve kavramlarla karşılık bulmuştur. İncelenen yapıtlarda sanatçıların, toplumdan dışlanma, ötekileştirme, ırkçılık, kültür, kimlik, kent yaşantıları, savaşlar ve devlet politikaları sonucu yabancılaşma temalarını kullandığı sonucu çıkarılmıştır. Aynı temalar üzerinde üretim yapan sanatçıların kullandığı kavramların da benzerlik göstermesi elde edilen bir diğer sonuçtur. Ayrıca teknik ve strateji bakımından benzerlik taşıdıkları da görülmüştür.

## **1.ve 2. Alt Problemlere Yönelik Bulgular Ve Yorumlar Işığında Elde Edilen Sonuçlar**

### **Tema:**

Sanatçıların yabancılaşma temasını, toplumdan dışlanma, ötekileştirilme, ırkçılık, kültür, kimlik ve kent yaşantısı alt temaları ile ele aldıkları sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda sanatçıların en çok toplumdan dışlanma ve ötekileştirilme yolu ile yabancılaşma temasına başvurdukları görülmüştür. Irkçılık temasını kullanan sanatçıların siyahi oluşu, toplumdan dışlanma ve ötekileştirilme yolu ile yabancılaşma temasını kullanan sanatçıların yarısının ise Çinli oluşu, yabancılaşmanın, toplumlara, bölgelere ve coğrafyalara göre benzerlikler ya da farklılıklar taşıyabileceğini göstermiştir. Sanatçıların işlerinde en belirgin şekilde karşımıza çıkan bu beş tema dışında, savaşlar sonucu yabancılaşma, bedene yabancılaşma, devlet politikaları sonucu yabancılaşma ve kurumlar yolu ile yabancılaşma temalarının da çağdaş sanatçıların kullandığı diğer temalar arasında olduğu sonucuna varılmıştır. Toplumdan dışlanma ve ötekileştirilme yolu ile

yabancılaşma temasını (Tema 1) kullanan sanatçıların göç ve ölüm konusu gibi ortak konuları kullandıkları görülmüştür. Irkçılık yoluyla yabancılaşma (Tema 2) ve kimliğin yabancılaşması temalarını (Tema 4) kullanan sanatçıların kimlik, kültürlerin yabancılaşması temasını (Tema 3) kullanan sanatçıların kültür, kent yaşantısı ve yabancılaşma temasını (Tema 5) kullanan sanatçıların ise göç konusunu kullanmaları, benzer temaları kullanan sanatçıların benzer konuları da kullandıklarını göstermiştir. Ancak her bir sanatçı sadece ortak konular kullanmamış, bunun dışında farklı konuları da kullanmıştır.

Tema 1'i kullanan sanatçıların absürt, otobiyografi, tekinsizlik ve toplumdaki dışlanma kavramlarını kullandıkları sonucuna varılmıştır. Elde edilen bulgular ışığında Tema 1'i kullanan sanatçılardan Witkin ve Fanzhi'nin tüm kavramları ortak kullandığı, Kozyra'nın ise Witkin ve Fanzhi ile sadece toplumdaki dışlanma kavramında ortak paydada kesiştiği sonucuna varılmıştır. Tema 1'i kullanan Bolin'in ise diğer sanatçılarla kavram bakımından ortaklık taşımadığı saptanmıştır. Aynı şekilde diğer temaları kullanan sanatçıların ortak paydada kesiştiği, yalnızca Tema 2'yi kullanan sanatçıların ortak kavramlardan yararlanmadıkları görülmüştür. Benzer temaları kullanan sanatçıların teknik ve strateji bakımından da birçoğunun benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

### **Konu:**

Sanatçıların üretimlerinin ölüm, kimlik, devlet politikaları ve göç olmak üzere dört konu üzerine odaklandığı görülmüştür. Sanatçıların %50'lik oranla en çok kimlik konusunu işledikleri sonucuna varılmıştır. Ayrıca sanatçıların birden fazla konuyu bir arada kullanmaktan kaçınmadıkları da saptanmıştır. Kimlik konusunu işleyen sanatçılardan Bolin, göç ve devlet politikalarını, Kozyra ise ölüm ve kimlik konularını bir arada kullanmıştır. Özmen'in diğer konuları ise Doğu bölgesi ve sorunları ve bellek üzerine şekillenmiştir. Morimura ise kimlik konusuna ek olarak kültür, küreselleşme ile meydana gelen sorunlar, kapitalizm, Japon zihniyeti ve sanat tarihi konularını kullanmıştır. Kimlik konusunu kullanan bir diğer sanatçı Cox kimliğe ek olarak ırkçılık konusunu işlemiştir. Kozyra ölüm, hastalık, çıplaklık ve tabular konusunu kimlikle birlikte eserlerinde kullanmıştır. Wilson ise müze ve kültür konularını kullanmıştır. Kimlik konusunu ortak işleyen sanatçıların kullandıkları bazı kavramların da ortaklık gösterdiği sonucu elde edilmiştir. Örneğin Özmen ve Wilson otobiyografi ve geçmiş kavramlarını birlikte kullanmıştır. Sanatçıların yaklaşık yarısının kimlik konusuna yöneldiği ardından da en

çok devlet politikaları konusunu işlediği bulgular arasında yer almıştır. Bu doğrultuda çağdaş sanatçıların postmodern dönemde yabancılaşmayı en çok kimlik bağlamında yaşadıkları sonucuna varılmıştır. Kimlik sorunu yaşamalarının sebebi, küreselleşen ve tüm kültürlerin iç içe geçtiği bir dünyada özellikle 'öteki' olarak farklı bir kültürün içinde yaşamının yarattığı sorunlar olarak açıklanabilir. Örneğin bir Afrikalı olarak Amerika'da yaşamının, bir doğulu olarak yabancı kültürlerin etkisinde doğu ve batı arasında kalmanın, kadın kimliği üzerinden yaşanan sorunların, günümüzde insanların karşılaştığı problemler arasında yer aldığı görülmüştür. Ayrıca devletlerin dayattığı belirli kimlik politikaları da, bu politikaların dışında kalan tüm bireylerin kimlik problemleri yaşamasına sebep olmuştur. Toplumsal kimlik ve toplumun baskısı da bir diğer etkidir. Tüm bunlar günümüzde yabancılaşmayı meydana getiren problemlerden olmuştur. Kuşkusuz bu durum sanat yapıtlarına da yansımıştır.

Kimlik konusunu işleyen 5 sanatçıdan 3'ünün konuyu aktarırken en çok ironi ve kendine mal etme stratejisini kullandıkları görülmüştür. Ölüm konusunu işleyen sanatçılar ise kendine mal etme stratejisine başvurmuşlardır. Göç konusunu işleyen sanatçılar ortak olarak ironi stratejisini kullanmıştır. Devlet politikaları konusu kullanan sanatçılardan 4'te 3'ü ironi stratejisini kullanırken, Hourani ironiye ek olarak projeksiyon ve metafor stratejisinden yararlanmıştı. Bu doğrultuda ortak konuları işleyen sanatçıların büyük çoğunluğunun benzer stratejilerden yararlandığı görülmüştür.

Elde edilen bulgular sonucunda ortak konuları ele alan sanatçıların işleri teknik açıdan incelendiğinde de %80 oranında ortak teknikleri de kullandıkları sonucuna varılmıştır.

Sanatçıların üretimlerini etkileyen durumlar göz önünde bulundurulduğunda, ortak konuları işleyen sanatçıların tamamının kendi geçmişlerinden yararlanarak üretim yaptıkları görülmüştür.

Aynı konuyu kullanan sanatçıların yabancılaşmayı ele alış yönleri ile de bazı noktalarda benzerlik taşıdıkları sonucuna varılmıştır. Örneğin ölüm temasını kullanan sanatçılar yabancılaşmaya daha çok psikolojik olarak yaklaşmışlar ve seyircilerine psikolojik bir yabancılaşmadan bahsetmişlerdir. Kimlik konusunu kullanan sanatçıların tamamının yabancılaşmayı sosyolojik olarak ele aldıkları saptanmıştır. Ayrıca 4'te 3'ünün de sosyolojik bir yabancılaşmaya ek olarak psikolojik bir yabancılaşmadan bahsettikleri de görülmüştür. Göç konusunu işleyen sanatçılar ise psikolojik bir yabancılaşmayı

işlemişlerdir. Devlet politikaları konusunu kullanan sanatçılardan Weiwei ve Hourani sosyolojik bir bakış açısı sunarken, Bolin ve Hourani'nin psikolojik bir yaklaşım sergiledikleri görülmüştür.

Aynı konuyu kullanan sanatçıların izleyiciye aktarım yollarının da benzerlik taşıdığı belirlenmiştir. Ölüm ve kimlik konusunu kullanan sanatçıların bağlamından koparmayı, kimlik konusunu kullanan sanatçıların 4'te 3'ünün zıt kavramları, 4'te 2'sinin ise role bürünme yoluyla yabancılaşmayı aktarım yolu olarak kullandığı saptanmıştır. Devlet politikaları konusunu kullanan sanatçılardan Weiwei ve Hourani yabancılaşmayı zıtlıklarla aktarırken, Bolin'in aktarım yolları bakımından herhangi bir ortaklık taşımadığı görülmüştür. Göç konusunu kullanan sanatçıların ise fiziksel dışlanmışlık yolu ile yabancılaşmayı aktardıkları sonucuna varılmıştır.

Aynı konuyu kullanan sanatçıların işleri, postmodernizmin bazı özelliklerinde de ortak paydada buluşmuştur. Ölüm konusunu kullanan sanatçıların postmodernizmin sanat tarihinin yeniden yazılması yönü ile, kimlik konusunu işleyen sanatçıların işlerinin interaktiflik, etniklik, antiform ve sanat tarihinin yeniden yazılması özellikleri ile ortaklık taşıdığı saptanmıştır. Devlet politikaları konusunu kullanan sanatçılardan Weiwei ve Hourani tarihin sanatın malzemesi olması yönüyle ortak noktada buluşurken, Bolin ve Hourani disiplinlerarasılıkta buluşmuştur. Hourani ise hem disiplinlerarasılık hem de tarihin yeniden yazılması özelliklerini beraberinde taşımıştır. Göç konusunu kullanan sanatçıların ise sahip oldukları postmodern özelliklerde herhangi bir ortaklık taşımadığı saptanmıştır. Böylece göç konusunu işleyen sanatçılar hariç diğer ortak konuları işleyen sanatçıların üretimlerinin postmodernizmin benzer bazı özelliklerini taşıdığı sonucuna varılmıştır.

Sanatçıların çoğu ortak konuları, ortak tekniklerle aktarmayı tercih etmişlerdir. Sanatçıların üretimlerinde daha çok, tarihsellik, otobiyografi, tekinsizlik, absürt, geçmiş, aidiyet, ötekileştirme/öteki, yaşam, korku, huzursuzluk ve özgürlük kavramlarına yöneldikleri sonucuna varılmıştır. Sanatçıların yarısının tarihsellik kavramını kullanmasının, postmodernizmin sürekli tarihten yararlanması ilkesine uygunluk gösterdiği görülmüştür. Sanat yapıtlarının da postmodernizmin özellikleri doğrultusunda şekillendiği belirlenmiştir.

**Kavram:**

Sanatçılar en çok %50'lik bir oranla tarihsellik kavramını kullanırken, ardından %40'lık bir oranla otobiyografi ve tekinsizlik kavramını kullanarak yabancılaşmayı aktarmayı tercih etmişlerdir.

**Strateji:**

Sanatçıların seçmiş oldukları tema, konu ve kavramları işletmek için en çok ironi stratejisine başvurdukları sonucuna varılmıştır. İroniyi, kendine mal etme ve metafor stratejisi takip etmiştir. Ayrıca sanatçıların %30'unun ironi ve kendine mal etme stratejisini, %40'ının ise ironi ve metafor stratejisini bir arada kullandıkları sonucu elde edilmiştir. Böylece sanatçıların bir konu veya kavramı aktarırken tek bir strateji kullanmak yerine birden çok stratejiyi bir arada kullanarak anlamı güçlendirdikleri görülmüştür. Elde edilen bulgularda sanatçıların büyük bir çoğunluğunun ironi stratejisini kullanması yine postmodernizmin özellikleriyle paralellik göstermiştir. Postmodernizmin, modernizmin ciddi tutumu karşısındaki alaycı tavrının sanat yapıtlarında da paralellliğini sürdürüldüğü sonucuna ulaşılmıştır. Yine postmodernizmin tarihsellik özelliği, sanatta kendine mal etme stratejisiyle karşımıza çıkmıştır. Öyle ki çoğu sanatçı sanat tarihine ait resimleri, ya da geçmiş hikayeleri kendine mal ederek yeniden üretim yoluna başvurmuşlardır.

**Teknik:**

Sanatçıların üretimlerinin %60'ının iki boyutlu, %40'ının üç boyutlu, %20'sinin ise video üretimleri olduğu sonucuna varılmıştır. İncelenen on(10) sanatçı özelinde sanatçıların daha çok fotoğraf gibi iki boyutlu yüzey çalışmalarına yöneldiği, ayrıca enstalasyon gibi üç boyutlu ve mekansal üretimleri de tercih ettikleri, seramik boyama ve tuval resmi gibi geleneksel üretim tekniklerini de çağdaş konu ve yöntemlerle kullandıkları sonucuna varılmıştır. Ancak sanatçıların büyük çoğunluğunun fotoğraf ve video tekniklerine yönelmiş olduğu görülmüştür. Fotoğraf tekniğini kullanan sanatçıların birçoğunun geçmişe ait tarihi eserleri manipüle ederek yeniden oluşturdukları düşünüldüğünde, manipülasyonu aktarmak için en uygun yolun fotoğraf olduğu çıkarımı yapılmıştır. Çünkü fotoğraf manipülasyonunun en sık kullanıldığı alanlardan birisi olmuştur. Öyle ki kitleleri harekete geçirmek ya da yönlendirmek için sıkça kullanılmıştır. Ayrıca



fotoğrafın kolay çoğaltma ve sergileme imkanları, fotomontaj ve diğer baskı yöntemleriyle bir arada bulunması, mümkün olmayan görüntüleri bile elde edilebilme olanağı sunması bakımından tercih edilmiş olabileceği çıkarımı yapılmıştır. Bununla beraber postmodernizmin çoğulcu yapısıyla paralel şekilde birden fazla tekniğin bir arada kullanıldığı da ortaya çıkmıştır.

### **Yöntem:**

Sanatçıların üretimlerinin %90'ının, yani neredeyse tamamının biyografik anlamlar taşıdığı sonucuna varılmıştır. Sanatçıların %70'i tarihten yaratılmış, böylece tarihsel bir incelemeye gereksinim duyulmuştur. %40'ı ise anlatımlarını semboller kullanarak üretmiş, böylece ikonografik incelemeye ihtiyaç duyulmuştur. Sanatçıların sanat tarihinden yararlanmakla birlikte kendi geçmişlerinden de yararlandıkları sonucuna ulaşılmıştır. Çağdaş sanat yapıtları tarihe, sanatçının geçmişine ve toplumsal bir takım durumlara göndermeler yapan, çok katmanlı üretimler olduğu için incelemeler yapılırken sadece betimsel bir incelemenin çağdaş sanat yapıtını çözümlemede yetersiz kalacağı, biyografik, tarihsel, ikonografik ve göstergesel incelemelerin tamamının bir arada kullanılacağı bir incelemeye gereksinim duyulduğu sonucuna varılmıştır.

### **Sosyolojik, psikolojik ve felsefi bağlam:**

Elde edilen bulgular ışığında yabancılaşmanın çok yönlü yorumlarının sanata da yansıdığı görülmüştür. Ancak incelenen örneklerde yabancılaşmanın en çok sosyolojik ve psikolojik olarak ele alındığı sonucuna varılmıştır. Bu da sanatçıların yaşamlarında en çok sosyolojik ve psikolojik yabancılaşmayla karşı karşıya kaldıklarını göstermiş ve bu durumun da sanat yapıtlarında karşılık bulduğu görülmüştür.

### **Yabancılaşmayı aktarım yolları:**

Sanatçıların bağlamından koparma, zıt kavramlar, zıt görüntüler, role bürünme, görme biçimlerini değiştirme, kırık renkler, meydan okuma, fiziksel dışlanma ve parlak kırmızı renkler yolu ile yabancılaşmayı aktardıkları görülmüştür. Böylece çağdaş sanatçılar yabancılaşma kavramını en çok bağlamından koparma yoluna başvurarak aktarma eğilimine girmişlerdir. Örneğin Witkin ve Morimura, Velázquez'in Las Meninas tablosunun iki farklı yorumunu bize sunmuştur. Bu yorumlar, sanatçıların yaşam görüşleri, çevreleri ve geçmişleri gibi birçok farklı etmene göre şekillenmiştir. Böylece yeniden üretilen her eser yeni bir yapıt halinin almıştır ve her defasında yeni anlamlara

bürünmüştür. Zıtlıklar oluşturarak yabancılaştırma da sanatçıların en sık başvurduğu bir diğer yol olmuştur.

### **Postmodernizmin Özellikleri ile Kurulan İlişki**

Araştırmaya konu edilen sanatçıların üretimlerinin postmodernizmin özelliklerinden, tarihin/sanat tarihinin yeniden yazılması, disiplinlerarasılık, antiform, eklektiklik, interaktiflik, mutasyona uğramış çok biçimli, çok kültürlülük ve etniklik özelliklerini taşıdığı görülmüştür. Sanatçılar büyük oranda tarihin/sanat tarihinin yeniden yazılması ve disiplinler arasılık özelliğine başvurmuşlardır. Böylece yabancılaşmayı aktarırken ya tarihi bir olaya göndermeler yapmış ya da sanat eserlerini yeniden üretmişlerdir.

### **Üretim yapılan coğrafya:**

Uzak Doğu’lu sanatçıların yabancılaşmayı devlet politikaları ile bağdaştırdıkları, özellikle Çin’de sanatçıların devlet politikalarına yoğunlaştığı görülmüştür. Afrika asıllı Amerikalıların kendi yaşam deneyimlerinden yola çıkarak yabancılaşmayı ortak bir temada işlettikleri belirlenmiştir. Doğu-Ortadoğu’ya bakıldığında ise sanatçıların genel olarak coğrafya üzerine işler ürettiği sonucuna varılmıştır. Uzak Doğu’da yaşayan sanatçıların daha çok devlet politikaları ve yaptırımları üzerine siyasi işler ürettiği, benzer şekilde Doğu-Ortadoğulu sanatçıların da (tema olarak siyaseti odak noktalarına koymasalar dahi) politik meselelere göndermeler yapan üretimlerinin olduğu sonucuna varılmıştır. Amerikalı ve Avrupalı sanatçıların ise daha bireysel konulara yöneldikleri, dışlanma ve ırkçılık gibi konulara yoğunlaştıkları görülmüştür. Uzak Doğulu sanatçıların hepsinin üretimlerini yaparken ironi stratejisinden yararlandığı saptanmıştır. Amerikalı sanatçılarda ise Uzak Doğulu sanatçılarda olduğu gibi ortak bir strateji kullanımı görülmemiştir. Doğu-Ortadoğulu ya da o bölgede üretim yapan sanatçıların ise tema, konu ve strateji bakımından ortaklıklar gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Uzak Doğulu sanatçıların 4’te 2’si, Amerikalı sanatçıların ise 3’te 2’si fotoğraf, Doğu-Orta Doğulu sanatçılar ise enstalasyon tekniğini kullanmışlardır. Doğu-Ortadoğulu sanatçıların çağdaş anlatı dillerinden biri olan ve birçok sanatçının sıkça başvurduğu bir teknik olan enstalasyonu, coğrafyalar üzerinden yaşanan yabancılaşmayı aktarmanın en iyi yolu olarak seçtikleri sonucu çıkarılmıştır. Uzak doğulu sanatçıların çoğunlukta ortak bir teknik kullanmadıkları görülmüştür. Sanatsal üretimlerini gerçekleştirirken tuval resmi, seramik boyama gibi daha geleneksel yöntemleri kullanmakla birlikte fotoğraf,

performans, fotomontaj gibi daha çağdaş anlatı yollarını da benimsemişlerdir. Uzak Doğulu sanatçıların Batı ve Doğu arasında kurdukları dengeyi, teknikte de geleneksel ve çağdaş arasında devam ettirdikleri görülmüştür. Buna karşılık olarak Doğu-Ortadoğulu sanatçıların çağdaş bir anlatı dili benimsediği saptanmıştır. Amerikalı ve Avrupalı sanatçıların da aynı şekilde fotoğraf ve enstalasyon gibi daha çağdaş teknikler kullandığı sonucu elde edilmiştir. Ancak genel bağlamda incelendiğinde, coğrafya farketmeksizin sanatçıların çoğunlukla fotoğraf tekniğinden yararlanarak yabancılaşmayı aktardıkları tespit edilmiştir. Sanatçıların çoğu kendi yaşamlarından yola çıktıkları için bu kapsamda ortak paydada buluşmalar dahi üretimlerini etkileyen durumlar göz önüne alındığında en çok Uzak Doğu'lu sanatçıların benzer durumlardan yola çıktıkları saptanmıştır.

Bu durumda aynı sosyal ve coğrafi çevreyi paylaşan sanatçıların benzer problemlerle karşılaştığı ve üretimlerini de bu benzer problemler etrafında şekillendirdikleri yorumu yapılmıştır.

Coğrafya farketmeksizin sanatçıların daha çok zıt kavramlar ve görüntüler, bağlamından koparma, role bürünme ve kırık renkler ile yabancılaşmayı aktarmayı tercih ettikleri belirlenmiştir. Sanatçıların büyük çoğunluğunun coğrafya farketmeksizin tarihin yeniden yazılması özelliğini kullandığı dikkat çekmiştir.

Bu bağlamda aynı bölge ve kültür içinde yaşayan sanatçıların tema ve konu bakımından benzerlikler gösterdiği sonucuna varılmıştır. Tema ve konuyu işletmekte seçtikleri kavramlar her ne kadar farklılıklar gösterse dahi, coğrafyanın üretilen işlerin tema ve konuyu belirlemede etken rol oynadığı tespit edilmiştir. Böylece aynı bölge ve kültürde yaşayan sanatçıların yabancılaşmayı da benzer şekilde algıladığı ve işlerine de benzer şekilde yansıttığı görülmüştür. Yine aynı bölgede yaşayan sanatçıların stratejilerinde ortaklıklar görünse dahi genel olarak benzer stratejiler kullanmadıkları sonucuna varılmıştır. Teknik bakımdan incelendiğinde de aynı sonuca varılmıştır. Benzer teknik kullananlar olsa dahi genele bakıldığında coğrafyanın teknik ve strateji kullanımında etkili olduğuna dair yeterli bulgu elde edilememiştir. Sanatçıların çoğunun üretimlerini oluştururken kendi geçmişlerinden yararlandıkları, bölgelere göre benzer durumlardan yola çıktıkları görülmüştür. Üretimler felsefi, sosyolojik ve psikolojik görüşler temeline oturtulmak istendiğinde uzak doğulu sanatçıların ve orta doğulu sanatçıların aynı görüşlere yakın olduğu çıkarımı yapılsa dahi genelleme yapılamayacak durumdadır.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, coğrafyanın sanat üretimleri üzerinde etkili olduğu, aynı sosyal ve toplumsal ortamları deneyimleyen sanatçıların üretimlerinin birçok yönüyle birbiriyle benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

### **Araştırmanın 3. Alt Problemine Yönelik Sonuçlar:**

Bu bölümde araştırmanın 3. alt problemine yönelik elde edilen sonuçlar yer almaktadır.

Uygulama bölümünde ele alınan, araştırmacının yapıtları felsefi temelini Dostoyevski ve Deleuze ve Guattari'nin yersiz yurtsuzlaşma kavramından almıştır. Bu bağlamda araştırmanın kavramsal çerçevesinde açıklanan görüşlere paralellik göstermiştir.

Araştırmacının yapıtları, teze konu olan diğer sanatçıların yapıtları ile aynı ölçütlere göre değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda elde edilen sonuçlar şöyledir:

Araştırmacının işleri tema bakımından incelendiğinde, Şener Özmen ve Joel Peter Witkin ile bazı benzerlikler gösterdiği görülmüştür. Şener Özmen'in yersiz yurtsuzlaşma arzusu ve Witkin'in kullandığı bedene yabancılaşma teması araştırmacının üretimlerinde de ön plana çıkmıştır. Konu bakımından bellek ve anıları ele aldığı için araştırmacının işleri, Şener Özmen ile bu paydada birleşmiştir. Fakat Özmen konuyu daha ironik boyutuyla ele almış ve mekansal kurgular oluşturmuştur. Araştırmacının işlerinde ise ironi kullanılmakla birlikte daha çok rahatsız edici bir tekinsizliğin var olduğu görülmüştür. Bu tekinsizlik bir zamanlar bilindik bir şeyin (Fotoğraflardaki kişiler ya da anılar) artık bilinmez oluşu ve hayaletleşmesinden kaynaklanmıştır. Özmen'in video ve üç boyutlu mekan yerleştirmelerinde metafor kullanımı daha belirgindir ve konuları semboller kullanarak anlatmıştır. Araştırmacının çalışmaları ise iki boyutlu fotoğraflardan oluşturulmuştur. Bu bağlamda Witkin ile benzerlik gösterdiği çıkarımı yapılmıştır. Çünkü Witkin de fotoğraflar üzerinde bir takım işlemler uygulamış ve onları tekrar düzenlemiştir. Geniş kapsamda ise fotoğraf kullanan sanatçılar Bolin, Morimura, Cox ve Kozyra ile de teknik açıdan benzerlik göstermiştir. Ancak araştırmacı, çalışmalarında var olan fotoğraflar kullanırken, diğer sanatçılar kendi kurgularını fotoğraflamıştır. Araştırmacının çalışmalarında bir bakıma hazır nesne kullanımının söz konusu olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca enstalasyon tekniğini de kullanarak, Özmen, Wilson ve Hourani ile ortaklıklar göstermiştir.

Çalışmalarda kullanılan kavramlar, bellek, anı, hatıra, aidiyet, zamansızlık, yersiz yurtsuzluk, tekinsizlik, otobiyografi, geçmiş ve özgürlük olarak sıralanmıştır. Bu noktada tez kapsamında incelenen sanatçılarla bazı ortaklıklar ve farklılıkların karşımıza çıktığı görülmüştür. Örneğin tekinsizlik kavramı Witkin, Weiwei, Morimura ve Fanzhi ile araştırmacının kullandığı ortak bir kavram olmuştur. Witkin’de tekinsizlik normalde bir araya gelmesi mümkün olmayan objeleri bir araya getirip sergileyerek(örneğin kesik bir kol ile bir saati natürmort resmi gibi sergileyerek), vücut bütünlüğü bozulmuş insanları ve normalden farklı görünen insanları kullanarak oluşturduğu kompozisyonlarıyla işletilmiştir. Morimura ise Doğulu ve Batılı imgeleri, Doğulu ve Batılı bedenleri, kadın ve erkek bedenleri gibi zıtlıkları kullanarak ve kendine mal ettiği resimlerdeki figürlerin yüzüne kendi yüzünü yerleştirerek seyircisine tekinsiz bir görüntü sunmuştur. Her iki sanatçı (Witkin ve Morimura) da sanat tarihine mal olmuş Las Meninas tablosunu kendilerine mal ederek yeniden yorumlamışlar ve her iki sanatçının yorumu da kendi yaşamlarına göre farklılık göstermiştir. Bu bağlamda araştırmacının işlerinin hali hazırda var olanı alıp kendine mal etmesi yönüyle, bu iki sanatçıyla da ortaklık taşıdığı sonucuna varılmıştır. Farklı olarak araştırmacı sanat tarihinden değil kendi aile tarihinden yola çıkmıştır. Weiwei’de ise tekinsizlik kullanılan nesnenin bağlamından koparılması ile oluşan ironik bir tekinsizlik olarak belirlemiştir. Araştırmacının işlerinin, tekinsizliği kullanım biçimi ile Weiwei ve Witkin’e biraz daha yakın bir konuma yerleştirilebileceği çıkarımı yapılmıştır. Weiwei’nin bağlamı değiştirerek kurduğu tekinsizlik araştırmacının işlerinde de paralellik göstermiştir. Weiwei hazır bir nesne olarak aldığı antik vazoları nasıl yeni bir bağlama oturtuyorsa, araştırmacı da yine hazır bir nesne olan fotoğrafları alarak, foto manipülasyon ve sergileme biçimleri ile bağlamını değiştirmiştir. Ayrıca araştırmacı Wikin gibi figürleri ve fotoğrafları deforme ederek yabancılaştırmıştır. Bunun yanında yüzlerin ve ifadelerinin gizlenmesi yönüyle Fanzhi ile benzerlik gösterdiği görülmüştür. Fanzhi’de tekinsizlik figürlerin maskeler yoluyla dış dünyadan soyutlanması ile seyirciye aktarılmıştır. Benzer şekilde araştırmacının işlerinde de boya katmanları ile yüzler gizlenmiştir. Bu boya katmanı da bir nevi maske görevi görmüştür. Her ikisinde de altta kalan yüzün neye benzediği belli değildir ve duyguları gizlenmiştir. Araştırmacı bellek kavramını ise Şener Özmen ile ortak kullanmıştır. Özmen belleği hem geçmiş anıları olarak ele alırken hem de yaşadığı coğrafyanın kültürel belleği olarak ele almıştır. Araştırmacı ise belleği geçmişe ait anılar üzerinden işletmiştir. Hatıra kavramı ise Zeng Fanzhi ile ortak kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkmıştır. Fanzhi

genellikle kendi çocukluk hatıralarına odaklanmış ve çocukluğunda yaşadığı deneyimlerden yola çıkmıştır. Araştırmacının kullandığı hatıralar ise birebir yaşadığı kendi anılarından ziyade diğer aile fertlerinin anılarının kendi belleğindeki yansımalarına odaklanmıştır. Aidiyet kavramında ise Renee Cox, Wafa Hourani ve Zeng Fanzhi ile ortak paydada buluşmuştur. Renee Cox ırkçılık yoluyla içinde yaşadığı Amerikan toplumuna karşı aidiyet sorunları yaşamasını ele alırken, Hourani ise Filistin halkının aidiyet durumlarını şehir manzarası ile bize sunmuştur. Her iki sanatçıda da bir yere, bir coğrafyaya ait olma ya da olamama durumu incelenmiştir. Hourani savaşların şehirleri yok ederek insanları yersiz-yurtsuzlaştırmasına değinmiştir. Zeng Fanzhi ise çocukluğunda yaşadığı travmaların oluşturduğu aidiyet sorununu işlemiştir. Fanzhi'nin resimlerinin sembollerinden biri haline gelen kırmızı fular, kendi okul çağlarındaki çocukların bir topluluğa aidiyetini temsil etmektedir. Fanzhi çocukluk travmaları ve ardından büyük bir şehre göç etmesi sonucunda yaşadığı aidiyet sorunu ve dışlanma durumunu maske ve fular sembolleri ile izleyicisine aktarmıştır. Her üç sanatçıda da toplumsal etkenler sonucunda yaşanan bir ait olamama durumu karşımıza çıktığı sonucuna varılmıştır. Araştırmacının işlerinde ise aidiyete, aile ve coğrafya üzerinden bir gönderme yapılsa dahi toplumsal olmaktan ziyade daha kişisel ve duygusal bir yersiz-yurtsuzlaşma ile karşılaşıldığı görülmüştür. Zamansızlaşma kavramı bağlamında ise Cox ile benzerlik gösterdiği saptanmıştır. Araştırmacının işlerinde tıpkı Cox'un işlerinde olduğu gibi mekan belirsizdir. Hangi zamana ait olduğu kestirilemeyen bu belirsiz mekanların zamansızlık hissini doğurduğu tespit edilmiştir.

Araştırmacının işlerinde kullandığı baskın strateji kendine mal etme stratejisi olmuştur. Araştırma kapsamında incelenen sanatçıların 10'da 5'i kendine mal etme stratejisini kullanmışlardır. Postmodern sanatta, tarihin sanat malzemesi olarak kullanılması çok olağan bir durum olarak belirmiştir. Postmodernizmin kendi yapısından dolayı geçmişi ve şimdiyi birleştirmek, modernizmde olduğu gibi geçmişi reddetmek değil kabul etmek ve yararlanmak söz konusu olmuştur. İncelenen sanatçıların yarısının geçmişe ait olanı kendine mal ettikleri göz önüne alındığında postmodern sanatla paralel bir üretim sergiledikleri çıkarımı yapılmıştır. Araştırmacı da kendi üretimlerini oluşturmak için kendi aile tarihine odaklanmıştır. Araştırmacı kimi zaman zıtlıklar yolu ile ironi stratejisini işletmiştir, tıpkı ailesinin, eril bir yapıya sahip olan ordu deneyimlerini içeren fotoğraflarını kadınlıkla ilişkilendirilen pembe renkle boyaması gibi. Benzer şekilde

araştırmaya konu olan Witkin, Özmen, Weiwei, Fanzhi, Morimura ve Hourani de çalışmalarında ironiyi zıt kavramlar yoluyla aktarmışlardır. Temsilin doğasına ilişkin bilindik algının, biçim ve içerik arasındaki zıtlıklar oluşturarak ters yüz edilmesinin araştırmacının ve Witkin'in çalışmalarında benzer şekilde karşımıza çıktığı görülmüştür. Hem araştırmacı hem de Witkin bu yolla ironi stratejisini işletmişlerdir.

Araştırmacının üretimlerini etkileyen durumlar, büyük kitleleri etkileyen toplumsal meselelerden ziyade mikro ölçekte kendi yaşamıyla ilgili olmuştur. Fakat psikolojik bağlamda yabancılaşmayla birleşerek evrensel ulaşmış ve sanat eserinin evrensellik ilkesini tamamlamıştır. Araştırmacının içinde bulunduğu çevre, kendi geçmişi, çocukluk hatıraları üretimlerini etkileyen başlıca durumlar olmuştur. Kendi geçmişinden ve çocukluk hatıralarından yola çıkan sanatçılar bağlamında Şener Özmen, Ai Weiwei, Fanzhi, Liu Bolin, Yasumasa Morimura, Fred Wilson ile benzerlik gösterdiği bilgisi elde edilmiştir. Şener Özmen Filtresiz sergisinde çocukluk anılarına göndermelerde bulunan nesnelere kullanmıştır. Örneğin kullandığı tahtların ve dürbünün çocukluğundaki anılardan yola çıktığı görülmüştür. Fanzhi de yine çocukluk ve okul anılarından yola çıkarak resimlerini üretmiştir. Weiwei ise geçmişten esinlenmiştir. Çin'in geçmişi ve Çin tarihi başlıca kullandığı konular arasında yer almıştır. Morimura ise kendi geçmişinden yola çıkarak, Avrupa kültüründen etkilenmiş Japonya konusunu işlemiştir. Bolin ise yaşamındaki olaylardan (yaşadığı sanatçı köyünün yıkılması ve Pekin'de göçmen olarak yaşadığı deneyimler) yola çıkmıştır. Araştırma kapsamında incelenen sanatçıların birçoğunun kendi geçmişinden yararlandığı görülmüştür. Araştırmacı da kendi geçmişinden yola çıkmıştır, çünkü bireyin geçmişi ve içinde bulunduğu çevre yaşamını etkiler ve sanatçının eseri de birçok durumda kendi yaşamından bağımsız olmamaktadır.

Araştırmacının işlerinin felsefi, psikolojik veya sosyolojik bir temelde incelemesi yapıldığında, çalışmalarını üretirken yararlandığı görüşlerin genellikle Deleuze ve Guattari'nin yersiz yurtsuzluk kavramı etrafında şekillendiği saptanmıştır. Bu bağlamda araştırmacının üretimlerinin Özmen, Bolin, Cox ve Hourani ile benzerlik taşıdığı görülmüştür. Özmen yersiz yurtsuzluğu kendisine atfedilen kimliklerden kurtulma, yaşadığı bölgeden kaçma/kaçamama durumu üzerinden incelerken, Bolin göç yoluyla oluşan bir yersiz yurtsuzluktan bahsetmiştir. Yaşadığı topluma ayak uyduramayan bireylerin izole olma yoluyla yersiz yurtsuzlaşması durumunu konu edinmiştir. Cox ise bir coğrafyaya, kökene, milliyete ait olma/ olamama yoluyla yersiz yurtsuzluğu

incelemiştir. Hourani ise şehirlerin savaş yoluyla yok edilip yabancılaştırılması ve insanların yersiz yurtsuz bırakılması ile konuyu işletmiştir. Bu bağlamda araştırmacının işleri birebir olmasa dahi, kimliklerden kurtulup yeni kimlikler yaratılması yoluyla Şener Özmen ile, kökene, milliyete, coğrafyaya ait olma/ olmama durumu ile de Cox ile benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır. Cox'un işleri beyaz ve erkek ırkçılığı üzerinden siyah kadın kimliğinin yüceleştirilmesi durumunu ele almaktadır. Bu yönüyle araştırmacıdan ayrılmıştır. Araştırmacının işlerinde bireylerin kimlikleri ve mekanlar bağlamından koparılıp deforme edilerek yabancılaştırılmıştır. Mekanın yabancılaşması yönüyle Hourani ile benzerlik gösterse dahi, Hourani'de savaş gibi toplumsal trajediler sonucu bir yok olma varken araştırmacıda bilinçli olarak bağlamın değiştirilmesi sonucu oluşturulan bir yabancılaşmanın söz konusu olduğu görülmüştür. Bu yabancılaştırmanın amacı tarihi muğlaklaştırmak ve onları zamansızlaştırmak üzerine kurulmuştur. Ayrıca Derrida'nın Marx'ın Hayaletleri kitabında, hayalet kavramı üzerinden ele aldığı yabancılaşma da işlerin kavramsal çerçevesini oluştururken yararlanılan görüşler arasındadır (Bkz. sayfa 120).

Yöntem bakımından biyografik, tarihsel ve ikonografik olarak üç inceleme yapılabildiği tespit edilmiştir. Bulgular bölümünde incelenen 10 (on) sanatçının 3'ünün (Witkin, Özmen, Wilson) de araştırmacı gibi bu üç yöntemi gerektiren bir incelemeye ihtiyaç duyduğu çıkarımı yapılmıştır. Biyografik olarak incelendiğinde sanatçıların %90'ı ile aynı paydada birleşmekte, tarihsel olarak incelendiğinde ise birçok sanatçı kendi tarihini ya da sanat tarihini konu edindiği için %70'i ile aynı paydada birleşmekte olduğu elde edilen sonuçlardan bir diğeri olmuştur.

Araştırmacı yabancılaşmayı daha çok psikolojik yönüyle ele almıştır. Bu bağlamda incelenen sanatçıların %70'i ile paralel bir yol izlediği sonucuna varılmıştır. Bu sanatçılar Witkin, Fanzhi, Bolin, Morimura, Kozyra, Wilson ve Hourani'dir. Araştırmacının psikolojik etkiyi seyirciye aktarma yolu ile daha çok Witkin ve Fanzhi ile ortak yönler gösterdiği tespit edilmiştir. Witkin'in tekinsiz, vücut bütünlüğü bozulmuş figürlerinin yarattığı psikolojik gerginlik benzer şekilde araştırmacının işlerinde de karşımıza çıkmıştır. Fanzhi'de ise psikolojik gerginlik hem resimdeki figürlerin maskeler yoluyla soyutlanması, hem de izleyicinin bu maskeler ve iki boyutlu resim düzlemi sebebiyle figürlerden soyutlanmasıyla ortaya çıkmıştır. Figürler ve izleyici arasında birbirlerine ulaşmalarını engelleyen soğuk gergin bir sınırın varlığından bahsedilebileceği



görülmüştür. Araştırmacının işlerinde de benzer şekilde figürlerin yüzlerinin kapatılması ve yok edilmesi tıpkı Fanzhi'de olduğu gibi kimliklerin izleyiciden gizlenmesine ve izleyici ve figürler arasında sınırlar konmasına sebep olmuştur. Ancak farklı olarak fotoğrafların küçük boyutunun, izleyiciyi daha yakından incelemeye davet ettiği dikkatleri çekmiştir. Bu sebeple tüm sınırlara rağmen izleyici ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi de yakınlaştırmış olur.

Araştırmacı yabancılaşmayı izleyiciye, bağlamından koparma, parlak renkler, kahve ve gri tonları, fiziksel ve psikolojik dışlanma yoluyla aktarmıştır. Bağlamından koparma yoluyla incelenen sanatçıların %80'i ile ortaklık göstermiştir. Birçok sanatçının olayları ya da nesnelere bağlamından koparma yoluyla yeni anlamlar ürettiği saptanmıştır. Witkin bir arada bulunması olağan dışı olan nesnelere tek bir kompozisyonda sergileyerek yeni bağlamlar oluşturmuştur. Örneğin bir cesedi morgdan alıp natürlük kompozisyonu içinde dahil etmiştir. Özmen de benzer şekilde tahtları kendi bağlamlarından (evlerin damlarında konumlanan işlevsel obje bağlamı) kopararak belli ikonları üzerinde taşıyan bir sanat nesnesi, bir anlatı aracına dönüştürmüştür. Weiwei de aynı şekilde tarihi değere sahip objeleri boyayarak yeniden sergilemiştir. Zeng Fanzhi, Morimura, Cox ve Kozyra ise sanat tarihine mal olmuş sanat eserlerini yeniden üretmek onları buldukları bağlamlardan koparmışlardır. Bu noktada Witkin'in de benzer bir yol izlediği görülmüştür. Wilson ise daha çok nesnelere ve mekan arasındaki ilişki üzerine yoğunlaşmıştır. Nesnelere geleneksel sergileme biçimlerinden kurtularak, farklı mekânsal kurgularla yan yana getirerek bağlamlarından koparmış ve tarihi yeniden yazmıştır (Bkz. Mining The Museum). Wilson'ın işlerinin, nesnelere ya da fotoğrafların bağlamından koparılıp farklı şekillerde yan yana getirilerek sergilenmesi yoluyla araştırmacının işleri ile benzerlik gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır. Örneğin Wilson bir KKK cübbesini vitrinde değil de bir bebek arabasının içinde, siyahı dadıların fotoğraflarıyla birlikte sergilemiştir. Böylece nesnelere ayrı ayrı sergilendiğinde farklı anlamlara sahipken bir arada sergilendiğinde bambaşka bir bağlama oturmuştur. Benzer şekilde araştırmacı da farklı dönemlerde ve farklı içeriklere sahip fotoğrafları bir arada sergileyerek bağlamlarını değiştirmiştir. Fiziksel ve psikolojik dışlanma yönüyle ise iki Çinli sanatçı, Fanzhi ve Bolin ile ortak paydada birleşmiştir. Fanzhi bu dışlanmışlığı iki boyutlu resim düzlemi kullanarak ve maskeler yoluyla yaparken, Bolin ise mekan içinde bir bukalemun gibi kendini kamufle ederek, izole ederek gerçekleştirmiştir. Bir önceki paragrafta da

bahsedildiği gibi bu bağlamda araştırmacının işleri Fanzhi'nin işleri ile daha çok benzerlik göstermiştir.

Araştırmacının işlerinin çağdaş sanat ve postmodernizmin mutasyona uğrama, tarihin tekrar yazılması, disiplinlerarasılık ve süreçsellik özelliklerini taşıdığı sonucuna varılmıştır. İncelenen sanatçıların ikisinin (Witkin ve Morimura) mutasyona uğrama özelliğini kullandığı tespit edilmiştir. Her iki sanatçı da araştırmacıyla benzer şekilde figürleri mutasyona uğratmıştır. İncelenen sanatçıların %80'inin ise tarihin yeniden yazılması özelliğini işlerini üretirken kullandıkları çıkarımı yapılmıştır. Sanatçıların %40'ı sanat tarihi üzerinden yeniden üretim yaparlarken, diğer %40'ı kendi geçmiş tarihlerinden yola çıkmışlardır. Örneğin Weiwei Çin tarihini yeniden yazarken, Cox ve Wilson siyahların tarihini yazmış, Hourani ise Filistin'in tarihini yeniden yorumlamıştır. Sanatçıların hepsinin tarihi yeniden yazarken kendi geçmişlerinden yola çıkmaları ve kendi karşılaştıkları sorunlar üzerinden tarihi yeniden yazdıkları sonucuna varılmıştır. Bu noktada araştırmacının işleri ile benzerlik saptanmıştır. Ayrıca araştırmacının işleri postmodernizmin disiplinlerarasılık ve süreçsellik özelliklerini de kullanmıştır. Araştırmacının işlerinde, fotoğraf, akrilik ve desen gibi farklı disiplinler bir arada kullanılmıştır. Benzer şekilde, Bolin ve Hourani'nin işlerinin de disiplinlerarası olduğu görülmüştür. Bolin boyama, performans, fotoğraf gibi farklı disiplinleri bir arada kullanmıştır. Hourani ise, mimari modelleme, enstalasyon, fotoğraf, ses ve ışık gibi farklı disiplinleri bir arada kullanmıştır. Araştırmacının işlerinin süreçsellik taşıdığı söylenebilir, çünkü işler süreç içinde değişim göstermiştir. Hourani de benzer şekilde süreçsellikğin ön plana çıktığı işler üretmiştir. Kalendiye şehri bir süreç içinde durmadan yenilenmiş, üzerine yeni şeyler eklenip çıkarılmış, böylece sonsuza kadar sürdürülebilir bir kent formu bize sunulmuştur. Wilson'ın düzenlemesi de süreç içerisinde seyircinin katılımlarıyla şekillenmiş, bu yönüyle araştırmacıyla benzerlik gösterdiği sonucu elde edilmiştir.

Kısacası araştırmacı kavramsal çerçevede incelenen örneklerle benzer şekilde yabancılaşmayı aile, hatıralar, kimlik ve geçmiş üzerinden ele almıştır. Daha çok kişisel bir yabancılaşmadan bahsetmiştir. Ayrıca eserlerin analizi sırasında sanat temelli araştırmalar sonucunda yapılan çalışmaların araştırmacıyı yeni araştırma alanlarına yönelttiği bu sayede yapıtların kavramsal analizlerinin de süreç içerisinde geliştiği görülmüştür. Dostoyevski ve yersiz yurtsuzlaşma kavramından temel alan yapıtların

görsel analiz süreçleri araştırmacıyı Derrida'nın Marx'ın Hayaletleri'nde bahsettiği hayalet kavramına yönlendirmiştir.

Araştırmacının çalışmaları da incelenen diğer çağdaş sanatçılarla paralel şekilde fotoğraf üzerine yoğunlaşmıştır. Postmodern sanatta mekanın sanat eserinde birincil rol oynaması gibi araştırmacının işlerinde de fotoğraflar mekanla birlikte anlam bulmuştur. Kullanılan teknik anlatılmak istenen konu ve kavramları desteklemiştir.

Postmodernizmin süreçsellik özelliğine paralel olarak araştırmacının çalışmalarında da süreç önemli yer tutmuştur.

Araştırmacının yapıtlarının Tema, konu, kavram, teknik vb. açısından incelenen örneklerle benzerlikler taşıdığı görülmüştür. Böylece hem araştırmacının yapıtları araştırmaya yön vermiş hem de kavramsal çerçeve araştırmacının yapıtlarına katkı sağlamıştır.

Bu doğrultuda araştırmanın temel problemi olan “Çağdaş sanat olgusu içinde yabancılaşma kavramı kullanılmakta mıdır? Kullanılıyorsa nasıl ve hangi bağlamlarda kullanılmaktadır?” sorusuna cevap aranmıştır. Sanatçıların yabancılaşmayı ilişkilendiği kavramlar ortaya koyulmuş, yabancılaşma kavramının araştırmacının işlerine kavramsal ve plastik katkıları gözler önüne serilmiştir.

**ÖNERİLER:**

- 1- Araştırma sonucunda elde edilen, çağdaş sanatçıların yabancılaşmayı aktarmak için kullandığı kavramların her biri tek başına yeni bir araştırmanın konusu olabilir.
- 2- Bu çalışmada 10 (on) sanatçı özelinde yabancılaşmanın coğrafyalara göre benzerlikleri ve farklılıkları tespit edilmiştir. Örneğin Asya Çağdaş Sanatı'nda yabancılaşma, ya da Avrupa Çağdaş Sanatı'nda yabancılaşma gibi belirli bir bölgeye yoğunlaşan, sanatçıların yabancılaşmayı ele alış şekillerinin daha derinlemesine incelendiği araştırmalar yapılabilir.
- 3- Tezde yer alan Çağdaş sanatta yabancılaşma kavramının teknik ile olan ilişkisini konu edinen incelemeler genişletilebilir.

## KAYNAKÇA:

- Abacı, M. K. (2019). 20. Yüzyıl Sanatında Yabancılaşma ve Oyun Kavramının Sanatsal Üretime Etkisi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya
- Alp, K. Ö. (2014). Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20735/221618> (Erişim Tarihi: 11.06.2020)
- Alpsoy, E. (2019). Çağdaş Sanat Pratiklerinde Distopik Bir Mekan Kurgusu Olarak Yabancılaşma. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara
- Atalay, M. C. ve Tüzün, M. (2017). Görsel Sanatlarda Paradoks. Web sayfası: <http://dergipark.org.tr/en/pub/humanitas/article/316502> (Erişim Tarihi: 24.02.2020)
- Avcı, S. ve Uslu, M. (2019). Ai Weiwei'nin Muhalif Sanatı. Web sayfası: <http://dergipark.gov.tr/akdenizsanat/issue/42925/519329> (Erişim tarihi: 22.02.2019)
- Aydın, M. C. (2016). Sanatta Yabancılaşma ve Yeniden Üretim. Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Aykut, A. (2018). *Estetik Paradigmalar Işığında Sanat ve Eğitimi* (1. Basım). Ankara: Pegem Akademi.
- Başar, S. (2018). Çağdaş Sanatta Eleştirel Bir Dil Olarak İroni ve Seramik Sanatındaki Yansımaları. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/39937/454525> (Erişim Tarihi: 6.01.2019)
- Bedir Erişti, S. D. (2017). Görsel Araştırma Yöntemleri. S.D. Bedir Erişti(Ed.), Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek içinde (ss. 1-7). Ankara: Pegem Akademi. 2. Baskı.
- Berger, J. (2013). Görme Biçimleri. (Çev. Yurdanur Salman) İstanbul: Metis Yayınları.

- Bilgili, M. (2012). Dışavurumcu Resimde Modern İnsanın Yabancılaşması İnsan Doğası, Yabancılaşma ve Adalet Üzerine Prometheus İmgeleri. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale
- Boynukalın, A. R. (2013). “Bir Üretim Stratejisi Olarak Metafor Ve Manipülasyon”. (Sanat ve Manipülasyon. Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Uluslararası Sanat Sempozyumu). Sempozyum Bildiri Kitabı 21-23, Sakarya 2013, s. 305-309. <http://www.stmf.sakarya.edu.tr/sites/stmf.sakarya.edu.tr/file/1385683148-ustm-pdf.pdf> adresinden erişilmiştir (Erişim Tarihi: 21.02.2020)
- Cevizci, A. (1999). “Paradoks” Paradigma Felsefe Sözlüğü içinde. (676). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). “Yabancılaşma” Paradigma Felsefe Sözlüğü içinde. (906-908). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Corrin, L. G. (1993). Mining the Museum: An Installation Confronting History. Web sayfası: [http://historyinpublic.blogs.brynmawr.edu/files/2016/01/Curator\\_Mining-the-Museum.pdf](http://historyinpublic.blogs.brynmawr.edu/files/2016/01/Curator_Mining-the-Museum.pdf) (Erişim Tarihi: 8.05.2019)
- Çoban, B. (2005). Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçdışının Kaşifi. N. Rigel (Ed.), 21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar KADİFE KARANLIK içinde (ss. 277-297). İstanbul: Su Yayınevi. 2. Baskı.
- Dağ, U. (2012). Heidegger’de Teknoloji Bağlamında İnsanın Yersiz Yurtsuzluğu Problemi. Web Sayfası: <http://www.beytulhikme.org/DergiTamDetay.aspx?ID=48&Detay=Ozet> (Erişim Tarihi: 25.12.2019)
- Dostoyevski, F. M. (2013). İnsancıklar. (16. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Duncum, P. (2017). İmaj Analizine Giriş: Karma Yöntemlerin Değeri Üzerine. S.D. Bedir Erişti(Ed.), Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek içinde (ss. 10-18). Ankara: Pegem Akademi. 2. Baskı.

- Ergin Halhallı, H. K. (2013). Sanatın İronik Boyutları. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. Yayımlanmış Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 10.01.2019)
- Foucault, M. (2001). Kelimeler ve Şeyler. Ankara: İmge Kitapevi.
- Garnier, K. Y. (2019). Self-Representation and the Contemporary Female Artist: Challenging the Narrative Through. College of Arts of Kent State University. Degree of Master of Arts.
- Gazi, M. A. ve Çakı, C. (2018). Siyahi Ayrımcılığa Karşı Hazırlanan Kamu Spotu Reklamları. Web sayfası: <https://www.researchgate.net/publication/330090144> (Erişim Tarihi: 21.05.2019)
- Gültekin, T. ve Peker, B. (2016). Sanatta Toplumsal Eleştiri Sürecinde İroni Kavramı, Dil ve Söylem Analizi. Web sayfası: <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1442225503.pdf> (Erişim Tarihi: 28.01.2019)
- Hoş, R. (2000). Varoluşçuluk Bağlamında Yalnızlık ve Yabancılaşma. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Kanaç, A. R. (2018). Resimde Manipülasyon Bağlamında Mekan ve Figür. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Sanat Dalı. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Konya <http://acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/handle/123456789/10946> adresinden erişilmiştir (Erişim Tarihi: 21.02.2020)
- Karakaya, F. (2010). Çağdaş İnsan ve Yabancılaşma Üzerine Bir Dizi Resim Önerisi. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. Malatya.
- Karataş, Z. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Web Sayfası: [https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/ozgubulut/129744/Sosyal\\_Hizmet\\_E\\_Dergi\\_SOSYAL\\_BILIMLERDE.pdf](https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/ozgubulut/129744/Sosyal_Hizmet_E_Dergi_SOSYAL_BILIMLERDE.pdf) (Erişim Tarihi: 21.08.2020)

- Keskin, S. (2018). Tutunamayanlar'da Şizo-Özne İnşası Bağlamında Yersizyurtsuzlaşma. Web Sayfası: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/591096> (Erişim Tarihi:10.03.2020)
- Koçak, A ve Arun, Ö. (2006). İçerik Analizi Çalışmalarında Örneklem Sorunu. Web Sayfası:<http://acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/12624/Abdullah%20KO%C3%87AK%2C-%C3%96zg%C3%BCr%20ARUN.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi: 1.06.2020)
- Noel, S. (2014). Putting on a Bold-Face, How Renee Cox and Sonia Boyce Pull Ethnographic Art Apart. Web sayfası: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528822.2014.890789> (Erişim Tarihi: 6.11.2018)
- Oğuz, E. (2017). Temellükten Postprodüksiyona: Yasumasa Morimura Örneği. Web sayfası: <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1514498063.pdf> (Erişim Tarihi: 24.10.2019)
- Osmanoğlu, Ö. (2016). Hegel'den Marcuse'ye Yabancılaşma Olgusu. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/uskudarsbd/issue/38450/445830> (Erişim Tarihi: 24.12.2019)
- Öndül, S. (2010). “Gölge”ler İçindeki Gölgeler. Web sayfası: <http://dergipark.org.tr/tr/pub/tad/article/136714> (Erişim Tarihi:24.01.2020)
- Özel, Z. (2006). Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme: Sherman, Morimura, Ungun. Web sayfası: <http://acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/handle/123456789/12679> (Erişim Tarihi: 17.12.2018).
- Sözen, G. (2010). 1950-2000 Arasında “Yabancılaşma”nın Sanata Yansımaları. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul
- Şahin, H. (2016). Modern Sanatta Geleneğin Reddi. Web sayfası: <https://dergipark.org.tr/en/pub/akademiksanat/issue/27647/291379> (Erişim Tarihi: 03.06.2020)



- Şahmaran Can, G. (2018). Postmodern Süreçte Temellük Sanatı. Web sayfası: [http://jasstudies.com/index.jsp?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=153553878\\_19-Dr.%20Ogr.%20U.%20G%C3%B6k%C3%A7en%20%C5%9Eahmaran%20Can.pdf&key=28679](http://jasstudies.com/index.jsp?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=153553878_19-Dr.%20Ogr.%20U.%20G%C3%B6k%C3%A7en%20%C5%9Eahmaran%20Can.pdf&key=28679) (Erişim Tarihi: 03.06.2020)
- Şahmaran Can, G. (2016). Küreselleşmeyle Gelişen Yabancılaşma Kavramı ve Sanat. Web sayfası: [https://www.academia.edu/36293208/K%C3%9CRESSELLE%C5%9EMEYLE\\_GEL%C4%B0%C5%9EEN\\_YABANCILA%C5%9EMA\\_KAVRAMI\\_VE\\_SANAT\\_CONCEPT\\_OF\\_ALIENATION\\_AS\\_A\\_RESULT\\_OF\\_GLOBALIZATION\\_ART\\_\(Erişim\\_Tarihi:\\_25.12.2017\)](https://www.academia.edu/36293208/K%C3%9CRESSELLE%C5%9EMEYLE_GEL%C4%B0%C5%9EEN_YABANCILA%C5%9EMA_KAVRAMI_VE_SANAT_CONCEPT_OF_ALIENATION_AS_A_RESULT_OF_GLOBALIZATION_ART_(Erişim_Tarihi:_25.12.2017)) (Erişim Tarihi: 25.12.2017)
- Tanyıldızı, B. (2008). Çağdaş Resim Sanatında Dijital Görüntü Estetiği. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İzmir. <https://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12397/9783/219442.pdf?sequence=1&isAllowed=y> adresinden erişilmiştir (Erişim Tarihi: 21.02.2020)
- Taşdemir, E. (2019). Yabancılaşma ve Resim Sanatına Yansımaları. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale
- Turani, A. (2012). *Dünya Sanat Tarihi*. (Genişletilmiş 16. Basım). İstanbul: Remzi Kitapevi
- Uyan Dur, B. İ. (2016). Metafor ve Exlibris. Web sayfası: [http://exlibrist.net/index.php/exlibrist/article/view/37/pdf\\_22](http://exlibrist.net/index.php/exlibrist/article/view/37/pdf_22) (Erişim Tarihi: 1.06.2020)
- Uysal, A. (2008). Xx. Yüzyılda Yabancılaşma ve Sanat. Web sayfası: <http://acikerisim.deu.edu.tr:8080/xmlui/handle/20.500.12397/229> (Erişim Tarihi: 11.06.2020)
- Uysal, E. (2017). Gills Deleuze Felsefesinde “Yersiz-Yurtsuzlaşma” ve “Organsız Beden” Kavramlarıyla Mark Rothko Resimlerine Bakış. Web sayfası:

<https://docplayer.biz.tr/71879400-Gills-deleuze-felsefesinde-yersiz-yurtsuzlasma-ve-organsiz-beden-kavramlariyla-mark-rothko-resimlerine-bakis.html> (Erişim Tarihi: 11.06.2020)

Ümer, E. (2018). Kaygının Sanatsal Temsilleri. Web sayfası: <http://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/issue/39022/509512> (Erişim Tarihi: 18.04.2019)

Vial-Kayser, C. (2015). The Banquet as a Global Figure of Power in the Work of Zeng Fanzhi. Web sayfası: [https://www.researchgate.net/publication/308622509\\_'The\\_banquet\\_as\\_a\\_global\\_figure\\_of\\_power\\_in\\_the\\_work\\_of\\_Zeng\\_Fanzhi'\\_ArtMedia\\_Korea\\_Vol\\_14\\_N\\_2\\_May\\_2015\\_ISSN\\_2005-5587](https://www.researchgate.net/publication/308622509_'The_banquet_as_a_global_figure_of_power_in_the_work_of_Zeng_Fanzhi'_ArtMedia_Korea_Vol_14_N_2_May_2015_ISSN_2005-5587) (Erişim Tarihi: 1.5.2019)

Wang, M. (2015). Invisible Body and the Predicaments of Existence in an Urbanizing China. Web sayfası: <https://journals.sub.uni-hamburg.de/giga/jcca/article/view/819/820> (Erişim Tarihi: 23.04.2019)

Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*. (1. Basım). İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Yıldırım, A. (1999). Nitel Araştırma Yöntemlerinin Temel Özellikleri ve Eğitim Araştırmalarındaki Yeri ve Önemi. Web sayfası: <http://egitimvebilim.ted.org.tr/index.php/EB/issue/view/106> (Erişim Tarihi: 13.08.2018)

Yılmaz, M. (2012). *Modern, Çağdaş, Güncel, Postmodern*. M. Yılmaz (Ed.), *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı* içinde (ss. 33-57). Ankara: Ütopya Yayınevi. 1. Baskı.

### Web Kaynakları:

**Web\_1.** [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&kelime=ironi](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=ironi) adresinden erişilmiştir. (<https://bit.ly/36BKClk>). (Erişim Tarihi: 21.01.2019)

**Web\_2.** THE Magazine: Exclusive Interview with Photographer Joel-Peter Witkin, 2012, <https://santafe.com/article/exclusive-interview-with-joel-peter-witkin> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/2Xznpw2>). (Erişim Tarihi: 10.01.2019)

- Web\_3.**Koraşlı, D. (2016). Joel-Peter Witkin Yaşayan Maestro. <http://kontrastdergi.com/deniz-korasli-yasayan-maestro-joel-peter-witkin/> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/3dcOdbY>). (Erişim Tarihi: 10.01.2019)
- Web\_4.**<https://interartive.org/2008/10/meninas> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/3cieyo1>). (Erişim Tarihi: 14.01.2019)
- Web\_5.**<http://www.baudoin-lebon.com/en/artistes/oeuvres/1817/joel-peter-witkin#blocPres> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/36E9JUA>). (Erişim Tarihi: 10.01.2019)
- Web\_6.**<http://www.diyarbakirsanat.org/kavramsal-cerceve-sener-ozmen/c330/default.aspx> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/3gGFDVg>). (Erişim Tarihi: 08.03.2019)
- Web\_7.**<http://sanatonline.net/etkinlik-takvimi/sener-ozmenden-cikis-var-pilotda> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/2XBo405>). (Erişim Tarihi: 08.03.2019)
- Web\_8.**Süreyyya Evren, “Filtresiz” Üzerine Video, Arter İstanbul, 2016, <http://www.arter.org.tr/W3/?sAction=PastExhibitions&iExhibitionId=63> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/2XF8eBC>). (Erişim Tarihi: 01.02.2019)
- Web\_9.**<http://nilayornek.com/bu-defa-kimsenin-eglenmesini-istemiyorum/> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/2XajKpp>). (Erişim Tarihi: 08.03.2019)
- Web\_10.**[http://hgmasters.com/wp-content/uploads/2014/09/ARTER-Sener\\_Ozmen\\_09032016-HG\\_Masters-1.pdf](http://hgmasters.com/wp-content/uploads/2014/09/ARTER-Sener_Ozmen_09032016-HG_Masters-1.pdf) adresinden erişilmiştir(<https://bit.ly/2MjWzmB>). (Erişim Tarihi: 21.02.2019)
- Web\_11.**Şener Özmen ve Arter Filtresiz Sergisi Hakkında <http://rumeysatopak.blogspot.com/2016/06/sener-ozmen-ve-arter-filtresiz-sergisi.html> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/2ZOev0m>). (Erişim Tarihi: 21.02.2019)
- Web\_12.**Uncu, E. A. (2013). Buranın Örnek Sanatçısı Olmadım Hiçbir Zaman. <http://www.radikal.com.tr/hayat/buranin-ornek-sanatcisi-olmadim-hicbir-zaman->

1164344/ adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/3gztz7U>). (Erişim Tarihi: 11.03.2019)

**Web\_13.**Shiff, R. (2010). Every Mark Its Mask. [http://fanzhistudio.com/en.php?a=1004&cate=article&name=c\\_e\\_4](http://fanzhistudio.com/en.php?a=1004&cate=article&name=c_e_4) adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/36DScMb>). (Erişim Tarihi 17.04.2019)

**Web\_14.**Hung, W. (2010). The Exhibition 2010 and the Art of Zeng Fanzhi [http://fanzhistudio.com/en.php?a=1004&cate=article&name=c\\_e\\_3](http://fanzhistudio.com/en.php?a=1004&cate=article&name=c_e_3) adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/2BctR4D>). (Erişim Tarihi: 17.04.2019)

**Web\_15.**<https://www.sothebys.com/en/videos/zeng-fanzhis-the-last-supper> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/3cezegm>). (Erişim Tarihi: 01.05.2019)

**Web\_16.**Morimura, Y. (2018) On My Art, My Story, My Art History. <http://shugoarts.com/en/news-en/6707/> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/3gxeDr1>). (Erişim Tarihi: 12.12.2018)

**Web\_17.**[http://www.robertcmorgan.com/documents/Yasumasa-Morimura\\_Theater-of-the%20Self.pdf](http://www.robertcmorgan.com/documents/Yasumasa-Morimura_Theater-of-the%20Self.pdf) adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/2zEJHoc>). (Erişim Tarihi: 8.11.2019)

**Web\_18.**Morimura, 2018, <http://kontrastdergi.com/yasumasa-morimura-soylesi-52-sayi/> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/36COMJP>). (Erişim Tarihi: 14.11.2019)

**Web\_19.**<https://blogs.commonsgorgetown.edu/cctp-748-spring2015/2015/05/05/appropriation-art-the-meaning-is-in-the-media/> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/2Ae2yqe>). (Erişim Tarihi: 14.11.2019)

**Web\_20.**Greg, A. (2014). A Fine Body of Work: Artist Creates Mesmerizing Patterns Using Humans in Kaleidoscopic Photographs <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2726590/Artist-creates-mesmerizing-patterns-using-human-bodies-kaleidoscopic-photographs.html> adresinden erişilmiştir (<http://dailym.ai/2XdnIOi>). (Erişim Tarihi: 6.11.2018)

**Web\_21.**Frank, P. (2014). Artist Transforms Nude Bodies Into Kaleidoscopic Human Fractals (NSFW). [https://www.huffingtonpost.com/2014/08/12/renee-cox\\_n\\_5669437.html](https://www.huffingtonpost.com/2014/08/12/renee-cox_n_5669437.html) adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/2XbGEwB>).

- Web\_22.**Cox, R. (2014). Beyond the Selfie: Renée Cox on the Power of Shooting Black Bodies [PHOTOS]. <https://www.ebony.com/entertainment-culture/renee-cox-talks-beyond-the-selfie-photos-323#ixzz35DRaxnNI> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/36IggVF>). (Erişim Tarihi: 6.11.2018)
- Web\_23.**<http://katarzynakozyra.pl/aktualnosci/katarzyna-kozyra-identity-bending-konstmuseum-uppsala/> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/2TIqrwX>). (Adresinden Erişilmiştir: 11.11.2019)
- Web\_24.**[http://katarzynakozyra.pl/home\\_en/](http://katarzynakozyra.pl/home_en/) adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/2B6z0uR>). (Erişim Tarihi: 2.12.2018)
- Web\_25.**<http://katarzynakozyra.pl/prace/440-2/> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/2M6FOev>). (Erişim Tarihi: 2.12.2018)
- Web\_26.**Garfield, D. (1993). Making The Museum Mine: An Interview With Fred Wilson. <https://msu.edu/course/ha/452/wilsoninterview.htm> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/36RH0vT>). (Erişim Tarihi: 8.05.2019)
- Web\_27.**Affatigato, C. (2018). Manet’s Olympia: The Big Art Scandal of 1800’s Europe. <https://auralcrave.com/en/2018/09/09/manets-olympia-that-big-art-scandal-in-1800s-europe/> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/2X9aFxd>). (Erişim tarihi: 22.05.2019)
- Web\_28.**Borriaud, N. (2018). Michel Foucault: Manet ve Seyircinin Doğuşu. <https://www.e-skop.com/skopbulten/michel-foucault-manet-ve-seyircinin-dogusu/3927> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/2AjGsCy>). (Erişim Tarihi: 23.05.2019)
- Web\_29.**Wilson, F. (1993). Making The Museum Mine: An Interview With Fred Wilson. <https://msu.edu/course/ha/452/wilsoninterview.htm> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/36RH0vT>). (Erişim Tarihi: 8.05.2019)
- Web\_30.**Stein, E. J. (1993). Sins of Mission, [Fred Wilson’s Mining the Museum]. <https://judithestein.com/1993/10/01/sins-of-omission-fred-wilsons-mining-the-museum/> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/2M9GZtx>). (Erişim Tarihi: 8.05.2019)

- Web\_31.**Return of the Whipping Post: Mining the Museum  
<http://www.mdhs.org/underbelly/2013/10/10/return-of-the-whipping-post-mining-the-museum/> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/2zGZsLm>). (Erişim Tarihi: 08.05.2019)
- Web\_32.**Houstonmay, K. (2017). How Mining The Museum Changed The Art World.  
<http://www.bmoreart.com/2017/05/how-mining-the-museum-changed-the-art-world.html> adresinden Erişilmiştir (<https://bit.ly/2AmcWMo>). (Erişim tarihi: 8.05.2019)
- Web\_33.**<https://www.wafahourani.com/qalandia-2087> adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/3enwKxQ>). (Erişim Tarihi: 10.07.2019)
- Web\_34.**Crawley, G. Fatal Strategies.  
[https://www.saatchigallery.com/artists/wafa\\_hourani\\_articles.htm](https://www.saatchigallery.com/artists/wafa_hourani_articles.htm) adresinden erişilmiştir (<https://bit.ly/3dh91z9>). (Erişim Tarihi: 10.07.2019)
- Web\_35.**<https://sozluk.gov.tr/> adresinden erişilmiştir (Erişim Tarihi: 29.05.2020)
- Web\_36.**<https://sozluk.gov.tr/?kelime=> adresinden erişilmiştir (Erişim Tarihi: 24.02.2020)

### ŞEKİLLER KAYNAKÇASI:

**Şekil 1:** Mary Beth Edelson, Some Living American Women Artists, Karışık teknik, 1972, 71.8x109.2cm, <https://brooklynrail.org/2019/03/criticspage/Considering-Mary-Beth-Edelsons-Some-Living-American-Women-Artists> adresinden erişilmiştir.

**Şekil 2:** Joel Peter Witkin, Anna Akhmatova, Paris, Fotoğraf, Gümüş baskı, 15,7 x 19,6, 1998, <http://www.baudoine-lebon.com/en/artistes/oeuvres/1817/joel-peter-witkin> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 14.01.2019)

**Şekil 3:** Joel Peter Witkin, Las Meninas (Self-Portrait after Velázquez), Kağıt üzerine gümüş baskı 71x71cm, 1987, <https://interartive.org/2008/10/meninas> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 14.01.2019)

**Şekil 4:** Diego Velázquez, Las Meninas, 1656, <https://interartive.org/2008/10/meninas> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 14.01.2019)

**Şekil 5:** Şener Özmen, Filtresiz, Arter, 2016, [http://www.arter.org.tr/W3/Files/PressItems/Sener\\_Ozmen\\_Arter\\_Filtresiz\\_1.jpg](http://www.arter.org.tr/W3/Files/PressItems/Sener_Ozmen_Arter_Filtresiz_1.jpg) adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 24.02.2019)

**Şekil 6:** Şener Özmen, An Overcast Day / Koh Samui, 2016, Fiberglass, cam, Slide Viewer Light Box, Duratransphotograph, 120x80x30cm, [http://www.arter.org.tr/W3/Files/PressItems/Sener\\_Ozmen\\_Arter\\_Filtresiz\\_Koh\\_Samui\\_2.jpg](http://www.arter.org.tr/W3/Files/PressItems/Sener_Ozmen_Arter_Filtresiz_Koh_Samui_2.jpg) adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 24.02.2019)

**Şekil 7:** Şener Özmen, An Overcast Day / Koh Samui, 2016, Fiberglass, cam, Slide Viewer Light Box, Duratransphotograph, 120 x 80 x 30cm, [http://www.arter.org.tr/W3/Files/PressItems/Sener\\_Ozmen\\_Arter\\_Filtresiz\\_Koh\\_Samui\\_2.jpg](http://www.arter.org.tr/W3/Files/PressItems/Sener_Ozmen_Arter_Filtresiz_Koh_Samui_2.jpg) adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 24.02.2019)

**Şekil 8:** Şener Özmen, Filtresiz, 2016, [http://www.arter.org.tr/W3/Files/PressItems/Sener\\_Ozmen\\_Arter\\_Filtresiz\\_2.jpg](http://www.arter.org.tr/W3/Files/PressItems/Sener_Ozmen_Arter_Filtresiz_2.jpg) adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 24.02.2019)

**Şekil 9:**Şener Özmen, Filtresiz, 2016,  
[http://www.arter.org.tr/W3/Files/PressItems/Sener\\_Ozmen\\_Arter\\_Filtresiz\\_3.jp](http://www.arter.org.tr/W3/Files/PressItems/Sener_Ozmen_Arter_Filtresiz_3.jp)  
 g adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 24.02.2019)

**Şekil 10:**Şener Özmen, The Remains of an Act of Censorship Applied by the Artist, 2016,  
 HD video, colour, silent, 3'40", Video still,  
[http://www.arter.org.tr/W3/Files/PressItems/Sener\\_Ozmen\\_video\\_karesi\\_2.png](http://www.arter.org.tr/W3/Files/PressItems/Sener_Ozmen_video_karesi_2.png)  
 adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 24.02.2019)

**Şekil 11:**Vahap Avşar, Final Warning, 1993, Karışık Teknik,  
<http://vahapavsar.com/final-warning/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi:  
 11.03.2019)

**Şekil 12:**Ai Weiwei, Han Jar Overpainted with Coca-Cola Logo, 1995, Seramik üzerine  
 boyama, 25x28 cm, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78215>  
 adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 24.02.2019)

**Şekil 13:**Ai Weiwei, Coca Cola Vase, 2017, Han Dynasty Vase (260 B.C. - 220 A.D.)  
 and paint 27 x 27 x 36 cm, <https://www.lissongallery.com/artists/ai-weiwei#slider-artist/image-11436>  
 adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi:  
 24.03.2019)

**Şekil 14:**Zeng Fanzhi, The Last Supper, 2001, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 220x395cm,  
<https://www.sothebys.com/en/videos/zeng-fanzhis-the-last-supper> adresinden  
 erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 22.04.2019)

**Şekil 15:** Liu Bolin, Hiding in the City No. 17 – People's Policeman, 2006, fotoğraf,  
 160x100.2cm, <https://publicdelivery.org/liu-bolin-hiding-in-the-city/> adresinden  
 erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 26.04.2019)

**Şekil 16:**Liu Bolin, Hiding in the City No. 45 – Family,2007, fotoğraf, 160x100 cm,  
<https://journals.sub.uni-hamburg.de/giga/jcca/article/view/819/820> adresinden  
 erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 28.04.2019)

**Şekil 17:**Liu Bolin, Hiding in the City, The Photo Of The Whole Family III, 2007, Dijital  
 Baskı,120x75cm, <http://www.galerieparisbeijing.com/artist/liu-bolin/> adresinden  
 erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 26.04.2019)



**Şekil 18:** Yasumasa Morimura, Las Meninas Reborn in the Night II, 2013, fotoğraf, 148.0x167.0 cm (163.0x182.0x6.10cm çerçevesi), <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/231.2016.2/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 28.11.2019)

**Şekil 19:** Yasumasa Morimura, Las Meninas Reborn in the Night V, 2013, Fotoğraf, 148.0 x 167.0 cm (163.0 x 182.0 x 6.1 cm çerçevesi), <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/231.2016.5/> adresinden erişilmiştir. (Erişim tarihi: 28.11.2019)

**Şekil 20:** Yasumasa Morimura, Las Meninas Reborn in the Night IV, 2013, Fotoğraf, 148.0 x 167.0 cm (163.0 x 182.0 x 6.1 cm çerçevesi), <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/231.2016.4/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 28.11.2019)

**Şekil 21:** Renee Cox, Red Coat, 2004, Color digital inkjet print on water color paper AP1, 76 x 44cm, <https://www.conncoll.edu/news/cc-magazine/summer-2019/yomama/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 28.11.2019)

**Şekil 22:** Katarzyna Kozyra, Oltmpia Blue, 1996, fotoğraf, <http://katarzynakozyra.pl/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 08.12.2018)

**Şekil 23:** Katarzyna Kozyra, Olympia White, 1996, fotoğraf <http://katarzynakozyra.pl/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 08.12.2018)

**Şekil 24:** Katarzyna Kozyra, Olympia Old Woman, 1996, fotoğraf, <http://katarzynakozyra.pl/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 08.12.2018)

**Şekil 25:** Wim Delvoye, Cloaca Original, 2000, Mixed Media 1157 X78X 270 cm, <https://wimdelvoye.be/work/cloaca/cloaca-original-1/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 21.05.2019)

**Şekil 26:** Fred Wilson, Modest of Transports 1770-1910, 1992, in Mining the Museum, Enstalasyon, <https://www.slideshare.net/fward/new-school> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 06.06.2019)

**Şekil 27:** Wafa Hourani, Qalandia 2087, 2009, Karışık teknik, enstalasyon 6 parça, sesli, değişken boyutlarda, <http://nadour.org/collection/Qalandia-2087/> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 22.07.2019)

**Şekil 28:** Wafa Hourani, Qalandia 2087, Detay, <https://www.wafahourani.com/qalandia-2087> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 22.07.2019)

**Şekil 29:** Wafa Hourani, Qalandia 2087, Detay, <https://www.wafahourani.com/qalandia-2087> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 22.07.2019)

**Şekil 30:** Wafa Hourani, Qalandia 2087, Detay, <https://www.wafahourani.com/qalandia-2087> adresinden erişilmiştir. (Erişim Tarihi: 22.07.2019)

## ÖZ GEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLER:

Adı, Soyadı: Dilan Ay

Uyruğu: Türkiye (TC)

Doğum Tarihi ve Yeri: 09.12.1995, Ürgüp

Tel: +90 0534 403 17 18

E mail: [aydilan95@gmail.com](mailto:aydilan95@gmail.com)

### EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet
Yüksek Lisans	ERÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü	-
Lisans	ERÜ GSF Resim	2017
Lise	H.M.Ü. Anadolu Lisesi, Ürgüp/Nevşehir	2013

### YABANCI DİL:

İngilizce

### KATILDIĞI BİLİMSEL KONGRE/SEMPOZYUM

Ay, D. (2019). Çağdaş Sanatta Kimlik Olgusunun Yabancılaşma Bağlamında İncelenmesi. Sözlü Bildiri Sunumu. 3. Sanat ve Estetik Sempozyumu, Gaziantep Üniversitesi, Gaziantep, TÜRKİYE 4-6 Nisan

### KATILDIĞI SERGİLER:

Karma 2016 -2 Resim Sergisi, Desen Galeri, Ankara, TÜRKİYE, 2016

Kapadokya Sanat İnsiyatifi I. Uluslar Arası Plastik Sanatlar Sergisi, Güray Müze, Avanos, Nevşehir, TÜRKİYE, 2016

İnsan ve Sağlık Resim Yarışması Sergisi, Mansiyon Ödülü, Galeri MOSA, Kayseri, TÜRKİYE, 2017

Ansızın Karma Resim sergisi, Galeri MOSA, Kayseri, TÜRKİYE, 2017

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Mezuniyet Sergisi, Kayseri, TÜRKİYE, 2017

Exhiport “les ravaux sur papier” Karma Resim Sergisi, Da Vinci Art Galeri, Paris, FRANSA, 2018

Kapadokya Sanat İnsiyatifi II. Uluslar Arası Plastik Sanatlar Sergisi, Güray Müze, Avanos, Nevşehir, TÜRKİYE, 2018

Yüksek Lisans Öğrencileri “Aygül Aykut” Atölyesi Sergisi, Güray Müze, Avanos, Nevşehir, TÜRKİYE, 2018

Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencileri Atölye Sergisi, Kayseri, TÜRKİYE, 2018

Genç Heyecanlar Grup Sergisi, Pinelo Gallery, İstanbul, Türkiye, 2018

“REFLECTIONS OF ART” Grup Sergisi, Boris Georgiev City Art Gallery, Varna, BULGARİSTAN, 2018

NEVÜ Sanat Müzesi Koleksiyonu, Nevşehir, Türkiye, 2018

GENÇ ETKİNLİK 8, MKM, İstanbul, TÜRKİYE, 2019

Art Travel Greece, International Jury Group Exhibition, Gallery Apodec, Selanik, YUNANİSTAN, 2019

Tokyo Metropolitan Art Museum International Exhibition, Tokyo Metropolitan Müzesi, Tokyo, JAPONYA, 2019

#### **KATILDIĞI YARIŞMALAR:**

İnsan ve Sağlık Resim Yarışması, Mansiyon Ödülü, Galeri MOSA, Kayseri, TÜRKİYE, 2017

#### **KATILDIĞI ÇALIŞTAYLAR:**

“Bizim İçin Şey’ler II” 2015 Tasarım Çalıştayı, Erciyes Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Kayseri, TÜRKİYE, 2015