

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

**ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA TEMSİL NESNESİ
OLARAK KAPI**

**Hazırlayan
Funda SALT**

**Danışman
Prof. Nurdan KARASU GÖKÇE**

Yüksek Lisans Tezi

**Eylül 2018
KAYSERİ**

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA TEMSİL NESNESİ OLARAK
KAPI

Hazırlayan
Funda SALT

Danışman
Prof. Nurdan KARASU GÖKÇE


Yüksek Lisans Tezi

Eylül 2018
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: FUNDA SALT


İmza: 

YÖNERGEYE UYGUNLUK

“Çağdaş Türk Sanatında Temsil Nesnesi olarak Kapı” adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

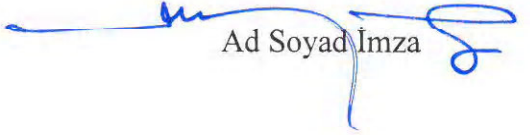
Tezi Hazırlayan

Ad Soyad İmza

FUNDA SALT


Danışman

Ad Soyad İmza



Resim Anasanat Dalı Başkanı

Ad Soyad İmza



Prof. Nurdan KARASU GÖKÇE danışmanlığında Funda SALT tarafından hazırlanan “ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA TEMSİL NESNESİ OLARAK KAPI” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında **yüksek lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

.19... / 09... / 2018

JÜRİ:

Danışman: Prof. Nurdan KARASU GÖKÇE

Üye: Doç. Ralim Karamanov

Üye: Doç. Serap KARAMANOĞLU

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun .21/09/2018.. tarih ve 2018.24.07 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

.08... / 10... / 2018

Dr. Öğretim Üyesi Levent ÇORUH
Enstitü Müdürü

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ/ TEŞEKKÜR

Resim lisans mezunu olarak geldiğim Resim Anabilim Dalı'nda her şeyden önce Anabilim Dalı'na adaptasyonumda, çalışmalarımı yönlendirmesinde, araştırmalarımın her aşamasında bilgi, öneri ve yardımlarını esirgemeyerek akademik ortamda olduğu kadar insani ilişkilerde de sonsuz desteğiyle gelişmeme katkıda bulunan danışman hocam sayın Prof. Nurdan KARASU GÖKÇE'ye, yüksek lisans dersleri ve tezimin yazımı esnasındaki yardımlarından dolayı lisans hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Akif KAPLAN'a, Okt. Rabia DEMİR'e, çalışmalarım süresince birçok fedakarlık gösterip beni destekleyerek her an yanımda olan aileme yaşamımın her döneminde bana duydukları güven için en derin duygularla teşekkür ederim.

Funda SALT

Kayseri, Eylül 2018

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA TEMSİL NESNESİ OLARAK KAPI

Funda SALT

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü,

Yüksek Lisans Tezi, Eylül 2018

Danışman: Prof. Nurdan KARASU GÖKÇE

ÖZET

Bu araştırmanın konusu, Çağdaş Türk Sanatında “Temsil nesnesi olarak kapı”nın temsili, sembolik ve kavramsal çerçevede araştırılıp, sanatçı yapıtları ve sanat kuramları üzerinden incelemektir. Araştırma, Klasik sanatın, Modern sanatın ve Post Modern sanatının temsil kavramına ve temsil nesnesine yaklaşımları üzerinden geliştirilmiştir. Bulunduğu dönem içerisinde yer alan sanatçıların, temsil kavramına ve temsil nesnesine olan yaklaşımları farklılık göstermekle birlikte bulunduğu çağın temsil anlayışına göre şekillenmektedir. Araştırmada, sanatçıların yapıtları üzerinden örnekler verilerek eser analizi yöntemiyle bu farklılıkları ortaya konmaktadır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde ‘temsil’ kavramının etimolojik kökeni, tanımı, sanattaki yeri ve dönüşümü incelenmiş, ayrıca Temsil kavramının üstlendiği Gerçeklik kavramına değinilmiştir. Temsil kavramı içerisinde yer alan imge, simge/sembol, metafor ve gösterge kavramları, temsil edilen gerçeklik ile ilgili izleyiciye ipucu sunarken, aynı zamanda izleyiciyi temsil kavramına yönlendirmektedir. İkinci bölümde Temsil kavramının Çağdaş Sanattaki yeri, Batı ve Türk sanatçılarının yapıtları üzerinden, nesnenin değişim ve dönüşümü irdelenmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde, temsil nesnesi olarak kapının, sanatta sembolik ve metaforik anlamına sanatçı yapıtları üzerinden değinilmiştir. Ayrıca Çağdaş Batı Sanatında kapı nesnesini kavramsal bir göstergeye dönüştüren sanatçılar tespit edilmiş ve sanat kuramları üzerinden incelenmiştir. Çalışmanın son bölümünde yaşanmışlığı bitmeyen, tarihe tanıklık eden ve daima sürekliliği olan kapılar, el alındığı şekliyle ve Çağdaş Türk Sanatı içinde sanatçılarda bıraktığı etkileri, görsel ve kavramsal açıdan temsil nesnesine dönüştürülmesi üzerinde durulmuştur.

Anahtar kelimeler: Temsil, Nesne, Kapı, Çağdaş Türk Sanatı, Sembolik, Kavramsal.

DOORS AS A REPRESENTATION IN CONTEMPORARY TURKISH ART

Funda SALT

Erciyes University, Institute of Fine Arts,

Master Thesis, September 2018

Consultant: Assoc. Prof. Nurdan KARASU GÖKÇE

ABSTRACT

The theme of this research is the representation of the "Door as a Representation Object" in Contemporary Turkish Art, explored through symbolic and conceptual frameworks, and examined through artist works and art theories. The research has been developed through the approach of classical art, modern art and Post Modern art to the concept of representation and the object of representation. The approaches of the artists to the concept and to the object of representation who lived during the period the subject matters, differs meanwhile being shaped in the effect of that time. In the research, examples are given through the works of the artists and these differences are revealed by the method of trace analysis.

In the first part of this study, the etymological roots, definition, place and transformation of the concept of representation in art, and also the concept of Reality undertaken in the concept of representation is mentioned. The concepts, 'symbol /emblem', 'metaphor' and 'indicator' included in the concept of representation provide clues to the audience about the represented reality, and at the same time lead audience to the concept of representation. In the second part, the place of the concept of representation in contemporary art and the mutate and transformation of the object are examined through the works of Western and Turkish artists. In the third part of the work, as a representation object, the door is referred to through the works of artists in terms of symbolic and metaphorical sense of art. In Contemporary Western Art, artists who have turned the object 'door' into a conceptual indicator have been identified and studied through art theories. In Contemporary Western Art, artists who have turned the object 'door' into a conceptual indicator have been identified and perused through art theories. In the last part of the work, the doors that have never been far from vital experiences, witnessing the history and always lasted to live are examined by the ways dealed in the artists' works. Also focused on the effects that they left in contemporary

Turkish Art and how they transformed into objects of representation in visual and conceptual contexts.

Keywords: Representation, Object, Door, Contemporary Turkish Art, Symbolic, Conceptual.



İÇİNDEKİLER

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA TEMSİL NESNESİ OLARAK KAPI

	<u>Sayfa</u>
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK SAYFASI.....	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI.....	ii
KABUL VE ONAY SAYFASI.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİMLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM:

SANATTA TEMSİL KAVRAMI

1.1. Temsil Kavramı	3
1.1.1. Temsil ve Gerçeklik Kavramı	6
1.1.2. İmge, Simge/Sembol, Metafor ve Gösterge Kavramları	7
1.2. Sanatta Temsil Kavramı ve Temsil Nesnesi	11

2. BÖLÜM:

SANATTA TEMSİL NESNESİNİN DÖNÜŞÜMÜ

2.1.Modern Sanat'ta Temsil Nesnesinin Dönüşümü	29
2.2.Çağdaş Sanat'ta Temsil Nesnesinin Dönüşümü	40

3. BÖLÜM:

ÇAĞDAŞ SANATTA TEMSİL NESNESİ OLARAK KAPI

3.1.Temsil Nesnesi Olarak Kapi	61
3.2.Çağdaş Sanat'ta Temsil Nesnesi Olarak Kapi	67

4. BÖLÜM:

ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA TEMSİL NESNESİ OLARAK KAPI

4.1. Türk Sanatında Temsil Nesnesi olarak Kapi	83
4.2. Çağdaş Türk Sanatında Temsil Nesnesi olarak Kapi Kullanan Sanatçılar	90
4.2.1. Burhan Doğançay (d. 1929 İstanbul – ö. 2013 İstanbul)	92
4.2.2. Erol Akyavaş (d. 1932 İstanbul – ö. 1999 İstanbul)	97
4.2.3. Burhan Uygur (d. 1940 Trabzon – ö. 1992 İstanbul)	99
4.2.4. Ergin İnan (d. 1943 Malatya-)	100
4.2.5. Mine Gençtürk (d. 1956 Ankara-)	103
4.2.6. Ahmet Güneştekin (d. 1966 Batman -)	107
SONUÇ	113
EKLER	118
KAYNAKLAR	124
ÖZGEÇMİŞ	

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1.1: Myron, “Disk Atan Atlet” (Discobolus) Heykeli, M.Ö.5. yy, Bronz, İngiltere Müzesi
13
- Resim 1.2: Sanatçısı bilinmiyor, “İyi Çoban”, Galla Placidia Mozolesi, M.Ö. 425, Mozaik, Ravenna, İtalya
14
- Resim 1.3: Leonardo Da Vinci, “Mona Lisa” (La Gioconda), yak. 1503-6 (?), Panel, 77 x 53 cm, Louvre Müzesi, Paris
15
- Resim 1.4: Leonardo Da Vinci, “Meryem ve Çocuk İsa ile Azize Anna”, yak. 1510, Panel, 168 x 130 cm, Louvre Müzesi, Paris
16
- Resim 1.5: Caravaggio, “Holofernes’in Başını Kesen Judith”, 1598-1599, Tuval üzerine Yağlıboya, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma
17
- Resim 1.6: Gustave Courbet, “Sanatçının Atölyesi: Sanatsal ve Ahlaki Yaşamının Yedi Yılımı Özetleyen Gerçek Alegori”, 1854-55, Tuval üzerine Yağlıboya, 361 x 598 cm, Musee d’Orsay, Paris, Fransa
18
- Resim 1.7: Claude Monet, “Gündoğumu”, Tuval üzerine Yağlıboya, 1872-73, 48 x 63 cm, Musee Marmottan, Paris, Fransa
19
- Resim 1.8: Kazimir Malevich, “Siyah Kare”, 1915, Tuval üzerine Yağlıboya, 106 x 106 cm

.....	21
Resim 1.9: Andy Warhol, “Marilyn Monroe”, 1967, Serigrafi	
.....	22
Resim 1.10: Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965, Modern Sanat Müzesi, Paris	
.....	24
Resim 1.11: Judy Chicago, “Akşam Yemeği Partisi”, 1979, Ahşap, Seramik, Kumaş, Metal, Boya, Brooklyn Feminist Sanat Müzesi, Enstalasyon, New York	
.....	25
Resim 1.12: Leonardo Da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, 1495, 4,6 m x 8,8 m, Santa Maria Delle Grazie	
.....	26
Resim 1.13: Vito Acconci, “Tescilli Markalar”, 1970, Performans, New York	
.....	27
Resim 1.14: Nam June Paik, “Tv Cello”, 1964, Video Sanatı	
.....	28
Resim 2.1: Vincent Van Gogh, “Buğday Tarlasındaki Kargalar”, 1890, Tuval üzerine Yağlıboya, 197/8 inç x 391/2 inç	
.....	30
Resim 2.2: Edvard Munch, “Çılgılık”, 1893, 84 x 66 cm, National Gallery, Oslo	
.....	31
Resim 2.3: Pablo Picasso, “Boğa Başı”, 1943, Bisiklet Selesi ve Gidonları, Picasso Müzesi, Paris	
.....	33

Resim 2.4: George Braque, “Bardak Karaf ve Gazete”, 1914, 62,5 x 28,5 cm, Kolaj Tekniği	
.....	34
Resim 2.5: Pablo Picasso, “Hazeranlı Natürmort”, 1912, Asamblaj Tekniği	
.....	34
Resim 2.6: Umberto Boccioni, “Bisikletçinin Dinamizmi”, 1913, Tuval üzerine Yağlıboya, 70 x 95 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venedik, İtalya	
.....	35
Resim 2.7: Piet Mondrian, “No:3 Kırmızı, Mavi, Sarı ve Siyah Kompozisyon”, 1929	
.....	36
Resim 2.8: Salvador Dali, “Salvador Dali Manzarada Anlaşılmaz Öğeler”, 1934	
.....	37
Resim 2.9: Marcel Duchamp, “Pisuvan”, 1917, 61 x 36 x 48 cm, Modern Sanat Müzesi, Paris	
.....	38
Resim 2.10: Jackson Pollock, “Bir: Sayı:31”, 1950, Tuval üzerine Yağlıboya, 2,7 x 5,31 cm, Moma	
.....	39
Resim 2.11: Andy Warhol, “Elektrikli Sandalye Serisi”, 1971, Kağıt üzerine Ekran Baskısı	
.....	41
Resim 2.12: Daniel Spoerri, “Tuzaklı Tablo”, 1965, 82 x 82 cm, Restaurant de la City Galerie, Enstalasyon	
.....	42

Resim 2.13: Donald Judd, “Spesifik Nesnelere”, 1980, 229 x 1016 x 787 mm, Çelik, Alüminyum ve Pleksiglas, Tate Modern Müzesi, Londra İngiltere	43
Resim 2.14: Joseph Kosuth, “Mondrian’s Work XII”, 2016, 180 x 180 cm	44
Resim 2.15: Mario Merz, “Gerçek Olmayan Şehir”, 1989, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York	45
Resim 2.16: Joseph Beuys, “Amerika’yı Seviyorum, Amerika’da Beni”, 1974, New York	46
Resim 2.17: Cindy Sherman, “İsimsiz Film Karesi No.17”, 1978, Siyah-Beyaz Fotoğraf, Verbund Koleksiyonu	47
Resim 2.18: Christo ve Jean Claude, “Çevrilmiş Adalar”, 1983, Florida	48
Resim 2.19: Anselm Kiefer, “Nuremberg Alanı”, 1982, 280 x 380 cm	49
Resim 2.20: Sarah Lucas, “İki Kızarmış Yumurta ve Kebap”, 1994, Whitechapel Gallery, London	50
Resim 2.21: Sherrie Levine, “Marcel Duchamp’tan Sonra”, 1991, Altın Pisuar	51
Resim 2.22: Marina Abramović, “Rhythm 0”, 1974, Performans	

.....	52
Resim 2.23: Vincent Van Gogh, “Vazoda On İki Ay Çiçeği”, 1889, Van Gogh Müzesi, Amsterdam	
.....	53
Resim 2.24: Ai Weiwei, “Ay Çekirdekleri”, 2010, Porselen, Tate Modern Müzesi	
.....	54
Resim 2.25: Ai Weiwei, “Ay Çekirdekleri”, 2010, Porselen, Tate Modern Müzesi	
.....	54
Resim 2.26: Nur Koçak, “Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesnelere 3”, 1979, Tuval üzerine Akrylic, 89 x 116 cm	
.....	55
Resim 2.27: Gülsün Karamustafa, “Kuryeler”, 1991, Yerleştirme	
.....	56
Resim 2.28: Gülsün Karamustafa, “Mistik Nakliye”, 1992, Yerleştirme	
.....	57
Resim 2.29: Halil Altındere, “Tabularla Dans II”, 1997, Enstalasyon, 5. İstanbul Bienali	
.....	58
Resim 2.30: Halil Altındere, “Tabularla Dans”, 1997, 110 x 240 cm	
.....	59
Resim 2.31: Halil Altındere, “Bir Satıcı Portresi”, 2010, Burhan Doğançay’ın Kurdela Serisinden Bir Resim, Video	
.....	60
Resim 3.1: William Holman Hunt, “Kâinatın Işığı”, 1854, Londra Kraliyet Akademisi	

.....	62
Resim 3.2: Lorenzo Ghiberti, “Cennetin Kapıları”, 1425-52, Bronz, Altın Kaplama Bronz, 506 x 287 cm, Floransa, İtalya	63
.....	63
Resim 3.3: Raffaello Sanzio, “Atina Okulu”, 1509-11, 5 x 7,7 mm, Fresk, Stanza Della Segnatura, Vatikan	64
.....	64
Resim 3.4: Auguste Rodin, “Cehennem Kapıları”, 1880-1917, 6 x 4 x 1 m, Bronz, Alçı, d'Orsay Müzesi	65
.....	65
Resim 3.5: Marcel Duchamp, “Kapı:11 Rue Larrey Sokağı”, 1927	67
.....	67
Resim 3.6: Marcel Duchamp, “Etant Donnes”, 1946-1966, Philadelphia Sanat Müzesi	68
.....	68
Resim 3.7: Marcel Duchamp, “Etant Donnes”, 1.Şelale 2. Gaz Lambası 1946-1966, Philadelphia Sanat Müzesi	69
.....	69
Resim 3.8: George Maciunas, “New York Eyaleti Vekili (ve Polis) ile Flux Savaşından Dev Kesme Bıçakları Kapısı”, 1970-75	70
.....	70
Resim 3.9: Leonardo Da Vinci, “Vitruvius Adamı ve Altın Oran”, 1492, Mürekkep, 35 x 26 cm, Eski	71
.....	71
Resim 3.10: Michelangelo Pistoletto, “Kapı”, 1976-77, Kontrplak, Plastik, Metal, 2210 x 1410 x 50 mm, Tate	

.....	71
Resim 3.11: Jean Michel Basquiat, “Gravestone”, 1987, 140 x 175 x 56 cm (55.1 x 68.9 x 22 in.), Kapı paneli	
.....	72
Resim 3.12: Robert Gober, “İsimsiz Kapı ve Kapı Çerçevesi”, 1987-88	
.....	73
Resim 3.13: Daniel Buren, “Renk ve Yansımaları”, 1996, Tokyo Japonya	
.....	74
Resim 3.14: Marcus Harvey, “Large Door”, 2001, Yağlıboya, Fiberglass, 117 x 45 cm	
.....	75
Resim 3.15: Christo ve Jeanne Claude, “Kapılar”, 2005, Central Park, New York	
.....	76
Resim 3.16: Ivan Navarro, “Death Row”, 2006, Alüminyum, Ayna, Neon	
.....	77
Resim 3.17: Ai Weiwei, “Şablon”, 2007, 1001 Ming ve Qing Hanedanlığına ait Kapı ve Pencereler, Çin (Yıkılmadan öncesi ve sonrası)	
.....	77
Resim 3.18: Davis Birks, “What You Wish”, 2010, Ahşap, Neon ışık, 96 x 80 x 48 cm	
.....	78
Resim 3.19: Gavin Turk, “Ajar (Beyaz)”, 2011, Boyalı Bronz, 215,7 x 90,888,2 x 68 cm	
.....	79
Resim 3.20: Rene Magritte, “The Victory”, 1939, Yağlıboya, 72.5 x 53.5 cm	
.....	80

Resim 3.21: Gavin Turk, “Kapı Baskı Sürümü Lansmanı”, 2012, Neon	80
Resim 3.22: Robert Gober, “Köşe Kapı ve Kapı Kasası”, 2014-15, Fondazione Prada, Milano	81
Resim 4.1: “Tamgalı Say”, Tanrı Dağı, Kazakistan	83
Resim 4.2: Nakkaş Osman, Minyatür	84
Resim 4.3: Gentile Bellini, “Fatih Sultan Mehmet” Portresi, 1480	85
Resim 4.4: Şevket Dağ, “Cami Kapısı”, 1922 İmzalı, Tuval üzerine Yağlıboya, 90 x 60 cm	87
Resim 4.5: Hamit Görele, “Kapı”, Tuval üzerine Yağlıboya, 67 x 44 cm, Özel Koleksiyon	88
Resim 4.6: Feyhaman Duran, “Topkapı Sarayı Harem Kapısı”, 1945	89
Resim 4.7: Burhan Doğançay, “Sarı Kapı”, 1966, Tuval üstüne Yağlıboya, Kolaj ve Karışık Teknik, 149,9 x 81,3 cm, Özel Koleksiyon, Duisburg	92
Resim 4.8: Burhan Doğançay, “Teen A Go Go”, 1966, Tuval üstüne Yağlıboya, Kolaj ve Karışık Teknik, 101,6 x 76,2 cm, Erol Aksoy Koleksiyon, İstanbul	

.....	93
Resim 4.9: Burhan Doğançay, “Pepsi Kapı”, 1991, Tuval üzerine Kolaj, Akrilik ve Karışık Teknik, 125 x 87.5 cm, Sanatçı Koleksiyonu	
.....	94
Resim 4.10: Burhan Doğançay, “Yeşil Kapı”, 1991, Tahta üstüne Akrilik ve Karışık Teknik, 157.5 x 101.6 cm, Sanatçı Koleksiyonu	
.....	95
Resim 4.11: Burhan Doğançay, “Satılık Kiralık”, 1993, Tuval üstüne Akrilik ve Karışık Teknik, 203,2 x 126,7 cm, Neuberger Müzesi, Purchase Koleji-New York Eyalet Üniversitesi John Bigelow Taylor ve Dubler armağanı	
.....	96
Resim 4.12: Burhan Doğançay, “Altın Kapı”, 1991, Tuval üzerine Akrilik ve Karışık Teknik, 157,5 x 88,9 cm, Sanatçı Koleksiyonu	
.....	97
Resim 4.13: Erol Akyavaş, “Kapı”, 1952, Tuval üzerine Yağlıboya, 60 x 35 cm	
.....	98
Resim 4.14: Burhan Uygur, “Köşk Kapısı”, 1987, Eski Ahşap Kapı üzerine, 260 x 180 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi	
.....	100
Resim 4.15: Ergin İnan, “Öte Dünya Kapıları”, 2008, Ahşap üzerine Yağlıboya, 220 x 150 cm	
.....	101
Resim 4.16: Ergin İnan, “Kapı IV”, 2009, Ahşap Kapı üzerine Yağlıboya, 200 x 134 cm	
.....	102
Resim 4.17: Mine Gençtürk, Halkalı Tokmak, 2013, Tuval üzerine Akrilik, 80 x 60 cm	

.....	103
Resim 4.18: Mine Gençtürk, “Müjde”, 2012, Tuval üzerine Karışık Teknik, 30 x 30 cm	
.....	104
Resim 4.19: Mine Gençtürk, “İsimsiz”, 2014, Tuval üzerine Karışık Teknik, 30 x 30 cm	
.....	104
Resim 4.20: Mine Gençtürk, “İsimsiz”, Tuval üzerine Karışık Teknik, 30 x 30 cm	
.....	105
Resim 4.21: Mine Gençtürk, “Biz Bir Aileyiz”, 2015, Tuval üzerine Karışık Teknik, 120 x 100 cm	
.....	106
Resim 4.22: Ahmet Güneştekin, “Cennetin Kapısı”, 2009, Tuval üzerine Karışık Teknik, 220 x 500 cm	
.....	110
Resim 4.23: Ahmet Güneştekin, “Güneş’e Açılan Kapılar”, 2010, Tuval üzerine Karışık Teknik, 270 x 1000 cm	
.....	111
Resim 4.24: Ahmet Güneştekin, “Zümrüdü Ankanın Kanadındaki Yediler”, 2012, Tuval üzerine Karışık Teknik, 250 x 410 x 30 cm	
.....	112

GİRİŞ

“Çağdaş Türk Sanatında Temsil Nesnesi olarak Kapı” başlıklı bu tez çalışmasında, temsil kavramının tanımı, gelişimi ve dönüşümü üzerinde durulmuştur. Ayrıca Batı ve Türk Sanatında temsil kavramı incelenmiş, nesnel konumu dışında Çağdaş Türk sanatçıları tarafından öznel bir konuma dönüştürülen kapının, temsil nesnesi olarak kullanılması araştırılmıştır.

Çalışmanın amacı, temsil nesnesinin sembolik ve kavramsal durumlarının ele alınması ayrıca sanatta temsil nesnesinin, kültürel boyuttaki anlam ilişkileri açısından değerlendirilmesidir. Aynı zamanda Çağdaş Türk sanatçılarının dönem ve sanat anlayışları göz önünde bulundurulmuş, temsil nesnesi olarak çalışmalarında kapıya yer veren sanatçılar ele alınmıştır.

Sürekliliği ve yaşanmışlığı olan kapının, ait olduğu dönem, toplum ve kültüre ait izleri kendinde barındırması ile önemli bir mimari nesne olarak kabul edilmesi bu çalışmada “temsil nesnesi olarak kapının” seçilme nedenidir. Tezde geçmiş ve geleceğe tanıklık eden kapılar, özellikle Çağdaş Türk sanatçılarının yapıtları üzerinden incelenmiştir. Sembolik ve kavramsal açıdan temsil nesnesi olarak kapı imgesini tercih eden bu sanatçıların, kapıları nesnel özelliği dışında metaforik anlamları ile birlikte kullanarak bir gösterge nesnesine dönüştürdükleri görülür.

Mimari bir öge olan kapı, bulunduğu mekânın coğrafi konumu, toplumların yaşayış biçimleri, inançları, gelenekleri, kültürleri, estetik anlayışlarına göre şekillenmektedir. Farklı dönem ve toplumlarda kapı, barınma ve korunma amaçlı evler dışında, savunma noktasında kale, sur ve tapınaklarda biçim, anlam ve amaç olarak farklı şekillerde kullanılmıştır. Kapı günümüze kadar mimari özelliklerinin dışında, yaşamın ve sanatın her alanına yansıtılarak bir ifade aracına dönüşmüştür. İç ve dış mekâna aynı anda hâkim olan, içinde somut ya da soyut anlamlar barındıran kapılar, resim sanatında da sanatçılar tarafından ilgi duyulan ve tercih edilen olmuştur. Sanatçılar, kapıların kendi üzerinde bıraktığı etkiyi, yapıtlarına aktarma çabasına girişmişlerdir (Uz; Cantekin, 2016, s.6).

Çalışmanın yöntemi, Çağdaş Türk Sanatında temsil nesnesi olarak kapı çalışan sanatçıların tespit edilmesi, sanatçı yapıtlarının incelenmesi ve yorumlanmasından oluşur. Bu çalışmada nitel araştırma tekniklerinden betümsel, gösterge, ikonografik ve görüşme gibi karma yöntemler kullanılmıştır.

Araştırmanın problemi, Çağdaş Türk Sanatında temsil nesnesi olarak kapının, temsili, sembolik, kavramsal çerçevede araştırılıp, sanatçı yapıtları ve sanat kuramları üzerinden incelenmesidir.

Araştırmanın problem cümlesi, Çağdaş Türk sanatçıları kapı imgesini, temsili, sembolik ve kavramsal açıdan nasıl bir ifade biçimine dönüştürmüşlerdir?

Alt problem cümlesi ise:

- Çağdaş Türk sanatçıları temsil nesnesi olarak kapı imgesini, kavramsal ve metafor olarak nasıl ele almışlar ve sanatçılar sanatlarına kapı imgesini nasıl yansıtmışlardır?
- Türk sanatçıları temsil nesnesi olarak gördükleri kapı imgesini, sembolik ifadeye nasıl dönüştürdüler?
- Çağdaş Türk sanatçılarının sembolik ve kavramsal olarak kullandıkları kapı imgesini yapıtlarında tercih etmelerinin sebepleri neler olmuştur?

Tez çalışmasının ilk bölümünde, temsil kavramının etimolojik kökeni araştırılmıştır. Temsil kavramının üstlendiği gerçeklik kavramına ve izleyiciyi temsil edilene yönlendirdiği için imge, simge/sembol, metafor ve gösterge gibi kavramlara değinilmiştir. Klasik, Modern ve Post Modern sanatta temsil kavramına ve temsil nesnesine yaklaşımlar, sanatçı yapıtları üzerinden örnekler verilerek açıklanmıştır. İkinci bölümde, Modern ve Post Modern sanat içerisinde temsil nesnesinin dönüşümü akımlar ve çağdaş sanatın formları üzerinden örnekler verilerek incelenmiştir. Üçüncü bölümde temsil nesnesi olarak kapının sanatsal alandaki tanımı ve yeri, Çağdaş Sanatta kapıyı tercih eden sanatçıların çalışmaları üzerinden irdelenmiştir. Son bölümde Çağdaş Türk Sanatı içerisinde kapı çalışan Türk sanatçıları tespit edilmiş, ayrıca temsil nesnesi olarak seçmiş oldukları kapı imgesi üzerinden temsili, sembolik ve kavramsal açıdan yaklaşımları ele alınmıştır.

1. BÖLÜM:

SANATTA TEMSİL KAVRAMI

1.1.Temsil Kavramı

Temsil, sanatın içinde var olan, sanatı kapsayan, sanatta görünen dünyadaki nesnel gerçekliğin yerine geçen, o gerçekliği sorgulayan ve her dönemde farklılık gösteren bir kavramdır. Alp'a (2013) göre: "Her çağda ve her dönemde farklılık gösteren gerçeklik ve o gerçekliğin temsili, temsil edilen şeyi algılama ve aktarmalarındaki değişkenliğin altında yatan o çağın veya o dönemin felsefe anlayışıdır. Temsil anlayışı; sanat tarihi boyunca her dönemde, her çağda ve her toplumda değişkenlik göstermiş, yaşandığı dönemin, çağın ve toplumun olgusal değer yargılarına göre şekillenmiştir. Temsil edilen şey, sanatçının ortaya koyduğu yapıttan değil, yapıtı oluşturan toplumsal şartlar üzerinden de işlenmiştir." (s.41-43).

Temsil kelimesinin etimolojik kökenine göre karşılığı, "yeniden var kılma hali" anlamına gelmektedir. Genel olarak ele alınan temsil kavramının karşılığı, yoktan var etme anlamına gelse de "bir şeyi o anda ya da o durumda var olmamasına karşın, var etme halidir." (Pıtkın, 2014, s.12). Türk Dil Kurumuna göre temsil kelimesinin sözlükteki karşılığı: "1.Birinin veya bir topluluğun adına davranma." "2.Belirgin özellikleri ile yansıtmaya, sembolü olma, simgeleme." anlamlarına gelmektedir (<http://www.tdk.gov.tr/>). Temsil kelimesi, canlı veya cansız bir varlığın, yerine geçebilen, onu işaret edebilen, belirgin özellikleriyle yansıtabilen ve o varlığı insan zihninde çağrıştıran bir gerçekliktir. Canlı veya cansız bir varlığın temsili ise, temsil edilen varlığı niteleyen karakteristik özelliklerinin gerçekçi bir şekilde yansıtılması ve sembol olarak ele alınmasıdır (<http://emelkarakozak.com/sanatta-temsil-ve-mimesis/>).

Türkçedeki temsil kelimesi, Arapça kökenli olup "msl" kökünden türeyen "emsal, benzer; misil, eş; misal, örnek" gibi farklı kelimeler temsille aynı anlama gelmektedir (Kaplan, 2017, s.2735). Temsil kavramının Türkçede karşılığı, "kopya, imaj, simge anlamlarına gelen, bir şeyi tasvir etme, tanımlama yoluyla zihinde canlandırmak, aynı zamanda bir şeyi sembolize etmek, bir şeyi işaret etmek" tir.

Fransızcada temsil kavramı “sunmak, göstermek, resmetmek” anlamlarına gelirken, Latince de ise “mevcut kılmak, görünür kılmak, göstermek, sergilemek, teşhir etmek” anlamlarına gelmektedir. Romalılar, temsil kavramını “daha önce var olmayan bir şeye mevcudiyet kazandırmak ya da bir soyutlamanın bir objede vücut bulması” anlamında kullanmışlardır. Farklı dillerde tanımlanan temsil kavramı, anlam bakımından incelendiğinde aynı şeyi ifade etmektedir (<http://ayrintidergi.com.tr/siyasal-temsil-uzerine-temel-belirlemeler/>).

Temsil kavramının kökeni, Yunancada “taklit” anlamına gelen “Mimesis” sanat kuramına dayanmaktadır. Mimesis’in kelime anlamı, doğa ve insanın sanatta taklide dayalı temsilini oluştururken, aynı zamanda öykünme, benzetme ve yansıtma gibi anlamlarını da karşılamaktadır. Mimesis kavramı, Platon ve Aristoteles tarafından ortaya atılmış ve 19.yüzyıla kadar önemini korumuştur. Bu sanat kuramı, sanatı yaşamın bir yansıması olarak ele aldığı, gerçek nesnelerin temsil edilmeleri anlamında da “temsilci kuram” olarak bilinmektedir. Temsil, taklide göre daha geniş ve daha kapsamlı bir kavramdır (<https://demettasdelen.wordpress.com/2015/03/18/mimesis-nedir/>).

Platon “Devlet” isimli yapıtında sanata olan yaklaşımını ifade ederken, sanatın özünün taklitten oluştuğunu vurgulamaktadır. Platon’a göre sanat, ideanın bir taklidini oluşturmaktadır. Platon, dış dünyadaki gerçekliğin yansımalarının sanat aracılığıyla taklit edilerek gerçeklikten uzaklaştığını savunmuştur. Doğada görülen canlı veya cansız her varlığın bir kopyası bulunmaktadır. İnsanın duyular aracılığıyla algıladıkları dışında zihinleriyle algılayıp kavradığı bir de idealar dünyası vardır. Sanatçıların duyularla algıladıkları her şey, zihinlerine biçim olarak yansımakta ve bu şekilde idealar dünyası oluşturulmaktadır. Sanatçı doğayı duyularla sanatına kopyalarken, zihninde algıladığı şeyin kopyasını da yapıtına yansıtmaktadır (Ötgün, 2009, s.170).

Platon, idealar dünyasını sıradan bir nesne olan sedir örneği üzerinden şu şekilde açıklamaktadır: Platon’a göre, sedir nesnesinin kendisi, kusursuz ve sonsuz iken idealar dünyasını temsil etmektedir. Marangozun ürettiği sedir nesnesi, sedirin ideasının kopyasını oluştururken, ressamın yaptığı sedir resmi ise sedirin ideasından uzaklaşarak yansımanın ikinci kopyasını oluşturmaktadır. Görünen dünyadaki sedir nesnesinin bir yaratıcısı vardır. Duyusal dünyada bulunan somut sedir marangozcunun eseri iken ressam tarafından taklit edilen sedir ise ideanın ikinci defa taklidini oluşturmaktadır.

Platon'a göre, "Tanrı, sedirin yaratıcısı, marangoz işçisi, ressam ise benzetmecisi, yani taklitçisidir. Çünkü kullanma sanatı, yapma sanatı ve benzetme sanatı gibi üç türlü sanat vardır." (Turan, 2015, s.3-4).

Sanatta taklitten ziyade gerçeğe benzemede söz konusudur. Platon, sanatı nesnelere ayna tutmaya benzeterek ifade etmiştir. Resimsel bir görüntünün ayna görüntüsünün benzeri olduğu ve görsel özelliklerine birçok açıdan benzediği için "temsili benzeşim kuramı"ni ortaya atmıştır. Ancak temsil kavramının ilk ortaya çıktığı "temsili benzeşim kuramı"na göre, temsil koşulu olarak benzerliğin, gerekli ve yeterli olması şartı aranır. Gözle görülür bir biçimde benzerlik varsa, o şeye temsil denilebilir (Carroll, 2012, s.34-57).

Platon'un ayna görüntüsü Rönesans sanatından Modern sanat sürecine kadar tüm Klasik sanata temel oluşturmaktadır. Dolayısıyla temsilde model alınan gerçekliğe bağlı kalma yani taklit etme en temel estetik ölçüttür ve yansıtma kuramına temel oluşturmaktadır. Yansıtma kuramına göre sanatçı, doğaya ayna tutarak taklit veya benzetme yoluyla yine doğayı yansıtır. Platon ve Aristoteles arasında yansıtma kuramıyla ilgili şu görüşme gerçekleşir: "İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları." (Eyüboğlu ve Cimcoz, 2014, s.337). Ressam var olan gerçekliği sanatına yansıtırken, yansıtılan gerçekliğe ayna tutmaktadır. Ressam dış dünyaya ayna tutarak var olan gerçekliği yansıtmaktadır.

Platoncu-Aristotelesçi görüşe göre: "Ressamların yapmaya çalıştıkları şey, sadece insanlar değil, nesne ve olayların da görüntülerini yeniden oluşturarak kopyalamaktır." Bu görüşe yakınlık duyan ve savunan kişiler, taklit yerine temsil kavramından da söz edebilmektedir. Burada temsil, bir başka şeyin yerine konan ve izleyici tarafından o şey olarak algılanandır. Carroll'a (2012) göre temsil, "daha geniş daha kapsamlı bir kavram olup, taklit kavramı ise temsil kavramının bir alt kategorisidir." (s.36-43). Sanatta temsilin her dönemde farklılık arz etmesi, **Sanatta Temsil kavramı ve Temsil Nesnesi** başlıklı bölümde ele alınmıştır.

1.1.1.Temsil ve Gerçeklik Kavramı

Bu bölümde, gerçekliğin yerine geçen ve o gerçekliği görünür kılan aracı konumunda olan “temsil” kavramının üstlendiği “gerçeklik” kavramına değinilmiştir. Gerçeklik kavramının sözlükteki karşılığı, Sözen ve Tanyeli’ye (2012) göre: “Duygu, düşünce ya da somut nesnelere dünyasında var olup varlığı bilinen her şeye verilen ad” anlamına gelmektedir (s.115). Temsil kavramı, toplumsal bir süreç içinde gelişen, dönüşen, bulunduğu dönemin ve çağın belirleyici niteliğinde şekillenen, toplumun gerçeklik algısının yansımasının bir göstergesidir. Her dönem ve çağın kendine özgü bir gerçeklik algısı vardır.

Alp’e (2013) göre: “Bu gerçeklik algısı dolaylı, doğrudan, direkt, simgesel, sembolik, soyut ve kavramsal” olarak ortaya çıkmaktadır. Buna bağlı olarak her dönem ve çağın kendine özgü bir temsil anlayışından bahsedilmektedir. Gerçeklik ise, insan zihninde algılanan, yorumlanan ve imgelenen, düşünceden bağımsız olarak gelişen bir kavramdır. Gerçeklik, dış dünyadaki görünen gerçekliği temsil ederken, ifade edilen ise insan zihnindeki imgeye işaret etmektedir (s.43-44).

Sanatçı, doğayı model alır ve yapıtında doğayı bir gerçekliğe dönüştürür. Bu gerçeklik aynı zamanda bir temsil nesnesidir. Temsil edilen bu gerçeklik ise doğanın kendisidir. Bir sanat yapıtının ortaya çıkışında; sanatçının bilgi ve deneyimi, sanatçının içinde bulunduğu dönem ve o dönemin özellikleri, sanatçının yaşadığı toplum yapısı ve o toplumun değer yargıları, sanatçının yaşadığı çağın sanat anlayışı, siyasi olayları, ekonomik durumu göz önünde bulundurmak gerekir. Bu bağlamda bir sanat yapıtını incelerken, sanatçıların görünen dünyayı sanatlarına nasıl yansıttığını, içinde bulunduğu dönemin toplumsal yapısından yola çıkarak, sanatçının gerçeği algılayışı ve ortaya koyuşu belirler. Sanat yapıtlarında sanatçıların gerçekliği nasıl algıladığı, nasıl gördüğü ve ne şekilde göstermek istediğini o dönemin temsil anlayışı göstermektedir (Alp, 2013, s.43).

Yansıtmacı kuramın temelini, 18.yüzyılda Platon'un “dünyaya ayna tutmak” görüşü oluşturmaktadır. Platon’un, resimsel bir görüntüyü, ayna görüntüsüne benzetmesi, bu görüşün temel metaforlarından biridir. Doğayı taklit etme, benzetme, birebir yansıtma anlayışı, sanatın başlangıcından bu yana devam etmektedir. Yansıtma kuramı, sanat yapıtında ortaya çıkan, dış dünyada görülen gerçekliğin yapıta yansıtılmasıdır. Sanatı

bir yansıtma olarak görmek, günümüze kadar gelen dış dünyayı yani gerçekliği yansıtan bir aynaya benzeten bir kuramdır. Dış gerçekliğin yansıtma kuramına göre günümüze kadar yansımaları foto gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik ve video gerçekçilik gibi anlayışlarda görülmektedir (Ötgün, 2009, s.169-174).

19.yüzyıl sonrası ortaya çıkan sanatı açıklarken yansıtma kavramını da birlikte kullanan Marksist estetik anlayışıdır. Toplumcu Gerçekçilik, Marksist estetik anlayışında sanatın ne olduğundan ziyade ne olması gerektiği üzerinde durmaktadır. Bu kurama göre sanat yansıtmadır; fakat yansıtılan gerçeklik, dış gerçeklikten çok toplumsal gerçekliktir. Bu anlayış, birçok açıdan gerçekçilik akımıyla bağlantılıdır. Toplumcu gerçekçilik yaklaşımı, Marksizmin bilgi teorisi ve Hegel'in estetik anlayışını birlikte kullanarak, dış gerçekliği birebir yansıtmaktan ziyade, görünen ve bilinen tarihin toplumsal gerçekliğini somut olarak yansıtmaktır (Ötgün, 2009, s.172-174).

Toplumsal olaylarda gerçekliğin resmedildiği bu anlayışta yansıtma kuramına dayanmaktadır. Ancak burada toplumdaki iyi, kötü, güzel, çirkin gibi tüm değerlerin resimlere yansıtılması koşulu söz konusudur. Bir toplumu sadece güzellik veya iyilik oluşturmaz, toplumda bayağı, sıradan çirkin şeylerde mevcut olduğu için bu görüşe dayanır ve sanat bunları da yansıtmaktadır. Örneğin, Realizm sanatçıları, toplumsal gerçekliğe ayna tutar ve toplumda görmezden gelinen ya da göz ardı edilen gerçekliği sanat yapıtlarına yansıtarak izleyici tarafından görülmesini sağlamışlardır. Realizm akımında sanatçı tinsel olanı yansıtmamakla birlikte, doğayı tüm gerçekliğiyle taklit etmektedir.

1.1.2.İmge, Simge/Sembol, Metafor ve Gösterge Kavramları

Bu bölümde temsil kavramının içinde var olan imge, simge/sembol, metafor ve gösterge kavramlarına değinilmiştir. İnsan, çevresindeki canlı veya cansız varlıkları algılayıp, anlamlandırmasında imge, simge/sembol, metafor ve göstergelerden yararlanmaktadır. Her dönem ve çağda farklılık gösteren temsil kavramı, imge, simge/sembol, metafor ve gösterge kavramları aracılığıyla izleyiciyi temsil edilen canlı veya cansız varlığa yönlendirerek, insan zihninde o varlığın çağrıştırılmasını sağlamaktadır (Günay ve Parsa, 2012, s.12-13).

İnsan doğumuyla birlikte duyular aracılığıyla çevresini somut veya soyut olarak algılamaya başlamaktadır. Doğadan algılanan her şey belleğe aktarılır, insan zihninde o şeyi çağrıştıran izler oluşur ve bu izler gördüğü şeyin yerine geçen imgelerdir. İmge, soyut bir kavram olmakla birlikte form almış hali, Simgedir. Simge, imgeyi yani soyut kavramı belirten somut bir nesnedir. Bir nesnenin görseli, simgeyi temsil ederken görselin anlamı ise imgeyi çağrıştırmaktadır. Örneğin, insanlar savaşlarda cesaretli görünmek için kartal, aslan gibi güçlü hayvanların simgelerini üzerlerinde taşımışlar ve bu simge ile güç anlamına gelen imgeyi temsil etmişlerdir (Küçüköner, 2005, s.76-78).

Simgenin bir duygu, bir düşünce ya da bir nesnenin yerini alması sebebiyle temsil ile ilişkisi de kurulabilir. Temsil, bir gerçekliğin, bir düşüncenin veya bir nesnenin yerine geçen bir kavramdır. Mağara resimlerinde insanlar korku kaynağı olan doğa olaylarını zihinlerinde imgeleştirmişler ve görünür hale getirerek sembolleştirmişlerdir. Sembol, her çağda ve her toplumda, insanların iletişim biçimine dönüşmüştür. İnsanın evrenini renkler, sayılar, şekiller kapsamaktadır. “Bir sembol, kendi sistemi içinde birbiriyle ilişkili olan bir grup simgeden oluşmaktadır. Bu tür gruplar alfabe, rakam gibi biçimsel olarak tanımlanmış sistemlerden şekil ve renkler gibi daha az biçimsele kadar uzanmaktadır.” (2010, s.278-279).

Her sanat yapıtı içerisinde birer imge taşımaktadır. Sanatçılar, duyular aracılığıyla algıladıkları varlıkları, imgelere dönüştürerek sanatlarına yansıtırlar. Her sanatçı bulunduğu dönem içerisinde kendi kültürünün imgelerini üretir. Dolayısıyla imge kavramının anlamlandırılması çağdan çağa farklılık göstermektedir. Örneğin, Antik Çağ Sanatında imgeler gerçeği temsil ederken, Ortaçağ Sanatında imgeler dini yani kutsallığı temsil etmektedir.

Metafor kelimesinin kökeni, Yunanca “aktarma” anlamına gelmektedir. Metafor kelimesinin Türkçedeki karşılığı “mecaz” olarak ifade edilirken, bu kelimenin yerine “istiare, eğretileme, deyim aktarması” gibi kelimelerde kullanılmaktadır. Metafor, “gerçek anlamı dışında benzetme yoluyla başka bir anlam yerine kullanılması” şeklinde de ifade edilmektedir. Metafor kelimesi temelde, “anlamın bir sembolden diğer bir sembole aktarımı” anlamına da gelmektedir. Ayrıca Metafor kelimesini tanımlayan ilk düşünür Aristoteles’tir. Aristoteles’e göre metaforun tanımı, “Bir kavramın başka bir kavram yerine kullanılması”dır. Aristoteles’ten sonra Lakoff ve Johnson tarafından ele alınan metafor kavramıyla, insan zihninin düşünsel süreçteki önemine dikkat

çekmişlerdir. Lakoff ve Johnson'a göre, metaforun temelinde kelimelerin yerine kavramların olduğu, aynı zamanda daimi kavramlar olan zaman ve olayların insan zihninde çok yönlü metaforlar aracılığıyla anlaşılır olduğu vurgulanmaktadır (Kılıç ve Altıntaş, 2016, s.189-190).

Çağdaş sanatçılar, bir anlatım biçimi olarak çalışmalarında metaforu kullanmışlardır. Ayrıca Çağdaş sanatçılar, anlatımı zenginleştirmek için çalışmalarında imgeler ve kavramlar arasında bağlantılar kurarak metafora başvurmuşlardır. Lynda Hartigan'a göre (akt. İ.ç. Kılıç ve Altıntaş, 2016): "Sanatçılar 1980'li yıllarda sanatlarını ruhsal bir boyuta geçirerek, kendi kimliklerini keşfetmek için metafor kullanmışlardır. Metafor aracılığıyla metafizik, teknoloji, gelenek gibi konulara vurgu yapmış, sosyal, kültürel, ahlaki sorunlara dikkat çekmiş, rüyalar, mizah, hiciv gibi anlaşılması zor olan şeyleri kullanmışlardır." (s.192).

Metaforun göstergesel işlevi de vardır. Genel olarak Gösterge, "kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu vb." olarak tanımlanmaktadır. Göstergeler dil aracılığıyla sanatın içinde var olmaktadır. Ayrıca sözcükler, simgeler, semboller, işaretler, reklam afişleri ve sanat alanında oluşan dizgeler birer gösterge olarak kabul edilmektedirler (Sümer, 2014, s.29).

"Gösterge, genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her tür nesne, biçim ya da olgudur. İnsan dili esas alınarak kullanılan bu terim, sanat alanında bir kavram ya da nesnenin kendi gerçeklik düzleminde ifade edilmesini sağlayan öge ya da işaretir. Resmi oluşturan ögeler, farklı bir gerçekliği resim düzleminde ifade eden göstergeler olarak kavranabilir, bu bakımdan yapının bütünü de bir tür "görsel gösterge" niteliği taşımaktadır." (Arsal, 2014, s. 213-226).

Amerikalı göstergebilimci Charles Sanders Peirce, göstergeyi nesnesi açısından bilimsel olarak sınıflandırarak, belirti, görüntüsel gösterge ve simge olarak üç türde ele almaktadır. Belirti, var olan dış gerçekliğin neden ve sonuçla olan ilişkisini ortaya koyarken, aynı zamanda insan dışında gelişen ve oluşan bir göstergeyi de ortaya koymaktadır. Aynı nedenler aynı sonucu gösterdiği için nedeni gösterge, sonucu ise nesnesidir. Belirti de nesne yani sonuç ortadan kalktığında, gösterge olan nedeni de özelliğini kaybetmektedir. Görüntüsel gösterge, nesnenin izleyici tarafından niteliklerinin ve biçimlerinin doğrudan algılanabilmesidir. Ayrıca Görüntüsel gösterge,

gösterilen şeyin direkt temsil edilmesi ve izleyicinin zihninde o şeyin çağrıştırılmasıdır. Fotoğraflar, görünen dış gerçekliği olduğu gibi yansıtırken, gösterilen imge, görüntüsel göstergedir. Simge ise, soyut anlamda olan gösterenin nesnesi arasındaki ilişkidir. Gösterilen daima soyuttur ve simgenin ise izleyici tarafından yorumlanması gerekmektedir (Günay ve Parsa, 2012, s.14-16).

Derrida, göstergeyi ses ve sözle ilişkilendirdiği Göstergebilim ve Gramatoloji adlı kitabında, sözün düşünceyle olan ilişkisini şu şekilde ifade etmektedir:

“Gösterge kavramı (gösteren/gösterilen) kendi, içinde, sescil tözü ayrıcalıklı kılma zorunluluğunu taşır ve dilbilimini göstergebilimin 'patron'luğuna yükseltir. Konuşan ses (La phone) gerçekten gösterilen kavramın düşüncesi ile en yakından, en mahrem bir şekilde birleşmiş olarak kendini bilince veren, gösteren maddesidir. İnsan sesi bu görüşe göre, bilincin ta kendisidir. Ben konuştuğum zaman, yalnızca düşündüğüm şeyden ötürü var olduğumun bilincine varmıyorum, ama düşüncemin ve 'kavramın' en yakınında, dünya içine düşmeyen, dışarı verdikçe duyduğum-anladığım benim salt ve özgür kendiliğindenliğime dayalı gibi görünen, hiçbir aleti, aksesuarı, dünyadan alınana hiçbir gücü kullanmayı gereksindirmeyen, bir göstereni de muhafaza ettiğimi biliyorum.” (Küçüköner, 2013, s.81).

Gösterge kavramı imge, simge/sembol gibi kavramlarla olan yakınlığı ile sanatın içinde yer almıştır. Gösterge, gözle görülebilen, elle dokunulabilen somut bir kavramken, imge ise içeriğe işaret eden ve anlam taşıyan soyut bir kavramdır. İmge gerçeğin, varlığın ve anlamın yerini tutarken, simge imgeyi görünür kılmaktadır. Gösterge ise simgenin yerine getirilen bir formdur (Küçüköner, 2013, s.79).

İmge, simge/sembol, metafor ve gösterge kavramları birbirine yakın kavramlar olsa da anlam bakımından birbirinden ayrılmaktadır. İmge, simge/sembol, metafor ve gösterge kavramları kendi aralarında birbirini tamamlamakla birlikte aynı zamanda bütünlük sağlayarak temsil edilen hakkında izleyiciye ipucu vermektedir. İmge, insan zihninde oluşan, temsil edileni anlamlandıran ve ifadeye dönüştüren soyut bir kavramken, imgenin anlam kazanmış hali simge kavramıdır. Simge, soyut veya somut olanın yerine geçen bir kavramken, Sembol, imgeyi görünür hale getiren, görsel ve somut bir kavramdır. Metafor kavramı, bir kavramın gerçek anlamı dışında benzetme yoluyla başka bir kavram yerine kullanılmasıdır. Gösterge kavramı ise bir nesne veya bir kavramın yerini alabilecek nitelikte olan başka bir kavram ya da nesnenin kullanılmasıdır. Gösterge, gösterilen ve gösterenle bağlantılıdır. Gösteren izleyiciyi

anlatıma yönlendirirken, gösterilen ise izleyiciyi içeriğe götürmektedir. Temsilin içerisinde yer alan ve temsili kapsayan bu kavramlar, temsil edilen varlığı göstererek veya işaret ederek izleyiciyi o varlığa yönlendirmektedir. Sanatçı metafor aracılığıyla nesnelere kurduğu ilişkiyle göstermek istediği imgeleri, anlamlandırmak ve çözümlenmek için göstergelere başvurmaktadır. Metaforları anlamlandırmada yardımcı olan gösterge, gösteren ile gösterilen arasındaki bağlantının çözümlenmesidir. Anlam kazanan düşüncenin biçim kazanmasıyla birlikte simgeler ortaya çıkmaktadır.

1.2. Sanatta Temsil Kavramı ve Temsil Nesnesi

Bu bölümde Klasik sanatın, Modern sanatın ve Post Modern sanatın temsil kavramına ve temsil nesnesine yaklaşımlarına örnekler verilerek değinilmiştir. Bulunduğu dönemin şartlarına, sanat akımlarına göre, sanatçının yapıtında ifade aracı olarak kullanılan nesne kavramı ve nesnenin neyi temsil ettiği zaman içerisinde değişkenlik göstermiştir. Örneğin, tez kapsamında incelenen ve temsil nesnesi olarak ele alınan kapının sanatçı tarafından tercih edilmesi, bir mekân içerisinde konumlandırılarak ona anlamlar yüklemesi, neyi, nasıl temsil ettiği konusunda sanatta farklı düşünce ortamlarının doğmasına zemin hazırlamıştır (Beyoğlu, 2016, s.185).

Nesne kavramı, duyularla algılanabilen, zaman ve mekân içerisinde varlığını kanıtlayan, öznenin zihin aracılığıyla algılayıp tanımladığı her varlığı kapsamaktadır. Farklı dönem ve sanat akımları içerisinde incelendiğinde nesnenin, sanatçı tarafından farklı biçimlerde ve mekânlarda, farklı ele alındığı görülmektedir. Ekonomik, sosyal, kültürel yapının zamanla gelişerek değişim göstermesi sanat alanını da etkilemiştir. Bir nesnenin, günlük işlevselliği dışında sanatın içinde yer alması ve bu nesneye sanatçı tarafından farklı anlamlar yüklemesi sonucunda, bulunduğu çağın ifade biçimine dönüşmesi, temsil kavramının zamanla değişkenlik gösterdiğinin belirtisidir.

Örneğin, Klasik sanattan Modern sanata kadar geçen süreçte nesne olarak doğayı temsil eden sanatçılar, Modern sanatla birlikte nesne olarak temsil ettikleri doğanın yanı sıra ruhsal olanı sanatlarına yansıtmışlardır. Post Modern sanatla birlikte ise nesnenin, kendi kimliğinden uzaklaşarak bir göstergesi temsil ettiği görülmektedir. Temsil ve nesne arasındaki ilişki incelendiğinde; temsil kavramı, gerçekliğin yerine geçerek o gerçekliği temsil ederken, nesne kavramı da aynı şekilde temsil edileni somut olarak

görünür kılmaktadır. Her nesne, temsil edilene hizmet etmektedir. Temsil nesnesi ise temsil edilen için bir aracı konumu üstlenmektedir.

Sanatçının doğada yer alan nesne ile olan ilişkisi, mekân içerisinde varlığını duyuşsal ve bilişsel olarak algılayıp kavramasıyla başlamaktadır. Sanatçı gözlem yoluyla ele aldığı nesne için, zihninde oluşturduğu biçimle yeni bir form ortaya koymaktadır. Burada doğadan ele alınan bir nesnenin taklidi yerine sanatçı tarafından yapılan deformasyonlara yer verilmiştir. Günlük bir nesnenin, sanatçının gözlemine ve yorumuna göre yeni bir form kazanmasıyla sanat yapıtı ortaya konmaktadır. Nesne günlük kullanımından uzaklaşarak sanatçı tarafından özüne dönüşmektedir. Özü yani nesneyi oluşturan sanatçı, öznedir. Platon, “varlığı idea olarak kabul eder ve idealar, nesnelerin ezeli tipleri aynı zamanda duyularla algılanan varlıklar ise ideaların gölgeleri” olduğunu savunmaktadır. Doğada gördüğümüz her bir nesne, ideanın kopyasını oluştururken, aslında nesnenin özünü anımsatmaktadır (Sesigür, 2011, s.1-5).

Batı sanatında Platon’un ortaya attığı mimesis kavramı, Modern sanata kadar sanatın ne olduğuna ve estetik ölçütlere temel oluşturmaktadır. Mimesis kavramı, Antik çağ sanatında nesne olarak doğayı taklit etmeye dayanırken, Ortaçağ sanatında doğa yerine temsili olarak dinin ön planda olduğu bir anlayışı ifade etmektedir. Antik Çağın yeniden canlanmasına zemin hazırlayan Rönesans sanatında ise nesne olan doğaya yönelik gerçek görüntünün ötesinde ideal olanı resmetme gibi bir temsil anlayışından söz edilebilir (Kıyar ve Karkın, 2013, s.93). Antik dönemde Modern sanatla birlikte sanatın benzerlik üzerine bir temsil anlayışının yanı sıra nesne olarak doğadan ziyade içsel gerçekliği temsil ettiği görülmektedir. Daha sonra Çağdaş Sanatta ise nesne temsiliyetteki yerini almaktadır.

Temsil kavramı, Antik ve Modern dönemlerde sanatçının zihnindeki nesnenin veya figürün birer kopyası olduğu kadar, sanatçının dış dünyada gördüğü gerçekliğin de birer yansımasıdır (Pıtkın, 2014, s.65). Antik Çağ’da doğayı konu alan ressamlar algıladıkları gerçeği simgesel olarak sanatlarına yansıtmışlardır. Ressamlar doğadaki resmedilen her varlığı gerçeğe en yakın olarak taklit etmişlerdir. Örneğin, eski Yunan sanatçıları yapıtlarında en çok resmettikleri insanın, nesnel gerçekliğini birebir taklit ederek temsil etmişlerdir. Temsili olarak dış gerçekliğin benzerliği, eski Yunan sanatıyla birlikte başlayarak Roma sanatının, Avrupa sanatının ve Rönesans sanatının da temelini oluşturmaktadır. Sanat tarihinde Modernizme kadar olan süreçte, sanatçının

konu olarak ele aldığı dış gerçekliğin sanat yapıtına yansması, onun temsilini ortaya koymaktadır (Alp, 2013, s.41-45).

Yunan heykeltıraş Myron tarafından M.Ö.5.yüzyılda yapılan “Disk Atan Atlet” heykeli (Resim 1.1.) Antik Çağ sanatının simgelerinden birini oluşturmaktadır. Yunanlıların felsefesini yansıtan heykel, Platon’un savunduğu idealizm kavramını temsil etmektedir. Heykel, atlete ait ideal bir vücut ölçüsünü yansıtmaktadır. Nesne olarak doğayı yansıtan heykeltıraş, yine doğadan ele aldığı bir figürü idealleştirerek, görünür kılmıştır. Platon’a göre, “Nesneler, ideaların vücut bulmuş, somutlaşmış halleridir.” (Kavuran ve Dede, s.52-53). Doğadan ele aldığı bir nesneyi ideal bir biçime dönüştüren Myron, ölçü, orantı, simetri ve uyumu birleştirmek suretiyle, idealleşmiş somut bir nesne ortaya koymuştur.



Resim 1.1: Myron, “Disk Atan Atlet” (Discobolus) Heykeli, M.Ö.5. yy, Bronz, İngiltere Müzesi.

Antik Yunan’ın temsil anlayışı, nesnel olarak ele aldıkları dış gerçekliğin yanı sıra ideal güzellik ve estetik üzerinedir. Batı Ortaçağda ise Antik Yunan’ın aksine skolastik düşünceden doğan bir temsil anlayışı söz konusudur. Skolastik düşünce, nesnel dış gerçeklikten bağımsız, sanatın temelinde kilisenin ön planda olduğu bir

anlayıştır. Ortaçağ sanatının amacı, estetik anlayıştan ziyade okuma ve yazma bilmeyen insanlara resimler aracılığıyla dini öğretmektir. Kilise duvarlarına yapılan resimlerde görünen dünyanın temsilini yansıtmaktan çok “kutsal” olanın ön planda olduğu bir temsil anlayışı söz konusudur. Kutsal figürlerin yer aldığı resimlerde, resmedilen her şey simgesel imgelerden oluşmaktadır ve dini temsil etmektedir (Alp, 2013, s.45-46).

Ortaçağ’da Hıristiyan toplumunun manevi yönlerini göstermek, öğretmek amacıyla kilise duvarlarına yapılan kutsal kişilerin, Hz. İsa ve Havariler’in temsili simgeleri yer almaktadır (Pitkin, 2014, s.233). Ortaçağ sanatçıları Kutsal kitaptaki öyküleri, halkı eğitmek amacıyla kilise duvarlarına betimlemişlerdir. Örneğin, sanatçısı bilinmeyen “İyi Çoban” isimli (Resim 1.2.) duvar mozaiğinde bir manzara içerisinde tasvir edilen Hz. İsa, çoban olarak görülmektedir. Ortaçağ resimlerinde kutsal kişiler, resmin merkezine yapılmaktadır. Mozaikte Hz. İsa, merkezdedir. Hz. İsa’nın sağında ve solunda koyunlar görülmektedir. Koyunlar, Hz. İsa’ya bakmaktadırlar. Hz. İsa, başında altın rengindeki hale ile kutsallığı temsil etmektedir. Hıristiyan resimlerinde aziz ve kutsal kişiler, başlarının çevresine yapılan ve kutsallığı temsil eden ışıklı halkalarla gösterilmektedir. Hz. İsa sol eliyle Hıristiyan dininin sembolü olan haç işaretli asayı tutarken, sağ eliyle iyimser yaklaşımıyla koyuna dokunmaktadır. Antik Yunan ve Roma tanrısı Apollon şeklinde betimlenen Hz. İsa, dini temsil etmektedir. Yarım daire şeklinde, altın renkle sınırlandırılan mozaik, gök kubbeyi simgelemektedir (Kahyaoglu, 2011, s.10).



Resim 1.2: Sanatçısı bilinmiyor, “İyi Çoban”, Galla Placidia Mozolesi, M.Ö. 425, Mozaik, Ravenna, İtalya.

Skolastik düşüncenin yıkılmasıyla birlikte 15.yüzyılda Avrupa’da sanatta yeniden doğuşu simgeleyen Rönesans sanatı, hümanizm felsefesinin ön planda olduğu bir temsil anlayışı ortaya çıkmıştır. Rönesans sanatı Ortaçağ sanatının temsil anlayışını yıkarak, Antik Çağ sanatının temsil anlayışını yeniden canlandırmıştır. Ortaçağ sanatında tasvir edilen sembolik figürlerin, benzerlikle ve taklitle ilgisi olmamakla birlikte ideal olanı yansıtırken, Rönesans sanatında ise “betimlenen” ideal insanın temsilini oluşturmaktadır. Rönesans sanatında ideal temsil anlayışının yerini gerçekçi bir gözleme ve deneye bırakmış, taklit ve benzerliğe dayalı bir anlayış almıştır. Rönesans sanatında, “görüneni olduğu gibi yansıtmaktan ziyade olması gerektiği gibi temsil etme anlayışı” hâkimdir (Alp, 2013, s.47-48). Örneğin, “Mona Lisa” isimli (Resim 1.3.) tablosunda resmedilen figür, ne bir kutsal kişi ne de bir azizedir, burada görülen Mona Lisa’nın kendi görüntüsünün benzeri, temsilidir.



Resim 1.3: Leonardo Da Vinci, “Mona Lisa” (La Gioconda), yak. 1503-6 (?), Panel, 77 x 53 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Da Vinci’nin “Meryem ve Çocuk İsa ile Azize Anna” isimli (Resim 1.4.) resminde bir manzara önünde annesi Anna’nın kucığına oturmuş vaziyette Meryem, çocuk İsa’yı kucaklarken resmedilmiştir. Resimde, üç kuşağı temsil eden figürler yer almaktadır. Resmedilen dini figürlerin hareketleri sembolik anlamlar taşımaktadır. Da Vinci’nin figürlerinin arkasında yer alan manzara, “Mona Lisa” isimli (Resim 1.3.) tablosundaki

ruhani peyzajı çağrıştırmaktadır. Resimde çocuk İsa, kuzu ile oynarken resmedilmiştir. Kuzu, “İsa’nın insanlık için kendini feda etmesinin” sembolik bir göstergesidir. Resimde kuzu ile İsa arasında duygusal bir bağ olduğu için “alçakgönüllülüğü ve saflığı” temsil etmektedir. Resimde çocuk İsa’nın kıvrık saçlarıyla kuzunun postu sembolik bir şekilde bağdaştırılmıştır (Rynck, 2016, s.108-109). Leonardo Da Vinci, idealize ettiği kutsal kişi olan çocuk İsa imgesini, insanlaştırılmış bir şekilde yansıtmıştır (Alp, 2013, s.47). Ressamların, kendi düşüncelerini sanatlarına yansıtma özgürlüğü Rönesans dönemiyle başlamıştır. Rönesans sanatçıları nesne olarak doğadan ele aldıkları dini figürleri, sembolize ederek tüm ayrıntılarıyla yapıtlarına yansıtmaktadır.



Resim 1.4: Leonardo Da Vinci, “Meryem ve Çocuk İsa ile Azize Anna”, yak. 1510,
Panel, 168 x 130 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Rönesans döneminin temsil anlayışına tepki olarak ortaya çıkan Barok, Rönesans’ın dengeli ve durağan oluşuna karşı, hareketin ve duygunun ön planda olduğu bir dönemdir. Barok döneminde temsil edilen şey azizler, mitolojik ve kahramanlık

olaylardır. Barok dönemde ışık, sembolik anlam taşıırken, resmedilen önemli yerler ışık aracılığıyla ön plana çıkarılır (<http://arsivbelge.com/yaz.php?sc=3206>). Caravaggio'nun "Holofernes'in Başını Kesen Judith" isimli (Resim 1.5.) resminin konusunu İncil kitabının ek kısmında yer alan olay oluşturmaktadır. Olayın konusu şöyledir: Yahudi asıllı ve dul bir kadın olan Judith, şehri kuşatan Asurlu General Holofernes'i yenilgiye uğratmak için hain bir plan yapar, hizmetkârını da yanına alarak düşman kampına gider ve Asurlu generalin sarhoş olduğu bir sırada kafasını keser. Resimde, Holofernes'in öldürülme sahnesi temsil edilmektedir (<https://serkanhizli.wordpress.com/>). Barok dönemde temsil edilen Avrupa'da yaşanan siyasi olaylardır. Ressamlar sanatlarına siyasi olayları yansıtarak o dönemde yaşanan olaylara ayna tutmaktadır. Barok sanatçıları ele aldıkları nesneyi olduğundan fazla abartı katarak yansıtmışlardır.



Resim 1.5: Caravaggio, "Holofernes'in Başını Kesen Judith", 1598-1599, Tuval üzerine Yağlıboya, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

Barok sanatına tepki olarak doğan Neoklasisizm akımı, Yunan, Roma ve Rönesans sanatının temsil anlayışına öykümleri ile benzerlik göstermektedir. Neoklasisizm akımında temsil edilen toplumsal olay olan Fransız Devrimidir. Doğadan ele alınan nesnelere yönelen sanatçılar resimlerinde tarihsel olayları temsil ederlerken, aynı zamanda o dönemde yaşanan olayları da yansıtmaktadırlar. Neoklasisizm akımının devamı niteliğinde olan Romantizm akımı, o dönemde yaşanan toplumsal olaylara,

ayaklanmalara Fransız devrimiyle başlayan bunalımlara ayna tutmaktadır. Sanatı ve toplumu değiştirecek toplumsal olayların resmedildiği bu akım, duyguyu ve ifadeyi temsil etmektedir.

Günlük, sıradan ve yaşam sorunlarını temsil eden Realizm akımı ise görünen gerçeklikten ziyade görünmeyen gerçekliği yansıtmaktadır. Toplumsal gerçekliği yansıtan realist ressam, tarihi, siyasi gerçeklik yerine işçi ve köylülerin yaşadığı sorunlara ayna tutmaktadır. Ressamlar, görmezden gelinen, göz ardı edilen gerçekliği tuvallerine yansıtmaktadırlar. Örneğin, Gustave Courbet, “Sanatçının Atölyesi: Sanatsal ve Ahlaki Yaşamının Yedi Yılına Özetleyen Gerçek Alegori” isimli (Resim 1.6.) resminde toplumun sosyal, siyasi ve sanatsal yönünü tüm gerçekliğiyle ortaya koymuştur. Kendi atölyesini resmeden Courbet, sanatsal bir platformda ele aldığı siyasi söylemleri alaycı bir üslupla tuvaline aktarmıştır. Kendini resmin merkezine yerleştiren ressam, nü bir kadın model, filozof, eleştirmen, yazar ve şair gibi zengin kesime arkasını dönmüş, kedi, çocuk, dilenci, tüccar, rahip gibi fakir kesimi ise önüne almıştır. Courbet, tuvalin karşısında her iki kesime de gözlerini kapamış, manzara yapmaktadır (Farthing, 2012, s.300-301).

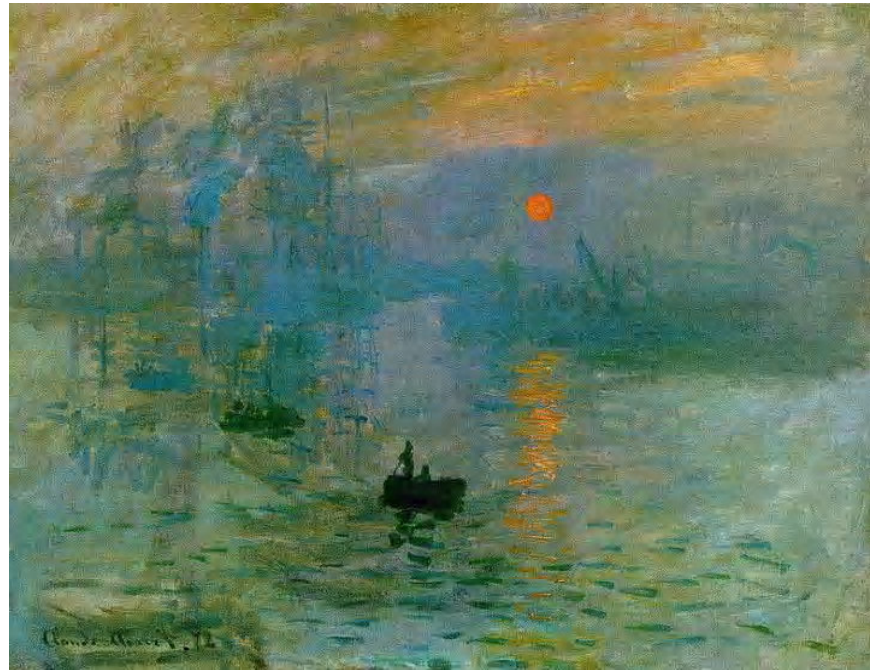


Resim 1.6: Gustave Courbet, “Sanatçının Atölyesi: Sanatsal ve Ahlaki Yaşamının Yedi Yılına Özetleyen Gerçek Alegori”, 1854-55, Tuval üzerine Yağlıboya, 361 x 598 cm, Musee d’Orsay, Paris, Fransa.

Resim 1.6’da görülen Courbet, resmin tam merkezine temsili olarak kendini resmetmiştir. Resmin sağ tarafında ressam ve arkadaşları yer alırken; sol tarafında ise

gündelik yaşamın görmezden gelinen diğer yüzünü temsil eden fakir kesim yer almaktadır. Zengin ve fakir kesimi aynı ortamda yansıtan ressam, zengin kesime arkasını dönmüş, fakat görmezden gelinen fakir kesimi de yansıtmayarak tepkisini bu şekilde göstermiştir. Courbet resminde anlatmak istediği şeyi, temsili nesnelere gerçek görüntüsünden uzaklaşarak semboller aracılığıyla ortaya koymaktadır.

Modernizmde sanatçılar sanatın taklit olmadığı düşüncesini doğanın geometrik analizleriyle başlatmış, ilerleyen süreçte tinsel olanı yansıtmaya başlamışlardır. Dolayısıyla sanatın mimetik bağı koparılmıştır. Klasik sanat anlayışını reddeden Modern sanatta, sanatçılar kendi iç gerçekliklerini tuval yüzeyine yansıtırken “renk, doku, nesnesiz, mekânsız ve zamansız” olarak sanat yapıtlarını oluşturmuşlardır (Alp, 2013, s.50-52). Modern sanatla birlikte nesnenin işlevselliği yerini biçimsel özelliklerin ön planda olduğu imgelere bırakmıştır. Kübizm akımının parçalanmış nesnelere, Duchamp’ın hazır nesnesi, Kavramsal sanatın gerçek nesne, yazı ve fotoğrafının bir arada olması gibi nesnenin, estetik ve ruhsal açıdan farklılıklar göstermesi ve zaman içerisinde nesne kavramının somut ya da soyut açıdan değişimi, gelişimini ortaya koymaktadır (Kaya, 2015, s.120).

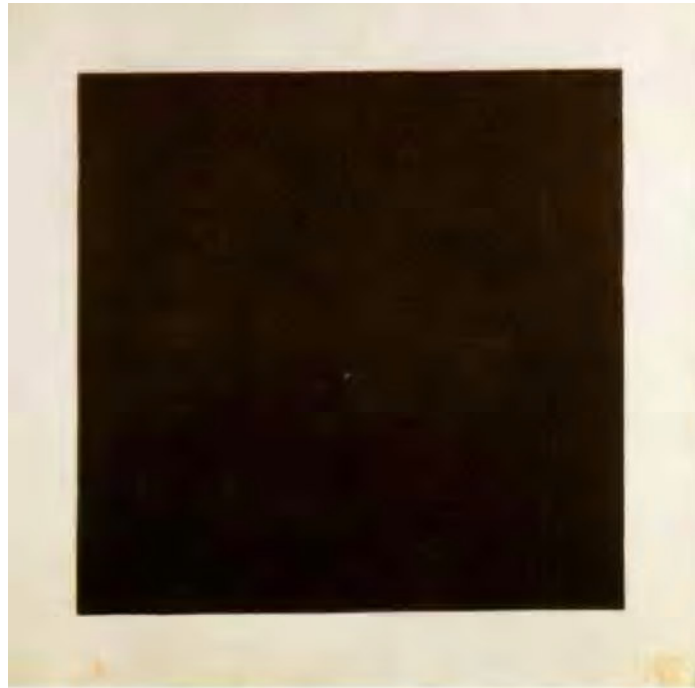


Resim 1.7: Claude Monet, “Gündoğumu”, Tuval üzerine Yağlıboya, 1872-73, 48 x 63 cm, Musee Marmottan, Paris, Fransa.

19.yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Modern resim sanatına geçiş olarak kabul edilen Empresyonizm akımında nesne, ışık ve rengin ressamda bıraktığı izlenimdir. Empresyonizm akımına göre, “renk, nesnenin anlık bir görünüşüdür.” Monet’in “Gündoğumu” isimli (Resim 1.7.) resminde görünenden ziyade ressamda bıraktığı izlenim ön plandadır. Monet doğadaki anlık görüntüyü tuvaline yansıtıırken tinsellikteki gerçekliği yakalamayı temsil etmiştir. Empresyonizm akımının taşıyıcı nesne olma özelliği olan rengin, Kaya’ya (2015) göre, “soyut sanatta kendi kendine yetebilen rengin nesne olma özelliğine sahip” olduğunu vurgulamıştır (s.120). Monet’in resimlerinde nesnelerin giderek erimesini, geometrik açıdan ele alan Cezanne, doğayı çözümlyerek küp, koni ve silindir nesneler olarak resmetmektedir. Bu geometrik bölünmeler sonucunda nesne farklı açılardan ele alınarak, farklı nesne yorumlarına temel oluşturmaktadır. Sanatçı artık nesne olarak doğadan ele aldığı her şeye kendinde bıraktığı etkiyle sanatına yansıtır. Sanatçının öznelliği bu dönemde ön plana çıkar. Sanatçının doğayı görme eylemi, görülenin gerçekliğinden, taklidinden, temsilinden bağımsızlaşır ve soyutlanır (Kaya, 2015, s.121).

20.yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan Ekspresyonizm akımı sanatçıları, yapıtlarına yaşadıkları çağın psikolojik, siyasi sorunlarını yansıtarak temsil etmektedir. Ekspresyonizm akımı, rengin ve sanatçının ruhsal halinin senteziyle nesneyi oluşturmaktadır. İçsellik dışavurumunu renk aracılığıyla ifade biçimine dönüştüren Ekspresyonizm akımı sanatçıları, nesneyi somut hale dönüştürerek aktarmaktadır. Kübizm akımı nesnenin kendisini sorgulamış ve nesneyi çözümlenmiştir. Analitik Kübizmde nesne, birçok açıdan tuvale yansıtılırken, Sentetik Kübizmle birlikte nesnenin kendisi farklı malzemelerle tuvale aktarılmıştır (Kaya, 2015, s.121). Kübizmin taklitçi geleneğe karşı tutumu sanatta yansıtma temelli anlayışı ötelemiştir. Bu akımın mecrasını takip eden Fütürizm akımı da bu görüşten yola çıkmaktadır. Kübizmde temsil edilen gerçeklik yine bu modele ve örneğe bağlıdır. Ancak burada öykünme olduğu gibi yansıtma da söz konusu değildir. Fütürizm ve ardından gelen modern sanat akımları için de bu durum farklı değildir. Sürrealizm akımında nesne olarak insanın bilinçaltında yatan hayaller ve rüyalar, sanatçıların tuvalerine somut olarak yansıtılmaktadır. Sürrealizm akımında önceki akımlardan farklı olarak temsil edilen nesneler alışıl gelmeyen biçimlerde gösterilmektedir.

Soyut sanatta sanatçıların duygularıyla oluşturduğu renk, doku gibi etkiler, nesnenin yansımasını oluştururken, nesne gerçek görüntüsünden arınarak ortaya konulmuştur. Her sanat akımı nesneye yüklediği anlamlarla zenginleşmiş, sanatçının ortaya koymak istediği durumu, olayı, düşünceyi, duyguyu, kavramı ya da mesajı iletmek için aracı görevi üstlenmiştir. Soyut sanatta doğadan tamamen kopmayan sanatçılar, soyut biçimleri yansıtırken mevcut olan nesnenin var olduğu gerçekliğinden uzaklaşmadan, öznelliğini ve ruhsallığını birleştirerek yansıtmışlardır. Malevich'in 1915 yılında yaptığı "Siyah Kare" isimli (Resim 1.8.) resminde beyaz bir zemin üzerinde bir metreye bir metre simsiyah bir kare görülmektedir. Malevich resmi için "formun sıfır sayısı" açıklamasını yapmıştır. Sanatçı resminde, formun olmadığını, nesnenin olduğunu vurgulamıştır (Kaya, 2015, s.123-124). Sanatçı beyaz bir zemin üzerine siyah kare yaparak, siyah ile saflığı, beyaz ile hiçliği ifade etmektedir (Sesigür, 2011, s.53). Sanatçı, izleyici ile iletişimi renkler aracılığıyla kurmaktadır. Formu reddeden sanatçı, yapıtlarında renk, çizgi ve şekil gibi biçimsel öğelere yer vermiştir. Resimde görünen dünyanın gerçekliğinden bir nesne yoktur. Sanatçının nesneyi biçimsel olarak algılayışının renklerle ifade bulmuş hali görülmektedir.



Resim 1.8: Kazimir Malevich, "Siyah Kare", 1915, Tuval üzerine Yağlıboya, 106 x 106 cm.

Klasik sanatta doğayı ele alan sanatçılar, Modern sanatla birlikte içsel olana yönelmişlerdir. Modern sanata tepki olan Post Modern sanatın temsil anlayışında ise “kültürel dışavurumlar olarak ortaya çıkan ve içerisinde ironi, parodi ve kendinden önceki sanatı kullanma” gibi kavramlar barındıran, teknolojinin gelişmesiyle birlikte tüketici ile iletişimin ön planda olduğu kısacası belirsizliği temsil eden bir dönem ortaya çıkmıştır (Whitham ve Pooke, 2013, s.21). Modern sanatta nesne olarak doğayı “görme” temelli bir anlayış hâkim iken, Post Modern sanatla birlikte doğayı görmekten ziyade görmenin ötesinde “düşünme” temelli bir anlayış egemen kılınmıştır (Kaya, 2015, s.127).

Post Modern sanatın özünü, yaşama dair her şeyin sanatın içine dâhil edilmesi, her nesnenin sanatın içinde var olması ve “gerçek olanı” arama düşüncesi oluşturmaktadır. Örneğin, temeli popüler kültüre dayanan Pop Art’ın temsil ettiği şey, “sanatın belirli bir zümre tarafından üretilen ve tüketilen bir meta olmaktan soyutlanması ve herkesin anlayacağı şekilde eserler üretilmesi” düşüncesidir. Pop Art’ın temsil ettiği şey, popüler kültürdür. Popüler kültür ürünlerinin, herkes tarafından kolay anlaşılabilir nesnelere olması ve hızlı tüketilmesi, sanatta da kolay, anlaşılır yapıtların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Özdem ve Geçit, 2013, s.156-157).



Resim 1.9: Andy Warhol, “Marilyn Monroe”, 1967, Serigrafi.

Nesnenin, gerçeklik ve kavramsalla olan bağıını irdeleyen Andy Warhol, ele aldığı nesneyi, kendi yarattığı imgesiyle bütünleştirerek yeniden yorumlamıştır. Örneğin, Warhol, “Marilyn Monroe” isimli (Resim 1.9.) çalışmasında yan yana ve alt alta sıraladığı Marilyn portresini tekrarlayan bir düzenleme oluşturmuştur. Moda ikonu olan bir pop starını seri imgelerle çoğaltan sanatçı, gerçek görüntüsünün ötesine geçerek farklı bir imgeye dönüştürmüştür (Kaya, 2015, s.127). Warhol, Marilyn Monroe’nun fotoğraflarına uyguladığı birbirini tekrarlayan ancak küçük farklılıklarla birbirinden ayrılan imajları, seri üretim ve kitle iletişim aracılığıyla, sanat yapıtına tepki olarak ortaya koymaktadır. Popüler kültüre ait imajlara yer veren Warhol, Monroe’nun seks sembolünü temsil etmediğini ve sıradan bir kişi olduğunu savunmuştur. Çalışmasında şiddetli renkler kullanmasının Monroe’ın güzelliğini simgelediğini söyleyen sanatçı, güzel olan şeylerin renklerle anlam bulduğunu ifade etmiştir.

Sanatın tamamı olmasa da büyük bir kısmı temsildir. Her dönem ve çağda farklılık gösteren temsil kavramı, sanatta en kapsamlı bilgiyi, bulunduğu dönemin ve çağın temsil biçimleri ve göndermeleriyle anlamlandırmaktadır (Alp, 2013, s.41). Demirkol’a (2008) göre, Modern sanat akımlarından Dadaizm, alışlagelmiş sanat yöntemlerini sorgulamış yaşamın içinde yer alan günlük malzemeleri ve hazır nesnelere sanatın içine sokarak onları sanat nesnesi haline getirmiştir (s.69).

İlk defa resmin tuvalle ya da boya ile sınırlı olmadığını gösteren Marcel Duchamp, hazır nesnelere kullanım amaçlarından uzaklaştırmış yeni bir ilişki içerisinde bir araya getirerek izleyiciye sanat üretimini sunmuştur. Aynı zamanda estetiği yok sayarak sanata sorgulayıcı bir bakış açısı getirmiştir (Bayav ve Ayteş, s.41-42). Günümüzde de sanatın çoğunluğu temsildir. Çağdaş sanatın formlarının hemen hepsi varlığını dadaya borçludur. Çağdaş sanat formları resim, karışık teknik, heykel, fotoğraf, film, video, dijital medya, performans, enstalasyon ve arazi sanatı gibi çoğu taklit aracılığıyla sürdürülebilen temsillerdir (Büyükkol, 2014, s.159).

Sanatın gerçek nesne ve hazır nesne ile ortaya konması, Çağdaş sanatın temsil anlayışının farklılık göstergesidir. Çağdaş sanat temsil kavramına, sembolik ve kavramsal açıdan bakılmaktadır. Çağdaş sanatla birlikte temsil, tuval yüzeyinin zaman ve mekân algısından kendini soyutlayarak sanatçının yarattığı etkileşimli mekân algısına dönüşmüştür. Ayrıca sanatçı sadece atölye ile sınırlı kalmamış, sıradan, yüzeysel mekânları sanatın temsil mekânlarına dönüştürmüştür (Alp, 2013, s.53-56).

Kavramsal sanatta resim ve kavram ilişkisinin birlikte kullanılmasının yanı sıra temsilin hem düşünsel hem de kavramsal dönüşümü açısından biçim arayışlarına girildiği görülmektedir. Kavramsal Sanatçı Joseph Kosuth “Bir ve Üç Sandalye” isimli (Resim 1.10.) yapıtında boş bir duvar önüne konumlandığı gerçek bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin yazılı olarak tanımı bulunmaktadır. Sanatçı nesne olarak seçmiş olduğu sandalye ile görsel algı, dil ve kavram arasında bağlantı kurarak insan zihninde düşünsel olanı irdelemiştir (Antmen, 2012, s.195). Gerçek bir sandalye, yazılı bir imge ve görsel bir sembol kullanılan çalışmada, sandalyeyi kodlayan simgeler bir nesneye ait farklı temsil göstergeleridir. Sandalye nesnesine ait olan görsel ve yazılı kodlar temsil edilen tek bir nesneye hizmet etmektedir. Sanatçının bu kodlar sayesinde izleyicinin zihninde çağrıştırdığı şey, ortaya koyduğu nesnenin görsel algısı, dili ve kavram arasındaki bağlantıyı sorgulamaktır.



Resim 1.10: Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, 1965, Modern Sanat Müzesi, Paris.

Kavramsal sanat ile birlikte sanatın temsilde her türlü malzeme, düşünce ve sözcüklerin yer alacağı düşüncesi oluşmaktadır. Kavramsal sanat pratikleri olarak sayılan; Arazi sanatı, Performans sanatı, Arte Povera ve Video sanatında düşüncenin ön planda olmasının yanı sıra doğanın ve bunun yanında her türlü malzemenin kullanılması önemlidir. Kalıcılığı olmayan bu pratikler, kalıcı belge özelliği taşıması açısından video

kayıtları ve fotoğraflarla desteklenmektedir (Alp, 2013, s.53). Dolayısıyla Çağdaş sanatta temsil kavramının değişkenlik göstermesinden ziyade, temsile aracılık eden ifade biçimlerinin dönüştüğü görülmektedir.

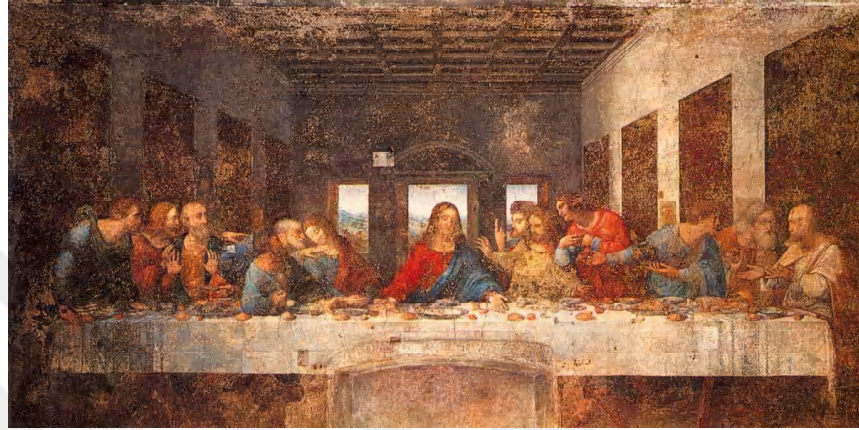
Çağdaş sanatta kolaj, asamblaj, enstalasyon gibi tekniklerin uygulandığı ve her türlü malzemenin de sanat üretiminde kullanıldığı görülmektedir. 1979 yılında Feminist sanatçı Chicago'nun birçok kadın sanatçının katılımıyla gerçekleştirdiği "Akşam Yemeği Partisi" isimli (Resim 1.11.) enstalasyon çalışması tarih boyunca önemli bir yere sahip olan ve göz ardı edilen kadınları gündeme getirmek için yapılmış simgesel anıt olma özelliği taşımaktadır. Chicago, çalışmasını önce içi boş, yuvarlak bir masa olarak düşünmüştür. Daha sonra erkeklerin sanatı hâkimiyet altına aldıkları Rönesans sanatının önemli yapıtlarının ana kompozisyonu olan içi boş, eşkenar üçgen olarak ele almıştır. Ayrıca masanın biçimi kadın cinsel organını simgelemektedir.



Resim 1.11: Judy Chicago, "Akşam Yemeği Partisi", 1979, Ahşap, Seramik, Kumaş, Metal, Boya, Brooklyn Feminist Sanat Müzesi, Enstalasyon, New York.

Resim 1.11'de görülen çalışmada her kadını temsil eden yemek takımı kullanılmıştır. Chicago'nun çalışmasında 13 sayısını kullanması önemli bir anlam taşımaktadır. Leonardo Da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" isimli (Resim 1.12.) resminde 13 figür bulunduğu için, Chicago çalışmasında 13 sayısına gönderme yapmaktadır. Çalışmada 999 kadın seçilmiş ve Batı kültüründe 666 sayısı, ilahi adaletin,

hakikatin ve şeytanın simgesinin ters çevrilmiş hali 999 sayısındadır. İsa'nın sembolü olan 153 sayısındaki rakamların toplamı da 9 olduğu için “şeytanın sembolünün ters çevrilmesiyle, İsa'nın sembolünün tekrar edilmesi, kadının ilahi adaletinin gerçekleşeceğini” işaret etmektedir (Keser, 2015, s.140-144).



Resim 1.12: Leonardo Da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, 1495, 4,6 m x 8,8 m, Santa Maria Delle Grazie.

Performans sanatı, alışlagelen sanat anlayışını reddeden, toplum için geçerli olan kurallara karşı çıkan, olay, olgu ve durumların gerçekliğinin olduğu gibi yansıtılmasıdır. Performans ve Vücut sanatı gibi çağdaş sanat formlarında insan vücudu, sanat nesnesi olarak değerlendirilmektedir. Performans sanatında yer alan beden, temsiliyetteki yerini almıştır. Bedenin kendisi temsil nesnesi olmuştur. Beden, yalnızca temsil edileni göstermek için aracı konumundadır (Whitham ve Pooke, 2013).

Performans sanatıyla birlikte sanatçılar, malzeme olarak kendi bedenlerini ya da başka bedenleri, kendi sanatları içerisinde kullanarak bir ifade biçimine dönüştürmüşlerdir. İki boyutlu yüzeylerde temsil edilen beden, Performans sanatıyla beraber mekânlarda sergilenerek sanatsal bir malzeme haline dönüşmüştür. Kavramsal sanatta malzeme olarak düşünce ve kavramın ön planda olduğu görülürken, Performans sanatında ise sanatçı bedeni malzeme olarak kullanılmıştır. Performans sanatında sanatçının bedeni, yalnız bir performatif gerçekliğe aracılık etmemiş, aynı zamanda bir temsil nesnesine dönüşen gösterge olmuştur. Vito, “Tescilli Markalar” isimli (Resim 1.13.) performansında temsil nesnesi olarak kendi bedenini kullanarak, kapitalist

ekonominin insanı tüketime karşı yöneltmesini temsil eden sanatçı bedenini ısırarak damgalatmıştır (Antmen, 2013, s.220- 222).



Resim 1.13: Vito Acconci, “Tescilli Markalar”, 1970, Performans, New York.

1980’li yıllarda video, görmekten ziyade izleyici zihninde düşünce üreten, görselin ötesindeki gerçekliği ortaya koyan bir sanat türüdür. Nam June Paik “Tv Cello” isimli (Resim 1.14.) performansında ilk defa malzeme olarak televizyon ekranını kullanmıştır. Üç televizyonu üst üste kullanan Paik, çello görünümü vermiştir. Televizyon ekranında çello sanatçısı Moorman’e ait görüntülerden gelen sesle, sonradan oluşturduğu çello görünümlü düzenlemeden çıkan sesler arasındaki farklılığı ortaya koyan Paik, müzik aletlerinin kullanım şekillerini değiştirmeyi ve sesleri bozmayı amaçlamıştır (<http://koseyidonenkahraman2.blogspot.com.tr/2011/12/nam-june-paik-videoart.html>). İki görüntü üretme tekniği olan fotoğraf ve video, temsilin yeni Çağdaş formlarıdır. Burada temsilin kavramı değil, sanatın üretim biçimi değişmiştir. Temsil edilen, sanatçının vermek istediği mesajın yerini tutmaktadır. Videoda yaşam gibi akıp giden bir gerçeklik yer almakta ve bu gerçeklik sanatçının vermek istediği kavramı temsil etmektedir. Çağdaş sanatın formlarında temsilin, taklit ya da benzerlikle ilişkisi

bulunmamaktadır. Dolayısıyla Çağdaş Sanatta ürün modele bağılı olmamakla birlikte bizzat ürünün kendisi temsil nesnesidir.



Resim 1.14: Nam June Paik, "Tv Cello", 1964, Video Sanatı.

2. BÖLÜM: SANATTA TEMSİL NESNESİNİN DÖNÜŞÜMÜ

2.1. Modern Sanat'ta Temsil Nesnesinin Dönüşümü

Bu bölümde sanatta ifade aracı olarak yer verilen nesnenin dönüşümü, Modern sanat akımları içerisinde yer alan sanatçıların üslup farklılıkları üzerinden örnekler verilerek incelenmiştir. Her dönem ve çağda gelişen ve dönüşen nesne, sanatçının ifade aracı olarak sanatın içinde varlığını sürdürmüştür. Akımlar arası ve her bir akım içerisinde yer alan nesne, sanatçılar tarafından farklı algılanmış ve farklı anlamlara bürünmüştür. Akımın felsefesine bağlı kalan her bir sanatçının nesneyi farklı yorumlamasıyla birlikte nesnelerin anlamları değişkenlik göstermiştir. Örneğin, Soyut sanatta nesne gerçek görüntüsünden sıyrılırken, Dışavurumculukta nesne simgelere dönüşmektedir. Modern kavramının kökeni, Latincedeki “hemen şimdi” anlamına gelen “modo” kelimesine dayanmaktadır. Modern kavramı, “şimdi ve burada, bugünkü, şimdi” anlamlarında da kullanılmaktadır. Modern sanat genel anlamıyla geleneksel ve klasik sanat anlayışını reddeden, yerine yaşamı ve dünyayı sorgulayan, değiştirmeye çalışan bir dönem olarak ifade edilmektedir (Whitham ve Pooke, 2013, s.15). Modern sanatta nesnenin yüceleştirilmesiyle birlikte sanatçılar, nesnenin işlevsel yönünü yok sayarak biçimsel yönünü imgelere dönüştürmüşlerdir. Nesnenin her dönem ve çağda farklılık göstermesi, o dönemin estetik anlayışına ve tinselliğine bağlı olarak gelişmiştir.

Modern sanatın tamamı olmasa da bir kısmı sanatın doğası üzerinedir. Sanat doğadan beslenir, sanatçı ise görünen dünyadan etkilenmektedir. Sanatçının ilham kaynağı doğadır. Sanat yapıtı, sanatçının doğayı taklit etmesinden doğmaktadır. İlham kaynağı olan doğanın kendisi de bir sanat yapıtıdır. Doğada var olan canlı veya cansız her varlık birer sanat ürünüdür. Diğer kısmını ise psikolojik, ruhsal, metafizik, siyasal gibi konular oluşturmaktadır (Ayaydın, 2016). 20.yüzyıla birlikte sanatta doğayı taklit yerini ifade, soyutlama, yaratıcılık ve yeni arayışlara bırakmıştır.

Fotoğrafın icadıyla birlikte resim sanatında, alışlagelmiş anlayıştan uzaklaşarak gerçeklik, resimden çok fotoğrafın alanına girmiştir. Fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte sanatçılar gerçeklik kavramını yeniden sorgulamaya başlamışlardır.

Modern sanatçılar, sanat yapıtını ve sanat nesnesini yeniden ele alarak sanatta düşünce yönünden farklı bakış açılarına temel oluşturmuşlardır. Endüstriyel devrimler, buharın, elektriğin keşfi, buluş ve icatlar, sanat alanında yeni görüşlerin, düşüncelerin temelini oluşturmuştur. Endüstriyel devrimde, teknolojiye görüntü üretim yöntemi olan fotoğraf, Empresyonizmin doğmasında büyük bir öneme sahiptir. Empresyonizm ise doğadan anlık izlenimlere dayanan ve öznelliğin ön planda olduğu bir sanat akımı olarak ortaya çıkmıştır. Empresyonizmde sanatın nesnesi andır. Nesne, doğanın anlık görüntüsüdür. Dolayısıyla Empresyonist sanatta temsil edilen nesne zamandır. Empresyonist sanatçılar, görünen dünyayı olduğu gibi yansıtmaktan ziyade kendilerinde bıraktığı izlenime göre tuvallerine aktarmışlardır.



Resim 2.1: Vincent Van Gogh, “Buğday Tarlasındaki Kargalar”, 1890, Tuval üzerine Yağlıboya, 197/8 inç x 391/2 inç.

İzlenimcilik sonrası diye adlandırılan dönem içerisinde yer alan Vincent Van Gogh, biçimsel temelli bir üslupla kendini ifade etmiştir. Van Gogh resimlerinde, ifade aracı olarak çizgileri kullanmıştır. Sanatçı, doğadan ele aldığı nesnelere, kendinde uyandırdığı hisle birleştirmiş ve tuvaline yansıtmıştır. “Buğday Tarlasındaki Kargalar” isimli (Resim 2.1.) resminde doğanın anlık görüntüsünü diyagonal çizgilerle aktaran sanatçı, izleyicinin gözlemine ön plandan arka plana doğru yönlendirmektedir. Ölümüne yakın bir zamanda yapmış olduğu bu resminde Van Gogh, kullandığı renklerle umutsuzluğu ve sonsuzluğu yansıtmıştır. İçinde bulunduğu ruhsal durumdan etkilenen ve bu izlenimden hareket eden ressam, ölüme yaklaştığını kararmış gökyüzü ve sonu

belli olmayan bir tarlayla ifade etmektedir. Ressamın kullandığı mavi ve sarı renkler aslından uzaklaşarak, izleyiciyi karamsar bir atmosfer içerisine sokmaktadır. Van Gogh resminde natüralist anlayıştan uzaklaşarak öznel bir tutum sergilemektedir. Doğadaki nesnenin gerçek görünümünden uzaklaşan sanatçı, içsel gerçekliğini yansıtmaktadır. Post Empresyonizm akımında temsil edilen tinsellik, ifade aracı olarak renklerle dışa yansımaktadır. Nesne olarak doğayı ele alan ressam, dış gerçekliği, kendinde bıraktığı izlenimin etkisini yansıtmış ve ölüm kavramını renklerin diliyle temsil etmiştir.



Resim 2.2: Edvard Munch, “Çılgılık”, 1893, 84 x 66 cm, National Gallery, Oslo.

Fovizm, içsel olanın dışa yansması, doğanın model alındığı gerçeklik değil, sanatçının içsel gerçekliğidir. Benzer şekilde Dışavurumcularda da gerçeklik, sanatçının ruhundan hareket etmektedir. Dışavurumcu sanatçılar, çektikleri acılara, ızdıraplara, hüznümlere karşı isyanlarını kullandıkları ifade biçimi olan renk ve biçimlerle tuvallerine yansıtmışlardır. Klasik Sanattaki doğayı nesne olarak ele alan sanatçılar, Modern Sanatla birlikte psikolojinin de etkisiyle nesneyi sanatçının ruhsal durumuna göre yeniden değişime ve dönüşüme uğratmıştır. Örneğin, Edvard Munch, “Çılgılık” isimli (Resim 2.2.) resminde içinde bulunduğu melankolik bir durumdan etkilenmiş ve kendinde uyandırdığı duyguları tuvaline yansıtmıştır. Munch, görünen dünyayı kendi içsel dünyasındaki korku ve endişe gibi duygular aracılığıyla ifade biçimi olarak

renklere ve hareketli çizgilere bırakmıştır. Munch'ın temsil ettiği şey, nesnesi olduğu doğanın sessiz çılgılığıdır.

Kübizm akımı, ele aldıkları doğayı geometrik biçimlerle, renk ve yüzeye yoğunlaşarak, nesnenin yapısını aramışlardır. Kübizimde temsil edilen nesnenin kavramıdır, yani ideasıdır. 18.yüzyılda Endüstri Devriminin etkisiyle birlikte sanatta ve sanatçıda yeni bir görme biçim dili oluşmaya başlamıştır. Kübizm akımının kendinden önceki akımlardan farklı olmasının nedeni, klasik sanat anlayışını reddederek, sanatta yeni teknik ve malzemeleri kullanması, modern sanatın biçimlenmesinin temelini oluşturmasıdır (Emadi, 2007, s.10). Kübizm sanatçıları model alınan gerçekliğin yerine doğayı taklit etmişlerdir. Sanatçılar, doğanın benzerliğini yakalama çabasına girişmişlerdir. Ancak kübizm akımı içerisinde çalışan sanatçılar doğanın yansımasından ziyade kavramına yönelmişlerdir. Dolayısıyla Kübizm sanatçıları, doğayı taklit yerine geometrik bir anlatım biçimiyle gerçekliği oluşturmuşlardır. Bunun içinde renkten vazgeçilmiş, biçim olarak dördüncü boyut kullanılmıştır.

1907 yılında İspanyol ressam Pablo Picasso ve Fransız ressam George Braque öncülüğünde gelişen Kübizim akımı sanatın, Batının alışlagelmiş görsel temsil anlayışını yok eden doğanın betimlemeci yönünden ziyade kavramsal bir açıdan bakılarak yorumlanmasını amaçlamıştır. Akım, resim yüzeyinde bir nesneyi, bir açıdan göstermek yerine birçok açıdan göstererek bakış açısına dördüncü boyutu getirmiştir. Kübizm akımı 19.yüzyıldan süregelen temsili gerçeklik anlayışından, resimsel gerçekliğe kadar uzanan görsel bir devrim özelliği taşımaktadır. 20.yüzyılda ortaya çıkan Kübizm akımı, Antmen' e (2013) göre: “Yeni bir resimsel dil, yeni bir görme biçimi, dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemi” olarak ifade edilmektedir (s.45).

Hazır nesnelerin metaforik ifade olanaklarından yararlanan Picasso, hazır nesne kullandığını şu şekilde açıklamaktadır: “Benim heykellerim plastik metaforlardır. Bu resimdekiyle aynı ilkedir.” Picasso, “Boğa Başı” isimli (Resim 2.3.) çalışmasında, bisiklet selesi, gidon, borular ve hurdalık, atılmış sıradan, günlük nesneleri kullanmıştır (Kılıç ve Altıntaş, 2016, s.193). Sanatçı, sanat hayatında, kendi kültürel ortamındaki simgesel ve kavramsal anlamlar taşıyan nesnelerin üretimine ilgi duymuş ve bu nesneleri sanatında kullanmıştır. Picasso, etnografik nesnelerin temsili olmasından ziyade bu nesnelerin özündeki “primitif” anlayışını benimsemektedir (Antmen, 2013,

s.47). Kübizm akımı sanat ları, görüntüsel bir nesneden ziyade kavramsal açıdan bir nesneyi temsil etmişlerdir.



Resim 2.3: Pablo Picasso, “Boğa Başı”, 1943, Bisiklet selesi ve gidonları, Picasso Müzesi, Paris.

Fütürizm, Konstrüktivizm, Ekspresyonizm gibi Modern sanat akımlarına öncülük eden Kübizm Akımı, Analitik Kübizm ve Sentetik Kübizm olmak üzere iki döneme göre incelenmektedir. Analitik Kübizm, aynı objenin farklı açılardan ele alındığı, biçimin ve desenin ön planda olduğu dönemdir. Sentetik Kübizm de ise, farklı objeleri bir araya getirerek yeni formlar oluşturulmaktadır. 20.yüzyılda ortaya çıkan ve en önemli sanat teknikleri arasında yer alan Kolaj tekniği, önce Braque’in yapıtlarında (Resim 2.4.) daha sonra Picasso’nun yapıtlarında görülmüŐtür. Gazete, dergi, afiş ve kartpostal gibi kitle kültürüne özgü basılı malzeme 20.yüzyılda yaygınlık kazanmıştır. Bu dönem yapıtlarında içinde bulunulan siyasi, kültürel, toplumsal gelişmeleri işaret eden gazete, dergi ve reklam imgeleri kullanılmıştır (Emadi, 2007, s.11).

Kolaj tekniğinde, geleneksel malzemenin dışında, kitle kültürüne ait gündelik, sıradan malzeme sanat yapıtının bir ögesi olma özelliği taşımaktadır. Bu teknik sanat ve yaşam arasındaki sınırları kaldırmada atılan en önemli geliŐmelerdendir. Kübizm akımı aynı zamanda Dada ve Pop kolajlarının da temelini oluşturmaktadır (Antmen, 2013, s.48- 49).



Resim 2.4: George Braque, “Bardak Karaf ve Gazete”, 1914, 62,5 x 28,5 cm, Kolaj Tekniği.



Resim 2.5: Pablo Picasso, “Hazeranlı Natürmort”, 1912, Asamblaj Tekniği.

Picasso, dergi veya gazete kağıtları yapıştırarak oluşturduğu kolaj tekniğinde hazır malzemeleri de birlikte kullanarak, Asamblaj tekniğini geliştirmiş ve sanatın

simgeci etkisini ortaya koymuştur. Picasso, günlük, sıradan birkaç nesneyi bir araya getirerek oluşturduğu “Hazeranlı Natürmort” isimli (Resim 2.5.) asamblaj çalışmasında hasır görünümlü muşamba ve halat gibi hazır nesnelere kullanmıştır. Picasso farklı açılardan yaptığı limon ve bardak dışında natürmortun etrafını gerçek bir halat kullanarak çerçevelemiştir. Picasso, bu asamblaj çalışmasıyla gerçekliği yeniden sorgulayarak dikkat çekmek istemiştir (Emadi, 2007, s.11).

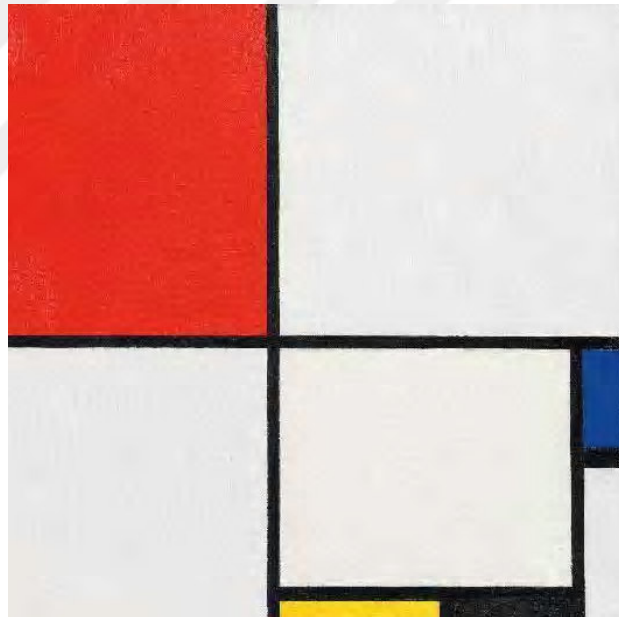
Fütürizmde temsil edilen harekettir, teknolojinin, motorun, mekanik olanın ritmini yansıtan temsillerdir. Örneğin, Umberto Boccioni'nin “Bisikletçinin Dinamizmi” isimli (Resim 2.6.) resminde hareket halinde bir bisikletçi görülmektedir. Ressam, seçmiş olduğu nesnelere hareket hissini keskin ve sert çizgilerle vermektedir. Boccioni, resminde hızdan ziyade sürekliliği olan bu dinamizmin sürecini yakalamak istemiştir. Boccioni teknik manifestoda, insan figürünü durağan şekilde aktarmak yerine figürü çevreleyen atmosferle birlikte tuvale yansıtılması gerektiğini vurgulamıştır. Teknik manifestoda, ressamların bugüne kadar hep hareketsiz insan ve nesnelere gösterdiği, Fütürist resimlerle birlikte izleyicinin artık resmin merkezinde olacağı ifade edilmiştir (Farthing, 2012, s.398-399).



Resim 2.6: Umberto Boccioni, “Bisikletçinin Dinamizmi”, 1913, Tuval üzerine Yağlıboya, 70 x 95 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venedik, İtalya.

Kübist sanatçılardan etkilenen Mondrian, resimlerinde nesnelere sınırlarını belirleyen çizgiler kullanmıştır. Mondrian'ın resimlerinde doğa, diyagonal yapıdan

uzaklaşarak çizgiler, yatay ve dikey olana kadar sadeleşmiştir. Resimler, hayal gücünden arınmış, kompozisyonların denge ve uyumuyla birleşerek sanatçının kişiselliğinden çıkmış, evrensel bir dile dönüşmüştür. Kübizmin etkisiyle gelişen De Stijl, doğadaki geometrik biçimin yerine yüzeyin biçimselliğini ön plana çıkarmıştır. Mondrian resimlerinde genellikle üç ana rengi, siyah ve griyi tercih etmektedir. Örneğin, “No:3 Kırmızı, Mavi, Sarı ve Siyah Kompozisyon” isimli (Resim 2.7.) resminde derinliği olmayan düz bir yüzey üzerinde kare veya dikdörtgenlere ayrılmış parçalar, sanatçının kullandığı belirli renklerle boyanmıştır. Mondrian resminde ağaç nesnesini, gerçek formundan arındırarak, biçimin en sade haline dönüştürmüştür (Karabaş ve Güdür, 2016, s.333-338). Nesnenin formundan tam olarak ayrılmayan Soyut sanat, biçimsel çözümlenmeleriyle birlikte temsili gerçekliğin sınırını aşmıştır.



Resim 2.7: Piet Mondrian, “No:3 Kırmızı, Mavi, Sarı ve Siyah Kompozisyon”, 1929.

I. ve II. Dünya Savaşı sonrası sanatçılar, kendilerinden önceki sanat anlayışına karşı çıkarak plastik sanatları yeniden tanımlamışlardır. Sürrealizm akımı, sanatçının bilinçaltındaki dışavurumdur. Burada sanatçının bilinçaltındaki temsil edilmektedir. Sürrealist ressamlar, doğanın görüntüsünden ziyade insanın bilinçaltını ve rüyalarını yansıtmak istemişlerdir. Örneğin, Salvador Dali'nin “Salvador Dali Manzarada Anlaşılmaz Öğeler” isimli (Resim 2.8.) resminde düşsel bir ortamda yer alan

ve kendini izleyici tarafından algılanamayan nesnelere karşısında resim yaparken yansıtmıştır. Dali resminde, düşselliğin sonsuzluğunu boşluklarla ifade etmiştir. Resim, doğadan alışlagelmiş bir görüntüye ait olmamakla birlikte sanatçının düşsel görüntüsünün yansımalarını oluşturmaktadır. Dadaizm, Sürrealizm ve Soyut dışavurumculuk gibi ortaya çıkan akımlarda, mekân çözümlenmeleriyle, tuvalin sınırları irdelenmiştir. Sanatçının anlık tepkilerinin oluşturduğu izler, bir yüzey oluştururken aynı zamanda doğrudan ya da simgesel olanı işaret etmektedir (Bayav ve AYTEŞ, 2016, s.36-48).



Resim 2.8: Salvador Dali, “Salvador Dali Manzarada Anlaşılmaz Öğeler”, 1934.

I. Dünya Savaşı sırasında sanatçılar farklı arayışlara yönelmişlerdir. Bu arayışlar en erken örneğini Dadaizm akımıyla bulmuştur. Dadaizm akımı, kurulu düzene ve kurallara karşı bir başkaldırı olarak 1916 yılında İsviçre'nin başkenti Zürih'te ortaya çıkan, geleneksel sanat anlayışını reddeden yıkıcı bir eylem niteliği taşıyan bir akımdır. Zürih'te doğan Dadaizm akımı, etkilerini Paris'te göstermektedir. Gerçeği bulmak için her şeyi reddeden bu akım, yeni bir yaşam ve sanat ortamı oluşturmayı amaçlamıştır (Emadi, 2007, s.13).

Dadaizm akımı için “Anti-Sanat” terimini kullanan Marcel Duchamp'ın, hazır-nesnelerinde Kübizm akımının kolaj tekniğinin etkileri görülmektedir. Duchamp, gündelik ve sıradan bir nesneyi doğrudan sanatın içinde, sanat yapıtı olarak kullanmış,

sanata düşünce ve eleştiri açısından farklı bir boyut kazandırmıştır. Nesneyi temsili bir çerçeveden çıkararak bu tavır, yaşam ve sanat arasındaki sınırları zorlamakta ve “kaygı nesnesi” ne dönüştürmektedir (Antmen, 2013, s.121-126).



Resim 2.9: Marcel Duchamp, “Pisuvan”, 1917, 61 x 36 x 48 cm, Modern Sanat Müzesi, Paris.

Marcel Duchamp, hazır yapıt ve buluntu nesne olarak adlandırdığı “Pisuvan” isimli (Resim 2.9.) sanat yapıtında, fabrikanın ürettiği sıradan bir pisuvanı olduğu gibi üzerinde hiçbir değişiklik yapmadan kendi imzasını atmış ve hazır nesneyi sanat nesnesi haline dönüştürmüştür. Sanatçının Pisuvan ismini verdiği yapıt disiplinler arası formlar içinde, heykel ile bağdaştırılmaktadır. Pisuvan da içerisi su ile dolarak biçimlendirilmiş taş bir yapıttır. Sanatçının sanat yapıtı olarak izleyiciye sunduğu sıradan ve günlük nesnelere, gerçek yaşamdaki nesnelere, Duchamp sanatın özünü, estetik beğeniye sorgulayarak, sanatı yetenek ve beceriden uzaklaştırıp düşünceye yönlendirmektedir (Carroll, 2012, s.46-48). Dadaizm akımının sanatçıları tarafından yayınlanan “The Blind Man” isimli dergide yer alan anonim bir yazıda, Pisuvanın sanat yapıtı olduğu şu şekilde savunuluyordu: “Nesnenin seçimi başlı başına yaratıcı bir süreçtir. Nesne, işe yarar özelliğinden koparıldığında bir sanat eseri haline gelir. Nesneye bir isim verip, bir sanat galerisinde sergileyerek, nesneye yeni bir fikir veya anlam verilmiş olur.” (<https://medium.com/t%C3%BCrkiye/inceleme-4135aac9ae16>). Burada Duchamp’ın sergilediği hazır nesneden ziyade eylemin sanatı sorgulamasına yönelik gösterilen

protest bir tavır söz konusudur. Ayrıca sıradan bir nesneyi kendi bağlamından uzaklaştıran sanatçı, nesneyi kavramsal bir üslup içerisinde yeniden sorgulamıştır. Duchamp bu tavrıyla birlikte her şeyin sanatın içinde var olabileceğini göstermiştir (Aykut, 2016, s.47).

Aksiyon resminin öncüsü sayılan Pollock, kendini temsil eden bir üslup geliştirmiş ve ifade biçimi olarak boyayı yüzeye damlatarak ritmik hareketler oluşturmuştur. Ressam, “Bir: Sayı:31” isimli (Resim 2.10.) resminde doğadaki gerçek nesnelerin temsilinden uzaklaşmış, ifade aracı olarak rengi, biçimi özgürce kullanmış ve rastlantısal olarak ortaya koymuştur. Pollock resimlerinde, renkleri kontrollü şekilde damlatarak ritmik bir yüzey oluşturmaktadır. Sanatçının çalışmasında nesnelere, simgeler ve gerçekliklerden ziyade duygu ve hareketin renklerle olan etkileşimi görülmektedir. Sanatçı, ifadeciliğinin yanı sıra biçimsel içeriği sorgulamaktadır. Ressam, renklerle tuval yüzeyine yapmış olduğu eylemin olay olduğunu savunmaktadır. Ayrıca Pollock burada görülen eylemin resim olmadığını, olay olduğunu vurgulamıştır. Belirli bir süreç içerisinde gerçekleşen ve ortaya çıkan etkiler, olayın bir parçasını oluşturmaktadır.



Resim 2.10: Jackson Pollock, “Bir: Sayı:31”, 1950, Tuval üzerine Yağlıboya, 2,7 x 5,31 cm, Moma.

19.yüzyıl sonu ve 20.yüzyılın başında resim sanatında doğayı taklit etmekten uzaklaşan modern sanatçılar, görünen dünyayı kopyalamak yerine alışılmadık sanatın dışına çıkmışlardır. 20.yüzyıl başlarında ortaya çıkan avangard akımlar içerisinde yer alan Kübizm ve Dadaizm akımları buldukları dönemin sanatına farklı bakış açıları ve yenilikler getirmeleri bakımından önemlidir. Dadaizm ve Kübizm akımı; Pablo

Picasso'nun resimde, boya dışında malzeme kullanması, nesneyi birkaç açıdan göstermesi ve Marcel Duchamp'ın hazır nesne kullanım sürecinde sanat anlayışına karşı gerçekleştirdikleri bu yenilikler, çağdaş sanat ortamını da etkilemiştir (Carroll, 2012, s.41-42). Her dönem ve çağda farklı algılanan ve yorumlanan nesne, sanatçının içinde bulunduğu çağın sosyal, siyasi, toplumsal, kültürel ve ekonomik yapısından etkilenmektedir. Modern sanat akımları arasında da farklılık gösteren nesne, akım içerisindeki sanatçıların nesneye olan bakış açıları ve yaklaşımlarında da farklılığa neden olabilmektedir. Sanatçı nesneye olan yaklaşımını, onu algılayışıyla, yorumlayışıyla ve onu anlamlandırmasıyla birlikte ortaya koymaktadır. Bu da nesnenin zamanla farklılık göstermesinin ve dönüşümünün bir kanıtıdır.

2.2.Çağdaş Sanat'ta Temsil Nesnesinin Dönüşümü

Bu bölümde Çağdaş Sanat içerisinde yer alan sanatçı çalışmaları üzerinden ele alınan temsil nesnesinin dönüşümü incelenmiştir. Post Modern dönem içerisinde incelenen nesnenin dönüşümü, resim, karışık teknik, heykel, fotoğraf, video, performans, enstalasyon ve arazi gibi çağdaş sanat formları üzerinden örneklerle açıklanmıştır. Çağdaş terimi, modern ve geleneksel sanata tepki olarak ortaya çıkan 1960 sonrası sanattaki yeni ifade biçimleri için kullanılmıştır. Ayrıca Modern sonrası anlamına gelen Post Modern sanat, Batı dünyasında 20.yüzyılın son çeyreğinde sanat, felsefe, sosyoloji alanında kendini gösteren bir karşı çıkış hareketidir. Başkaldırıcı bir tutumla rastlantıya dayanan teknikler kullanan Dadaizm, Soyut Dışavurumculuk, Kavramsal Sanat, Pop Art gibi Post Modern sanat anlayışının temelini oluşturmaktadır. Post Modern sanat, Modern sanatın yarattığı her şeyi eleştirmektedir. Bu eleştirel tutumla Çağdaş sanat, Batı'nın yarattığı deneyim, bilgi, kentleşme, sanayileşme gibi konularının yanı sıra toplumsal cinsiyet, politika, popüler kültür, tüketim gibi temaları da ele almaktadır (Bozkurt, 2004).

1960 yılında sanat ortamında ortaya çıkan en büyük gelişim, sanat nesnesine duyulan gereksinim olmuştur. Sanat yapıtında üsluptan önce özgün düşüncenin ön plana çıktığı Kavramsal sanat, yapıtın maddi boyutundan ve biçiminden uzaklaşmıştır. Antmen'e (2013) göre: "Tekil nesneyi dışlayan Kavramsal sanatçılar, onun yerine düşüncüyü ön plana koymuşlar, fotoğraflar, videolar ve yazılı belgelerle sanatın geleneksel tanımını sorgulamışlardır." 1960 yılında adından söz ettiren sanatçı

Duchamp, Kavramsal sanatın düşünce yönünden temelini atmıştır. Sanatçı, sıradan bir nesneyi veya eylemi sanat yapıtı olarak ortaya koymuş, izleyicinin sanat yapıtına bakış açısını değiştirmiş ve sorgulamıştır (s.193-194). Post Modern sanatının eylemci üretim biçimi 1970'lere kadar devam etmiş ve 1980'li yıllarda bireyciliğin temelini oluşturmuştur.

Pop Art sanatçıları, biçimden çok içeriğe vurgu yapmışlardır. Amerikan kültüründen beslenen Post Modern sanat, Pop Art'ın her türlü anlatım biçimini kullanmaktadır. Andy Warhol "Elektrikli Sandalye Serisi" isimli (Resim 2.11.) çalışmasında fotoğrafik imgelere uyguladığı serigrafî tekniğiyle nesneyi, gerçek görüntüsünden uzaklaştırmış ve yeni bir imge ortaya koymuştur. Burada Warhol, imgeler aracılığıyla ölüm kavramını temsil etmiştir. Bu kavramı çağrıştıran, kapalı bir mekân içerisinde yerleştiği elektrikli bir sandalye ile "Sessizlik" yazan bir yazı imgesine yer vermiştir. Sanatçı çalışmada, bu acı ve umutsuzluk karşısında sessiz kalan izleyiciyi, suç ortağı yapmıştır (Beyoğlu, 2016, s.191). İzleyicinin gündelik yaşamının bir parçası olan sıradan nesnelere, Pop Art sanatçıları iki boyutlu yüzeylere aktarmışlar ve hazır imgelerden yararlanmışlardır. Sıradan nesnelere sanatsal bir bağlamda ele alan Warhol, nesnelere kavramsal açıdan yeni anlamlar kazandırmıştır. Yeni oluşan imgeler, izleyiciyi temsil edilen kavrama yönlendirmiş ve kavramı temsil eden bir nesneye dönüştürmüştür (Antmen, 2013, s.162).



Resim 2.11: Andy Warhol, "Elektrikli Sandalye Serisi", 1971, Kağıt üzerine Ekran Baskısı.

Yeni Gerçekçilik, Pop Art'ın devamı niteliğinde olmakla birlikte Kavramsal Sanatı da içerisinde barındırmaktadır. Ayrıca resim ile heykele olan yaklaşımları açısından diğer hareketler arasında farklılık göstermektedir. Gerçeklik kavramını çalışmalarında yeniden ele alıp sorgulayan ve Dadaizm akımının hazır nesnesini benimseyen Yeni Gerçekçilik sanatçıları, genellikle atık ve buluntu nesnelere kullanmışlardır. Daniel Spoerri "Tuzaklı Tablo" isimli (Resim 2.12.) enstalasyon çalışmasında bir masa üzerinde hazır nesnelere oluşan bir düzenleme yer vermektedir. Burada sanatçı, yemek sonrasında arta kalan yiyecek ve içecek atıklarından oluşan bir ana odaklanmaktadır. Spoerri, besin maddelerinden oluşan günlük, sıradan nesnelere sanat yapıtına dönüştürmüştür. Sanat nesnesi olarak kullanılan bu nesnelere, uzun zaman önce varlığını geride bırakmış ve o varlığın izlerini taşımaktadır. Spoerri, resim yüzeyine yapıştırdığı yiyecek ve içecek atıklarından oluşturduğu resim ve heykel arası assemblaj çalışmalarında, kavramsal açıdan ele aldığı tesadüfi ve geçicilik kavramlarını temsil etmektedir. Sanatçı yemek atıklarından oluşturduğu çalışmada, günlük nesnelere gerçek görüntüsünden uzaklaştırmayarak olduğu şekilde tuvaline aktarmıştır. Çürümeye başlayan atıklar, süreç içerisinde değişime ve dönüşüme uğramışlardır.



Resim 2.12: Daniel Spoerri, "Tuzaklı Tablo", 1965, 82 x 82 cm, Restaurant de la City Galerie, Enstalasyon.

Minimalizm sanatçılarının belli bir düzen içerisinde bir araya getirdiği nesnelere, bir kavramı temsil etmemekle birlikte herhangi bir şey de anlatmamaktadır. Sanatçılar yalnızca nesnenin var olduğunu ve görülenin ötesinin olmadığını savunmuşlardır. Minimalist sanatçı Donald Judd, “Spesifik Nesnelere” isimli (Resim 2.13.) çalışmasında yassı şekilde oluşturduğu dikdörtgen yüzeylerini, üst üste merdiven şeklinde düzenleyerek sade bir biçim oluşturmaktadır. Sanatçı düzenlemesini dikey olarak ele almış ve birbirini tekrarlayan biçimler insan bedenini çağrıştırmaktadır. Çalışmada simetrinin, düzenin, tekrarın, sadeliğin ve bütünlüğün olduğu bir indirgemeci estetik söz konusudur. Çalışmaya karşıdan bakıldığında, izleyiciyi mekân içerisinde derinliklere doğru çektirdiği izlenimi verirken, yan taraftan bakıldığında ise oluşan uzamsal bir form görünümündedir (http://www.theartstory.org/artist-judd-donald-artworks.htm#pnt_4). Çalışmada doğaya ait dikdörtgen biçime yer verilmiştir. Sanatçı hiçbir zaman hazır, gündelik veya sıradan bir nesneyi kullanmamış, kendi nesnesini biçim olarak ortaya koymuştur. Judd, gerçek bir mekânı, içerisinde yarattığı nesneyle bağdaştırarak ortaya koymaktadır. Sanatçı sanat nesnesinin kendi işlevselliği içinde algılanmasını savunmuştur.



Resim 2.13: Donald Judd, “Spesifik Nesnelere”, 1980, 229 x 1016 x 787 mm, Çelik, Alüminyum ve Pleksiglas, Tate Modern Müzesi, Londra İngiltere.

Gündelik yaşamdan alınmış hazır nesne, fotoğraf, yazılı belge gibi pek çok çeşitli biçimlerde ortaya çıkan ayrıca bir durumu, bir eylemi veya bir kavramı gösteren, sorgulayan Kavramsal sanat, düşüncenin ifadesinden ziyade düşünce ve kavramın kendisinin ön planda olmasıdır. Kavramsal sanatta alışlagelmiş sanat anlayışından ziyade estetik kaygılara karşı çıkmıştır. Bulunduğu döneme farklı düşünce biçimleri getiren Dadaizm akımının hazır nesne kullanımı ve düşüncenin ön planda olması, Kavramsal sanatın temelini oluşturmaktadır. Kavramsal sanatçılar, alışlagelmiş nesne anlayışı yerine düşünce ve kavramın oluşturduğu yeni bir temsil anlayışı ön plana çıkarmışlardır.

Dilin sanat nesnesi olduğunu savunan Kavramsal sanatçı Joseph Kosuth, “Mondrian’s Work XII” isimli (Resim 2.14.) çalışmasında Mondrian’ın yatay ve dikey siyah çizgilerinden, gri, kırmızı, sarı, mavi renklerden ilham alarak görsel imgeler yerine kavramlar kullanmaktadır. Mondrian’ın “No:3 Kırmızı, Mavi, Sarı ve Siyah Kompozisyon” isimli (Resim 2.7.) resmini yüzey olarak tercih eden Kosuth, çalışmasında sanatçı hakkında metinler yazılı bir platform yaratmıştır. Soyut sanat resmini Kavramsal açıdan ele alan sanatçı, kendi üslubunu sanat nesnesine yansıtmıştır. Kosuth çalışmalarında, sanat yapıtındaki gerçekliğin doğada mı, insan zihninde mi yoksa dilde mi olduğunu sorgulamıştır. Sanatçının çalışmasında, nesnenin biçimsel varlığının yerini düşünsel varlığına bıraktığı görülmektedir.



Resim 2.14: Joseph Kosuth, “Mondrian’s Work XII”, 2016, 180 x 180 cm.

Endüstriyel ve Teknolojik nesnelere, sanatının içerisinde yer veren Arte Povera sanatçılarından olan Mario Merz geçmişi temsil etmektedir. Sanatçının “Gerçek Olmayan Şehir” isimli (Resim 2.15.) çalışmasında farklı malzemeler kullanarak oluşturduğu göçebe yaşamının sembolü olan çadır görünümündeki nesnelere alışılmamış şekilde yansıtılmaktadır. Sanatçı alışılmamış sanat malzemelerinin ve yüzeylerinin yerine ticari malzemeleri, karmaşık yüzeyleri tercih etmiştir. Çalışmada, ucuz, doğal, gelip geçici, gündelik, atık malzemelere yer verilmiştir. Pop Art, yeniden ürettiği gündelik nesneyi doğrudan gösterirken, Merz ise doğrudan ele aldığı nesneyi sanat yapıtı olarak göstermektedir. Çalışmada doğal nesnelere oluşturduğu iç içe geçmiş çadırlar görülmektedir. Çalışmada yer verilen her nesne bir kavramı karşılamaktadır. Sanatçı göçebe yaşayan kültürlerin yaşamış oldukları zorlukları yansıtmak için cam parçaları kullanmış, bu parçalarla şiddetin ve tehlikenin somutlaşmış hallerini yansıtmıştır. Merz, kullandığı gündelik nesnelere kavramsal bir açıdan anlatmaktadır.



Resim 2.15: Mario Merz, “Gerçek Olmayan Şehir”, 1989, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.

Marcel Duchamp’ın hazır nesnesini, John Cage’in hazır sesle birleştirmesiyle birlikte hazır eyleme dönüştüren Fluxus sanatçıları, anlık performanslarıyla yaptıkları

eylemi temsil etmişlerdir. Fluxus'un önemli performans sanatçılarından Joseph Beuys, "Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni" isimli (Resim 2.16.) performansında II.Dünya Savaşı'nda Amerika'nın Japonya'ya karşı kullandığı atom bombasına tepki göstermesiyle bu eylemi gerçekleştirmiştir. Kurt dışında hiçbir Amerika'ya özgü temayı kullanmayan Beuys, Amerika topraklarına ayak basmayıp gözleri kapalı bir şekilde bir keçeeye sarılarak, bir kafes içerisinde galeriye getirilmiştir. Performansta kullandığı keçe Amerika'nın baskısına karşı barınağı simgelemektedir. Beuys, günlük, sıradan nesnelere bir araya getirerek, simgesel bir galeri atmosferi yaratmıştır. Sanatçının kullandığı her bir nesne, anlatmak istediği şeyi simgelemektedir. Metaldan yapılmış bir üçgen bilinci, stat ve türbin sesi yayan cihaz teknolojisini simgelerken, el feneri depolanmış enerjiyi, Wall Street gazetesi Amerikan ekonomisinin acımasızlığını temsil etmektedir. Performansında birlikte yer aldığı kurt ise Amerika'dan, Orta Asya'ya gelen bir kurt cinsini yani Amerikan yerlilerini temsil etmektedir. Beuys, kurt ile geçirdiği zaman içerisinde her bir anını fotoğraflarla ve videolarla kayıt altına almıştır. Süreç içerisinde kurt, sanatçıya hiç saldırmamış ve performans amacına ulaşmıştır. Sanatçı performansında yer verdiği günlük, sıradan nesnelere gerçek kullanımından uzaklaştırmış ve bir araya getirdiği her bir nesneyi gerçekleştirdiği eylemin bir parçası yapmıştır. Kullandığı her bir nesne sembolik bir anlam taşımakla birlikte bir kavramı karşılamaktadır.



Resim 2.16: Joseph Beuys, "Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni", 1974, New York.

Yeni Kavramsalcılık, Post Modern dönem içerisinde 1980’li yıllarda yaygınlık kazanmıştır. Sanatçılar, sanatsal nesneden ziyade medya, cinsiyet ve ırkçılık ayrımcılığı gibi toplumsal temalara odaklanmıştır. 1980’li yıllarda gerçekliğin yerini fotoğraflar aracılığıyla imgelerin aldığı bu çağda, sanatçıların foto gerçekliğe yöneldiği görülmektedir. Farklı ifade biçimlerini iç içe kullanan sanatçı, gerçeklikle kurgu arasındaki bağı irdelemiştir. Sanatçılar toplumsal temalarla oluşturdukları imgeler ve göstergelere yeni anlamlar sorgulamışlardır. Cindy Sherman’ın “İsimsiz Film Karesi No.17” isimli (Resim 2.17.) fotoğraf karesinde sanatçı hem nesne hem de özne görevi üstlenmektedir. Popüler kültürün kadın imgesini sorgulayan sanatçı, aynı zamanda toplumdaki kadın kimliğinin yerini sorgulamaktadır. Sherman, popüler kültür içerisinde şekillenen film yıldızlarını anımsatacak şekilde giyinmiştir. Sanatçı, medyanın tüketim kültürü üzerinden cinsiyet rollerini temsil etmektedir (Antmen, 2013, s.276-280).



Resim 2.17: Cindy Sherman, “İsimsiz Film Karesi No.17”, 1978, Siyah-Beyaz Fotoğraf, Verbund Koleksiyonu.

Arazi sanatçılarından Christo ve Jean Claude “Çevrilmiş Adalar” isimli (Resim 2.18.) enstalasyon çalışmalarında doğadan ele aldıkları nesnelere paketlenme tekniği ile bir sanat nesnesine dönüştürmüşlerdir. Nesnenin, mekân ile kurduğu ilişki bu teknikle kendini göstermektedir. Enstalasyonda, doğal bir nesneyi farklı bir ifade biçimi

içerisinde ele alan sanatçılar, geliştirdikleri teknikle birlikte tekstil malzemesi olan renkli kumaş ve doğadan olan bir şeyi yine doğaya aksettirmişlerdir. Çalışmada, küçük adacıkların çevresini pembe kumaştan bir örtüyle kapladıkları görülmektedir. Pembe kumaşın rengi ve yemyeşil adaların rengi bir uyum oluşturmakta ve nilüfer çiçeğini anımsatmaktadır. Alışlagelmiş bir mekân algısından uzaklaşan sanatçılar, mekânın sınırsızlığını savunmuşlardır. Klasik sanatta nesne olarak doğanın ele alınması ve doğanın birebir yansıtılması yerine doğayı olduğu gibi tüm olanaklarıyla kullanmışlardır. Sanatçılar, mekânı alışlagelmiş kullanımının dışına çıkarak bir sanat nesnesine dönüştürmüşlerdir. Arazi sanatçıları, doğayı tuvallerine yansıtmaktan ziyade doğanın bizzat içerisinde yer almışlardır. Sanatçı nesne olarak mekân içerisinde yer alan taş, toprak, ağaç gibi doğal nesnelere, sanatçının tuval yüzeyinde kullandığı fırça, boya ve hazır nesne gibi bir sanatsal dile dönüştürmektedir (Yağmur, 2016, s.1980).



Resim 2.18: Christo ve Jean Claude, “Çevrilmiş Adalar”, 1983, Florida.

Çağdaş sanatta 1980’li yıllarda ortaya çıkan Yeni Dışavurumcu akımının önemli sanatçıları arasında yer alan Anselm Kiefer, geleneksel teknik ve malzemeleri kullanarak yeni düşünce ortamının doğmasına zemin hazırlamıştır. Kiefer, Nazilerin Alman kültürüne yapmış olduğu zulme karşı tepkisini simgesel manzaralarla ortaya koymuştur. Savaş sonrası ortamları yansıtan sanatçı, izleyicide ölümü, çaresizliği ve yalnızlığı çağrıştırmaktadır. Sanatçı, çalışmalarında soykırımı temsil etmektedir. Kiefer,

“Nuremberg Alanı” isimli (Resim 2.19.) çalışmasında savaş sonrası enkaza dönen bir manzarayı gözler önüne sermektedir. Savaş kalıntılarını yansıtan sanatçı, insan katliamını, insansız bir atmosfer yaratarak ortaya koymaktadır. Sanatçı, genellikle çalışmalarında hazır nesne olarak saman kullanmaktadır. Bu çalışmada samanlara kavrulmuş bir etki veren Kiefer, Alman halkının acılarını yansıtmaktadır. Çalışmasında geniş bir perspektif içerisinde yer alan manzara sonsuzdur ve ölümü çağrıştırmaktadır (Aksoy, 2014, s.42-43). Çalışmasında karanlık ve karamsar bir atmosfer yaratan Kiefer, tarihsel konuları simgeci bir anlatımla ortaya koymaktadır. Geleneksel anlayıştan uzaklaşmayan Kiefer, Çağdaş sanatın temsil algısına bürünerek çalışmasını gerçekleştirmiştir.



Resim 2.19: Anselm Kiefer, “Nuremberg Alanı”, 1982, 280 x 380 cm.

Feminist sanatçı Sarah Lucas, “İki Kızarmış Yumurta ve Kebap” isimli (Resim 2.20.) enstalasyon çalışmasında gündelik hayatta kullanılan sıradan nesnelere aracılığıyla cinsiyet, cinsellik, yabancılaşma gibi kavramları simgesel ve mizahi bir şekilde ele almaktadır. Lucas, yüzey olarak tercih ettiği yatak ile cinselliği temsil etmektedir. Cinsiyet kavramını ise kadın ve erkeğin cinsel organını çağrıştıran nesnelere kurulumuştur. Sanatçı, erkek cinsel organını, iki portakal ve dik duran bir salatalıkla gösterirken, kadın göğsünü iki kavun ve cinsel organını ise su kovası ile göstermiştir.

Lucas, çalışmasında yer verdiği meyve, sebze, kova gibi nesnelere anlamlandırarak birer sanat nesnesine dönüştürmüştür. Sıradan nesnelere gerçek kullanımının dışına çıkarak, sanatçı tarafından sembolik ve kavramsal açıdan ele alınmış sanatın bir parçası haline dönüşmüştür. Sanatçı tarafından gerçek işlevinden uzaklaştırılan nesnelere, metaforik bir anlam kazanarak yabancılaştırma kavramını ortaya koymaktadır (Alp, 2014, s.360). Lucas kavramları görünür kılmak ve ortaya koymak için günlük, sıradan nesnelere tercih etmiştir. Temsil edilen kavrama karşılık gelen nesnelere, sanatçı tarafından basit ve sade bir şekilde ortaya konmuş ve izleyicinin direkt anlayacağı bir şekilde sunulmuştur.



Resim 2.20: Sarah Lucas, “İki Kızarmış Yumurta ve Kebap”, 1994, Whitechapel Gallery, London.

Modern sanatın yapıtlarından yola çıkan Çağdaş sanatçılar önceden var olan yapıtı kendilerine mal ederek “kendileme” veya “imaj tarama” olarak adlandırılan bir yaklaşıma göre üretmişlerdir. Bu yaklaşım sanatçı yapıtının yeniden üretilmesi veya kopyalanması halinde yapılan bir uygulamadır. Modern sanatta önemli bir yere sahip olan Marcel Duchamp’ın hazır nesne olarak ortaya koyduğu “Pisuvan” isimli (Resim 2.9.) çalışması Çağdaş sanatçı Sherrie Levine tarafından yapılan bir kendileme örneğidir. Sanatçı kopyaladığı pisuvan çalışmasını, altın varakla kaplayarak bir sanat nesnesine dönüştürmüştür. Malzemesi seramikten olan pisuvan, Levine’in “Marcel

Duchamp'tan Sonra" isimli (Resim 2.21.) çalışmasında sıradan renginden uzaklaşarak, pisuvarı değerli kılmak için altın rengini tercih etmiştir. Sanatçı tarafından ortaya konulan altın rengindeki pisuvar, görüntü olarak Duchamp'ın hazır nesnesinin kopyasını oluştururken, sanatçının kendinden kattığı renkle birlikte farklılaştırılmıştır. Önceden ortaya konulan yapıt veya sanat nesnesine dönüşen hazır nesne, Post Modern sanatçılar tarafından gündeme getirilerek dönüştürülmüştür. Sanat nesnesinin, günümüz sanatçısı tarafından ele alınması ile birlikte alışlagelmiş nesne algısının tanımı, değişimi ve dönüşümü yeniden sorgulanmaktadır. Levine, bu çalışmasıyla birlikte Duchamp'ın hazır nesneye olan yaklaşımına saygı duyduğunu ve sergilediği cürekâr tavrının önemini bu şekilde vurgulamıştır.



Resim 2.21: Sherrie Levine, "Marcel Duchamp'tan Sonra", 1991, Altın Pisuvar.

Çağdaş sanatta beden, Performans sanatı ile birlikte bir sanat nesnesine dönüşmüştür (Antmen, 2013, s.222). Performans sanatında kendi bedenini sanat nesnesine dönüştüren Marina Abramović, bedensel ve fiziksel sınırları zorlayan ve yenilikler getiren önemli sanatçılardan biridir. Abramović "Rhythm 0" isimli (Resim 2.22.) performansında bir galerinin ortasında hareketsiz bir şekilde durmuş ve kendisine yakın bir masaya 72 adet farklı nesne yerleştirmiştir. Sanatçının kıyafeti üzerine asılı notunda "Ben 6 saat boyunca burada ayakta duracağım. Bu nesnelere bana istediğiniz her şeyi

yapabilirsiniz, olacakların hepsinden ben sorumluyum” yazmaktadır. Performans sanatı, disiplinler arası bir yaklaşım olmakla birlikte, izleyiciyi sanatın içine dâhil eden, sanat nesnesinden bağımsız bir şekilde gelişen bir sanat alanı yaratmaktadır. Abromoviç’in bu eylemle temsil ettiği şey, savunmasız bir şekilde duran sanatçıya karşı izleyicinin özündekini açığa çıkarmaktır. Sanatçı bu performansla birlikte her türlü sınırsız malzemenin olanaklarından yararlanmakta ve kendini ifade edebileceği bir platform ortaya koymaktadır (Aydoğan, 2008, s.16). Çalışmada sanat nesnesi olan sanatçı bedenine, izleyici tarafından uygulanan, her türlü zarar verici ya da zevk verici nesnelere yer verilmiştir. Bu sembolik nesnelere aracılığıyla izleyicinin duygu dürtüsü uyandırılmaktadır. Burada acı ve zevk kavramları simgelenmektedir. Fotoğrafla belgelenen bu Performansta, sanatçı bedenine zarar veren nesnelere yer almaktadır. Sanatçının boynuna geçirilen zincir üzerinde bulunan kesici detayların, sanatçı bedenine zarar verdiği gözlemlenmektedir. Performansın sonunda sanatçının eline tutuşturulmuş olan, uğradığı şiddeti belgeler nitelikte fotoğraflar görülmektedir. Genel olarak izleyici, sanatçı bedenine karşı şiddet içeren nesnelere tercih etmiştir. Bunun nedeni ise izleyicinin sanatçıya olan öfkesi değil içinde bastırıldığı şiddet eğilimidir.



Resim 2.22: Marina Abromoviç, “Rhythm 0”, 1974, Performans.

Günümüz sanat anlayışına göre şekillenen nesne, sanatçıların üretim ve tüketim metalarına sanatının içinde yer vererek onu anlamlandırmış ve sanatta nesne kavramının tanımını yeniden sorgulamışlardır. Örneğin, kendi kültüründe önemli bir geçim kaynağı olan ay çekirdeğinden yola çıkarak projesini gerçekleştiren Çinli sanatçı Ai Weiwei, 2010 yılında yapmış olduğu “Ay Çekirdekleri” isimli (Resim 2.24.) çalışmasında birçok sembolik anlamı bir arada kullanmıştır. Sanatçı Vincent Van Gogh’un “Vazoda On İki Ayçiçeği” isimli (Resim 2.23.) resmine gönderme yaparak, ayçiçeklerinin halkı, güneşinde Çin Başkanı Mao’yu simgelediğini vurgulamıştır (<http://arsizsanat.com/ai-weiweinin-ay-cekirdekleri/>). Beş ton ağırlığında el boyaması porselen çekirdekler üreten 1600 kişiden oluşan bir ekiple çalışan Ai Weiwei, çalışmasında genelinin ev kadınından oluştuğunu, aynı zamanda çalışan bu kadınların ev işleriyle ve çocuklarıyla ilgilendiklerini vurgulamıştır. Sanatçı çalışmasında kasabalıların geçim kaynağı olan ve yıllarca beraber çalışıp yüz milyonlarca çekirdek üretmeleriyle birlikte çekirdeğin birleştirici ve toplayıcı görevini ortaya koymaktadır. Bu nedenle Ai Weiwei ay çekirdeklerini bir sanat yapıtına dönüştürmüştür. Sanatçı gerçek bir nesnenin yola çıkarak, o nesnenin kopyasını oluşturmuştur. Porselen yapımının zorluğuyla, çekirdek üretiminin zorluğunu bu çalışma kapsamında bağdaştıran sanatçı her iki zorluğu bir arada göstermiştir. Ai Weiwei kendi kültüründen yola çıktığı bu çalışmasında, yapma çekirdeklerden oluşturduğu seramik çekirdekler aracılığıyla sanatta nesneyi sorgulamış, sanattan anlamayan izleyicilerin anlamalarını istemiştir.



Resim 2.23: Vincent Van Gogh, “Vazoda On İki Ay Çiçeği”, 1889, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.



Resim 2.24: Ai Weiwei, “Ay ekirdekleri”, 2010, Porselen, Tate Modern Müzesi.



Resim 2.25: Ai Weiwei, “Ay ekirdekleri”, 2010, Porselen, Tate Modern Müzesi.

1970’li yıllarda Türk Sanatında Pop Art akımıyla etkileşim halinde olan sanatçı Nur Koçak çalışmaları aracılığıyla dergi ve gazetelerde yayımlanan, kadın bedeninin haz uyandırması ve bir nesne gibi sergilenmesine tepki göstermektedir. Ayrıca Koçak, rujlar, parfüm şişeleri, dantelli iç çamaşırları gibi reklam ürünlerinin fotoğrafları gibi resimler yapmaktadır. Sanatçı bu nesnelerin medya tarafından nasıl ele alındığını ve nasıl yönlendirildiğini sanatında açık bir şekilde göstermektedir. Aynı zamanda kadının toplumdaki yerini ve algılanışını resimlerinde sorgulamaktadır. “Fetiş Nesne” olarak adlandırdığı serisinde yer alan “Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesneler 3” isimli (Resim 2.26.) fotogerçekçi resminde seçmiş olduğu ruj imgesini göz alıcı ve dikkat çekici bir anlatımla ele almıştır. Burada aslen temsil edilen şey, kadının kimliğidir (Toptaş, 2017, s.437-438).



Resim 2.26: Nur Koçak, “Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesneler 3”, 1979, Tuval üzerine Akrilik, 89 x 116 cm.

Çağdaş Türk Sanatında 1990’lı tarihten itibaren her türlü karışık malzeme, hazır nesne, enstalasyon, fotoğraf, video ve performans gibi birçok ifade biçimi kullanılmıştır. Sıradan, günlük nesnelere birlikte her türlü malzemeyi sanatın içinde bir ifade biçimi olarak kullanan sanatçı, birden fazla temsil durumu içerisinde yer almaktadır (Kaplan, 2017, s.2747). Bu sanatçılardan biri Gülsün Karamustafa’dır.

Sanatçı, “Kuryeler” isimli (Resim 2.27.) yerleştirmesinde büyüklerinden dinlediği ve hatırladığı kadarıyla anılarında kalan bir hikâyeye yer vermiştir. Bu çalışmanın çıkış noktasını, Balkan Savaşı nedeniyle Bulgaristan’dan İstanbul’a göç eden bir ailenin hikâyesi oluşturmaktadır. Göç eden ailenin, önemli saydığı nesnelere sınırın geçerken, üç tane çocuk yeleğinin içine dikerek gizlemesinden yola çıkan sanatçı, bu anı ile birlikte kendi hikâyesini sanatında yeniden ortaya koymaktadır. Dikişleri görülen tam olarak bitmemiş yeleklerin içine sanatçı önemli saydığı notlar, babasının el yazısıyla yazmış olduğu mektuplar ve film artıkları gibi nesnelere yerleştirmiştir. İzleyici bu nesnelere görmekte fakat temas edememektedir. Karamustafa çalışmasında bir mekân içerisinde üç yeleği tavandan asılı bir şekilde düzenlemiştir. Asılı boş yelekler, çocukların varlığını simgelemektedir. Büyüklerinden duyduğu “Sınırları geçerken, bizim için önemli olanları çocuk yeleklerinin içine dikerek gizliyorduk” cümlesi tırnak içerisinde yazılmasıyla birlikte bu sözü söyleyen kişinin orada olmadığını izlenimi verilmektedir (Sabancılar, 2016, s.137-138). Karamustafa, hikâyede yer alan nesnelere bağlı kalarak kendi nesnesini oluşturmuştur. Sanatçının gerçek nesnelere kurguladığı çalışmasında, göç kavramı kapsamında bir ailenin hikâyesi temsil edilmektedir.



Resim 2.27: Gülsün Karamustafa, “Kuryeler”, 1991, Yerleştirme.

Gülsün Karamustafa'nın "Mistik Nakliye" isimli (Resim 2.28.) enstalasyon çalışması, metal sepetler içerisine yerleştirdiği renkli yorganlardan meydana gelmektedir. Bu çalışma yersiz yurtsuz olan insanların geçmişini simgelemektedir. İzleyicinin sepetler arasında istedikleri gibi dolaşacağı bir ortam yaratan sanatçı, göç kavramının görüntüsel bir örneğini oluşturmaktadır. Gündelik ve sıradan nesnelere bir arada kullanan Karamustafa, bu nesnelere anlamlar yüklemiş ve kırsaldan kente göç eden insanların yaşamına dokunmuştur. Sanatçı 1970 ve 1980'li yılların göç olgusunu eş zamanlı bir şekilde ele alarak sanatına yansıtmıştır. Temsil edilen göç kavramını nesnelere aracılığıyla görsel bir pratiğe dönüştürmüştür. Yorgan, koruyan, saklayan ve gizleyen bir nesne olma özelliği taşıdığı için, göç eden insanların renkli hayallerini temsil etmektedir. Karamustafa, daimi süreklilik arz eden göç sorunsalını renkli bir gerçeklikle ortaya koymuştur. Burada sanatçı sıradan nesnelere oluşturduğu düzenlemede, anlatımı içerikle birleştirmiş ve bir göstergeye dönüştürmüştür.



Resim 2.28: Gülsün Karamustafa, "Mistik Nakliye", 1992, Yerleştirme.

Halil Altındere "Tabulalarla Dans II" isimli (Resim 2.29.) enstalasyon çalışmasını ulus ve devletin simgelerinden biri olan kimlik kartıyla oluşturmuştur. Sanatçı ulusa ait kimlik kavramı ile iktidarın ortaya koyduğu otoriter yapıyı eleştirmektedir. Günlük

yaşamdaki sıradan nesneyi sanatının içinde kullanan Altındere, nesneyi gerçek kullanımı dışında kullanmış ve anlamından uzaklaştırmıştır. Sanatçı nesne olarak seçmiş olduğu kimlik kartıyla oluşturduğu düzenleme ile içinde bulunduğu otoriter yapıyı eleştirmektedir. 6 kareden oluşan düzenlemede, ilk fotoğraf karesinde normal olarak yer alan sanatçı, ikinci ve üçüncü karede yerini ve konumunu sorgulamıştır. Dördüncü karede silüet şeklindeki fotoğraf, belirsizliği simgelerken, beşinci karede sanatçı bulunduğu durumdan kaçış halindedir. Son karede ise sanatçı içinde bulunduğu durumdan tamamen uzaklaşmıştır. Kürt kökenli olan sanatçı, çalışmasında birbirini takip eden karelerde, Türk kimliği adı altında var olmayla başlayan sürecin, yok olmasıyla birlikte noktalamıştır. Kendini temsil eden kimliğin dışına çıkan Altındere, başka bir temsilin adı altında sıkışmış bir durum sergilemektedir. Burada sanatçının kimlik sorunsalı, temsil edilen Kürt gerçekliği kapsamında birer göstergeye dönüşmüştür.



Resim 2.29: Halil Altındere, “Tabularla Dans II”, 1997, Enstalasyon, 5. İstanbul Bienali.

Halil Altındere'nin kamuya ait banknottan oluşturduğu “Tabularla Dans” isimli (Resim 2.30.) çalışmasında, 1 milyon Türk lirası üzerinde yer alan Atatürk imgesini, ironi ve mizahi bir hava içerisinde ele almıştır. Sanatçı alışlagelmiş Atatürk görseli

yerine yüzünü elleriyle kapatmış bir imge ortaya koymuştur. Kimlik çalışmasındaki yüzünü kapatma eylemini burada tekrarlamıştır. Sanatçı Atatürk'ü alışılmış vaziyetten uzaklaştırmış ve hareket halinde bir durum içerisine sokmuştur. Atatürk, bu çalışmayla birlikte tabu konumundan uzaklaştırılmıştır. Gittikçe zorlaşan hayat şartlarına karşı para üzerinden gönderme yapan Altındere, bu duruma sebep olanların halen utanmadığına dikkat çekmek için Atatürk imgesinin yüzünü kapatarak tepkisini bu şekilde ortaya koymaktadır. Sanatçı, çalışmalarında tabulaşmış nesnelere uyguladığı müdahalelerle, tepkisini bu şekilde göstergelere dönüştürmektedir.



Resim 2.30: Halil Altındere, “Tabularla Dans”, 1997, 110 x 240 cm.

Sanat yapıtının metaya dönüştürülmesini eleştiren Halil Altındere “Bir Satıcı Portresi” isimli (Resim 2.31.) video çalışmasında, Çağdaş Türk Sanatının en pahalı sanatçısı olarak kabul edilen Burhan Doğançay’ın ünlü bir resmine yer vermiştir. Çalışması için galerici Yahşi Baraz’ı ikna eden sanatçı, Doğançay’ın çalışmalarından birini Baraz’ın boynundan geçirerek sanat ile paranın bir arada olduğu bir düzeni temsil etmiştir. Bu çalışmasıyla Altındere galerici Baraz’a ve Doğançay’a karşı bir tepki veya küçük düşürme gibi bir durum olmadığını vurgulamıştır. Altındere temsili olarak Doğançay’a ait bir sanat nesnesini ele almıştır. Altın varaklı bir çerçeve içerisinde sergilenen çalışma, Rönesans dönemi resimlerine gönderme yapmaktadır. Aynı zamanda Altındere, bu çalışma aracılığıyla sanatçıların, galerilerden ziyade müzayedelerle hareket ettiğini vurgulamıştır (Aykut, 2016, s.50-51).



Resim 2.31: Halil Altındere, “Bir Satıcı Portresi”, 2010, Burhan Doğançay’ın Kurdela Serisinden
Bir Resim, Video.

Modern sanatta nesne, gerçek görüntüsünden ziyade nesnenin temsil ettiği kavramla algılanabilirken, Post Modern sanatta ise nesne kendi kimliğinden ve kavramından uzaklaşarak bir göstergeye dönüşmektedir. Nesne, Çağdaş sanat içerisinde incelendiğinde, sanatçının günlük, sıradan, atık, buluntu veya hazır nesneyi sanat yapıtına dönüştürmesi, nesnenin görünümünü yok sayarak nesneyi farklı yaklaşımlarla ifade etmesidir. Örneğin, Performans sanatçıları enstalasyon çalışmalarında anlatmak istedikleri olay veya olguları kendi bedenleri üzerinde uygularken, yani sanat nesnesi olarak kullanırken, nesnenin gerçek kullanımının dışına çıkarak sanatçı tarafından farklı anlamların yüklenmesiyle birlikte nesne bir sanat nesnesine dönüşmektedir. Post Modern sanatçılar, doğal, atık, buluntu, hazır, gerçek ve tüketim nesnelerini olduğu gibi ya da değiştirerek nesneye karşı farklı bakış açıları geliştirmişlerdir. Çağdaş Sanatta nesne, temsilin var olmasını sağlayan bir ifade biçimini oluştururken, düşüncenin, kavramsal açıdan somut bir göstergesini de oluşturmaktadır. Çağdaş sanatçılar, alışlagelmiş nesne algısını yok eden tavırlarıyla sıradan nesnelere sanatlarında ifade biçimi olarak kullanmışlar ve nesneye farklı bir bakış açısı getirmişlerdir.

3. BÖLÜM:

ÇAĞDAŞ SANATTA TEMSİL NESNESİ OLARAK KAPI

3.1. Temsil Nesnesi Olarak Kapı

Sözen ve Tanyeli'ye (2012) göre kapı: “Bir mekâna giriş çıkış için kullanılan açıklık” anlamına gelmektedir (s.158). Mimari bir öge olan kapı, çağlar boyunca yaşayan toplumlarda barınma, korunma, sığınma ve savunma gibi dışarıdan gelen saldırıları engellemek için kullanılmıştır. Bir mekânın şekillenmesinde, o mekânda yaşayan toplumların sosyal, kültürel ve sanatsal değerleri etkili olmaktadır. Şekillendirdikleri mekânlar içerisinde yaşayan toplumlar, kültürlerini ve yaşam tarzlarını oluşturdukları yapıya yansıtılmışlardır. Mimari bir nesne olan kapı, işlevinin dışında içerisinde kültürel dokular taşımaktadır. Ayrıca tarihe tanıklık eden kapılar, kültürel kimliğe de ayna tutmaktadır (Çavuş, 2010, s.5-9). Geçmiş ve gelecek arasında bağ oluşturan kapı nesnesi, içerisinde yaşanmışlığın izlerini taşımaktadır.

Mahremiyetin ve emniyetin ifadesi olan kapılar, toplumların yaşadığı zamana, tarihi olaylara, sanat görüşlerine ve mekâna göre biçimlenmişlerdir. Sanatçılarda tıpkı toplumlar gibi içinde buldukları dönemin şartlarına uygun bir şekilde seçmiş oldukları kapı nesnesini, kendi sanat anlayışlarına göre yorumlamışlardır. Sanatsal bir çerçevede ele alınan kapı nesnesi, her dönem ve çağda, bulunduğu dönemin kendi üslubunu yansıtarak anlam kazanmıştır. Her çağın, dönemin ve toplumun kendine özgü yaşam tarzının, ekonomik ve sosyal yapısının farklı olması dışında, sanatta da o çağa, döneme ve topluma ait farklı bakış açıları ortaya çıkmıştır. Farklı sanat yapıtlarının farklı biçimlerde üretilmesinde, sanatçının bulunduğu konumun ve düşüncelerinin etkisi çok olmaktadır. Kapının gerçek kullanımı dışında, kavram olarak farklı anlamlar taşıması, nesnel kapının birer imgeye dönüşmesinde sanatçının içinde bulunduğu durum, dönem, çağ ve tarih önemli faktörlerdir. Sanatçının sanat anlayışı, içinde bulunduğu duruma ve koşula göre şekillenmektedir (Çavuş, 2010, s.12).

Ressam William Holman Hunt, “Kâinatın Işığı” isimli (Resim 3.1.) resminde birçok sembolik anlatımlara yer vermiştir. Karanlık bir ortam içerisinde elinde fener ile

ortamı aydınlatan kutsal veya bilgin bir kişi bir kapı önünde durmaktadır. Serbest eliyle kapıya vurur şekilde resmedilirken, diğer taraftan ise içeriden gelen cevabı bekler vaziyettedir. Bir sanat eleştirmeni, resmi inceledikten sonra ressama dönerek, resmin ne anlatmak istediğini tam olarak algılayamadığını söylemiştir. Ressamın kapı tokmağını unuttuğunu söyleyen eleştirmen, bu kapının açılıp açılmayacağını sorgulamıştır. Ressam bu kapının insan kalbini temsil ettiğini vurgulamıştır. Bu kapı Hunt için, bir insan kalbini simgelediğinden, tokmağa ihtiyaç olmadığını yalnızca içeriden açıldığını ifade etmiştir (Çavuş, 2010, s.20).



Resim 3.1: William Holman Hunt, “Kâinatın Işığı”, 1854, Londra Kraliyet Akademisi.

Gotik, Rönesans ve Barok mimarilerine yapılan dini içerikli resimler, kapıların, camların, panoların ve ahşapların üzerine yapılmıştır. Bu dönemlerde kapıların resimsel bir yüzey olarak seçilmesi, nesnenin öneminden ziyade mekânın taşıdığı dinsel anlamın önemindedir. Kapı imgesini sembolik ve metaforik anlamlar içerisinde ele alan sanatçılar, içinde buldukları çağın kültürel, sosyal ve dinsel temalarını yansıtmışlardır. “Sanatçılar din temalı çalışmalarında kapı imgesini, Tanrı ile bağdaştırarak, “Tanrı’ya giden yol” olarak anlamlandırmışlardır (Çavuş, 2010, s.26).

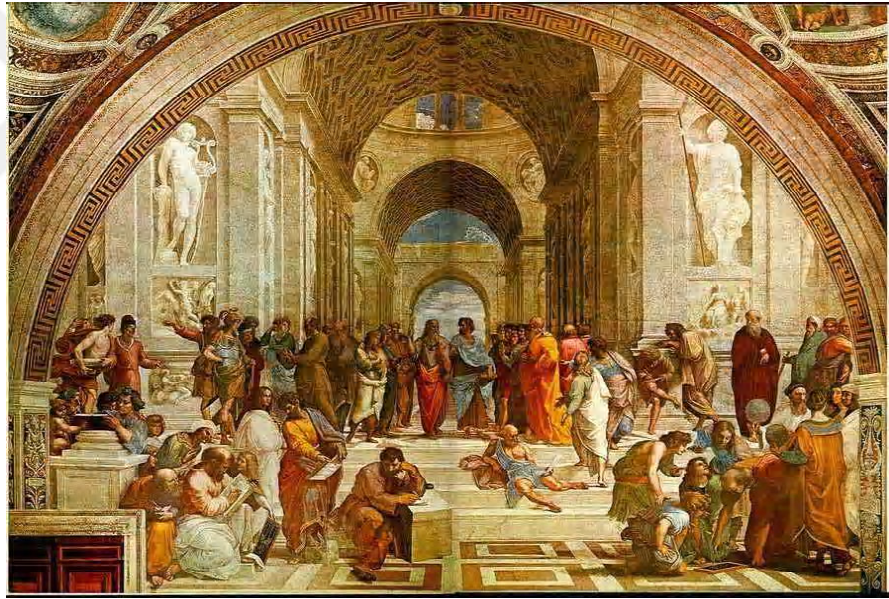
Örneğin, heykeltıraş Lorenzo Ghiberti Floransa'nın Vaftizhanesinin doğu kapısına Yeni Ahit sahnelerini betimlerken, "Cennetin Kapıları" isimli (Resim 3.2.) çalışmasında ikinci defa yapması için görevlendirildiğinde kuzey kapısına Eski Ahit sahnelerini betimlemiştir. Yapının kapısının tamamı rölyef kabartmadır. Kutsal kitapta yer alan dini sahneler, kapının yüzeyinde bulunmaktadır. Dini sahnelerin yer aldığı kapı yüzeyinde altın renk kullanılmıştır. Altın renk, dini ve kutsallığı temsil ettiği için ressam bu rengi sahnelerde kullanmıştır. Kapının çerçevesi ise bronzdan yapılmıştır. Kapı çerçevesi üzerinde bitki ve hayvan motifleri bulunmaktadır.



Resim 3.2: Lorenzo Ghiberti, "Cennetin Kapıları", 1425-52, Bronz, Altın Kaplama
Bronz, 506 x 287 cm, Floransa, İtalya.

Resim 3.2'de görülen çalışmaya "Cennetin Kapıları" isminin verilmesinin nedeni, vaftiz edilecek insanların bu kapıdan geçerek içeri girmesidir. Öyküsel anlatımların yer aldığı çalışmada, on panel içerisine yerleştirilen on farklı sahne üç

boyutlu etki verilerek yapılmıştır. Kapının kenarlarında sanatçı Ghiberti'ye ait bir portre yer alırken onun dışında bazı portrelerde bulunmaktadır. Kapının sağdan üçüncü panelinde, Yusuf'un üç olayının sahnesi bir arada verilmiştir. Panelin sağ üst tarafında Yusuf'un kardeşleri tarafından kuyuya atılması, ortada kalabalığa tahıl dağıtılması ve sol üstte ise kardeşlerini bağışlama sahnesi yer almaktadır. Kapının sağdan beşinci panelinde, Saba Melikesi'nin geliş sahnesi anlatılmaktadır. Raffaello'nun "Atina Okulu" isimli (Resim 3.3.) resmine ilham kaynağı olan bu sahnede mimari bir yapı içerisinde perspektiften yararlanan sanatçı, eserine derinlik hissi kazandırmıştır (Farthing, 2012, s.154-155). Sanat nesnesi olarak dini bir yapının kapısını tercih eden Ghiberti, yapının taşıdığı dinsel özelliğe bağlı kalarak sanatını yansıtmıştır. Burada sembolik olarak temsil edilenler kutsal kitapta yer alan dini konulardır.



Resim 3.3: Raffaello Sanzio, "Atina Okulu", 1509-11, 5 x 7,7 mm, Fresk, Stanza Della Segnatura, Vatikan.

Sembolik anlatıların yer aldığı bir diğer çalışma Rodin'in "Cehennem Kapıları" isimli (Resim 3.4.) heykel çalışmasıdır, konusunu Dante'nin İlahi Komedya'sından almıştır. Kapı ölüm, yabancılaşma ve umutsuzluk gibi üç temadan oluşmaktadır. Çalışmada 186 figür, birbirinden bağımsız olarak yapılsa da karmaşık bir şekilde görülmektedir. Burada temsil edilen cehennem, Rodin'in algısıyla ortaya konulmuştur. Acının, dehşetin ve korku gibi duyguların yansıması figürlerin vücudunun gerginliği ile

ifade bulmaktadır. Sanatçının Düşünen Adam, Üç Gölge, Öpüşme gibi heykelleri kompozisyonunda temsili olarak yer almıştır. Kapıdaki her bir figür, bir hikâyeye ve anlama sahiptir. Çalışmanın üst tarafında ve kapının orta kısmında bulunan Rodin heykeli, üç ayrı kişiyi simgelediği düşünülmektedir. İlki figürün Dante olduğu ve figürleri yukarıdan izlediği düşüncesidir. İkincisi figürün Adem'i temsil ettiği ve kendi işlediği günah yüzünden tüm insanları düşündüğüdür. Üçüncüsü ise figürün Rodin'i temsil ettiği ve simgelediği çalışma üzerinde düşündüğüdür (<https://www.wannart.com/rodinin-not-defteri-cehennem-kapilari/>).



Resim 3.4: Auguste Rodin, “Cehennem Kapıları”, 1880-1917, 6 x 4 x 1 m, Bronz, Alçı, d’Orsay Müzesi.

Kapı, “Mekâna ait mimari işlevselliği dışında somut olanı işaret ederken, diğer yandan ise açık veya kapalı, içeri veya dışarı gibi soyut olan bir uzama gönderme

yapmaktadır.” Temsil nesnesi olarak seçilen kapı, mimari bir öge olmasının yanı sıra resim sanatında da zaman zaman sanatçılar tarafından da kullanılmış, sanatçının yaşadığı döneme, sanat anlayışına göre temsil edilmiştir. Kapı, kültürel yaşama ait kalıcı izler taşıyan ve çok zengin anlamları içinde barındıran geniş kapsamlı bir kavramdır (Battal, 2011, s.v).

Bir sanat nesnesi olarak kapının, yalnızca bir mimari öge olmasının dışında, bulunduğu çağ ve dönem içerisinde incelendiğinde birçok anlamlar taşıdığı görülmektedir. Toplumsal bir düzen içerisinde kültürel bir boyutta yansıtıldığında kapı metaforları şu şekildedir:

“Cennet Kapısı, dini inanışlara göre, iyilik yapanların ve günahsızların, öldükten sonra sonsuz mutluluğa kavuşacakları yerin kapısıdır. Yine dini inanışlara göre, Cehennem Kapısı, kötülük yapanların ve günah işleyenlerin, öldükten sonra ceza görecekları yerin kapısıdır. Başka bir metafor ise, Kısmet Kapısı, gelir sağlayan yer veya kızın evlenip gittiği yerdir. Gönül Kapısı, insanın vicdani ve yardım etme isteği ile ilgili olarak hoşgörü anlayışında pozitif davranışlarında kullanılmaktadır.” (Çavuş, 2010, s.17).

Sanat nesnesi olan kapının açılması, somut olarak düşünüldüğünde olumlu olanı çağrıştırırken, kapanması da aynı şekilde olumsuz olanı çağrıştırmaktadır. Çağdaş sanatta kapının açılması umudu, yeni bir yaşamı ve değişimi simgelerken; kapının kapanması ise reddetme ve imkânsızlığı simgelemektedir. Kapının dışı geçmişi, kapının içi ise geleceği temsil etmektedir. Kapalı kapılar, izleyicide gizemi, korkuyu ve merak duygusunu uyandırmaktadır (Yılmaz, 2010, s.20-23). Dolayısıyla bir kapı her zaman kendinden çok çağrıştırdığı anlamlarla yüklüdür. Türkülerde ve şiirlerde de anlam bulan kapı, şairlerin dünyasında metaforik bir anlama dönüşmüştür. Türk halk ozanı Aşık Veysel’in “İki kapılı bir handa; gidiyorum, gündüz gece” dizesinde yer verdiği iki kapılı han ile, yaşam ve ölüm kavramlarını temsil etmektedir. Şair Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Uyanır gibi bir korkulu rüyadan, O içimden sevdiğim, benim olan dünyadan. Bir ses bana “Gel!” dese, ben o sesi işitsem. Kimsecikler duymadan bir kapı açıp gitsem” şiirinde yer verdiği kapı ile öbür alemleri temsil etmiş ve oraya gitmeyi istemektedir. Çağımızda Türk Sanatında ise kapı gösterge bilimsel bir nitelik göstermektedir. Kapının somut ve soyut anlamları sanatçıların ilgisini çekmiş ve kapı imgesini doğrudan temsil nesnesi olarak kullanmışlardır. Kapının nesnel kullanımından uzaklaşan sanatçı, kapıyı kavram olarak metaforik anlatılarda da zenginleştirmiş ve göstergelerle ortaya koymuştur.

3.2. Çağdaş Sanat'ta Temsil Nesnesi Olarak Kapı

Bu bölümde mimarinin bir parçası olan kapının, Çağdaş sanatçılar tarafından temsil nesnesine nasıl dönüştürüldüğü üzerinde durulmuş ve sanatçıların çalışmaları üzerinden yorumlanmıştır. Temsil nesnesi olarak kapıyı kullanan Çağdaş sanatçılar arasında; Marcel Duchamp, George Marcionas, Michelangelo Pistoletto, Daniel Buren, Jean Michel Basquait, Gavin Turk, Robert Gober, Ivan Navarro, Marcus Harvey, Ai Weiwei, Davis Birks, Christo ve Jeanne Claude yer almaktadır.

Marcel Duchamp'ın “Kapı:11 Rue Larrey Sokağı” isimli (Resim 3.5.) çalışmasında alışlagelmiş bir kapıdan ziyade farklı bir şekilde yorumlanmış bir kapı görülmektedir. Duchamp burada iki odaya ait kapının tam anlamıyla bağımsız olmadığını sorgulamıştır. Yan yana bitişik iki odanın daimi kapısı, bir yönde açıkken diğer yönde kapalı vaziyettedir. Kapı, iki bitişik oda arasında daimi yön değiştiren ve hareket halinde bir nesnedir. Kapı görülen veya görülmeyen yönler arasında karşıtlık oluşturmaktadır. Duchamp, sıradan bir kapıyı alışlagelmiş bir kapı algısından uzaklaştırarak, kapıyı farklı bir şekilde sorgulamıştır. Kapı gerçek işlevine hizmet etmekten ziyade sanatçının kurguladığı bir kavramı sorgulamaktadır. Çalışmada iki odaya ait tek bir kapının her iki odaya da ait olduğunu göstermektedir.



Resim 3.5: Marcel Duchamp, “Kapı:11 Rue Larrey Sokağı”, 1927.

Marcel Duchamp, gizlilik içerisinde 20 yılda yapmış olduğu “Etant Donnes” isimli (Resim 3.6.) düzenlemesinde kapı nesnesini tercih etmiştir. İzleyiciyi kapalı bir kapı karşılamaktadır. Kapalı kapı olmasının nedeni, insanın kapalı bir kapı arkasındakini daimi merak etme düşüncesidir. Duchamp çalışmasında eski, ahşaptan yapılmış ve açılması mümkün olmayan bir kapı kullanmıştır. Kapının üzerinde iki delik bulunmaktadır. Bu iki delik izleyicinin merak duygusunu uyandırmakla birlikte bakma eylemini de beraberinde getirmektedir. Duchamp’ın, kapı üzerine bu iki deliği koyma nedeni izleyiciyi bakma eylemine yönlendirmesidir. Kapı mahremiyeti gizleme, saklama, koruma özelliği taşıdığı için, izleyicinin merak duygusunu uyandırmaktadır.



Resim 3.6: Marcel Duchamp, “Etant Donnes”, 1946-1966, Philadelphia Sanat Müzesi.

Resim 3.6’da görülen, izleyicinin merak edip bu deliklerden baktığında, Duchamp’ın kapı arkasına yerleştirdiği optik bir düzenlemeyi görmesidir. Resim 3.7’de karanlık ve kemerli tuğlalar arkasında yer alan yeşillikler, içerisinde şelale olan bir manzara, yerde yatan baş kısmı gizlenmiş çıplak bir kadın figürü ve kadının elinde de bir gaz lambası bulunmaktadır (Çavuş, 2010, s.30). Duchamp, hayal gücünün sınırlarını zorlayarak yapmış olduğu bu gizemli çalışmanın içerisine izleyiciyi de dâhil etmektedir.

Otlar içerisinde hareketsiz olarak yatan ve elinde fener bulunan çıplak kadın figürüne dikkat çeken sanatçı, kurguladığı bu düzenlemeyle izleyiciyi bu olayın görgü tanığı olarak göstermektedir. Duchamp, izleyicinin kapalı kapı ardındaki merakını kendi hayal dünyasına çekerek, izleyiciyi bu çalışmaya dâhil etmiştir. Sanatçı tarafından temsil nesnesi olarak tercih edilen kapı, izleyicideki merak duygusunu ortaya çıkarmaktadır. Duchamp, bu çalışmasında gizemli kapalı bir kapı ve iki delik kullanarak izleyiciyi merak kavramına yönlendirmektedir.



Resim 3.7: Marcel Duchamp, “Étant donné”, 1.Şelale 2. Gaz Lambası 1946-1966, Philadelphia Sanat Müzesi.

Fluxus sanatçısı George Maciunas'ın “New York Eyaleti Vekili (ve Polis) ile Flux Savaşından Dev Kesme Bıçakları Kapısı” isimli (Resim 3.8.) çalışmasını kapı yüzeyine yerleştirdiği dört adet büyük metal bıçak oluşturmaktadır. Yüzey olarak kullandığı kapı üzerindeki bıçaklar, New York'taki yasal zorlukları temsil etmektedir. Maciunas çalışmasında kapıyı “dikkat” yazan sarı şeritlerle çevrelemiştir. Sanatçı burada New York Eyaletinin yetkililerine tepkisini bu şekilde göstermektedir. Maciunas'un bu çalışması New York eyalet yetkililerinin görevden alınması için

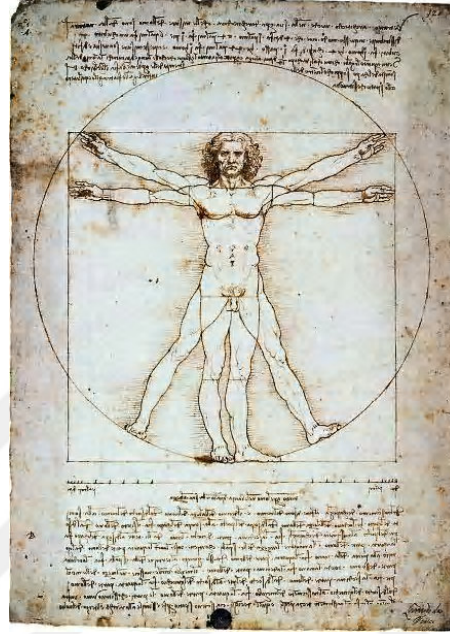
yapmış olduğu bir eylemdir. Sanatçı çalışmasındaki soruna dikkat çekmek için sembolik nesnelere kullanarak tepkisini ortaya koymuştur.



Resim 3.8: George Maciunas, “New York Eyaleti Vekili (ve Polis) ile Flux Savaşından Dev Kesme Bıçakları Kapısı”, 1970-75.

Arte Povera sanatçılarından Michelangelo Pistoletto “Kapı” isimli (Resim 3.10.) çalışmasında Leonardo Da Vinci’nin günlüklerinin birinde yer alan “Vitruvius Adamı ve Altın Oran” isimli (Resim 3.9.) eskizinden yola çıkarak bulunduğu çağın anlayışına göre sanatını yeniden anlamlandırmıştır. “Vitruvius Adamı” isimli resim adını Antik Romalı mimar ve yazar olan Marcus Vitruvius Pollio’dan almaktadır. İnsan bedeninin oran/orantılardan oluştuğunu ve bu oranların göze iyi bir biçimde hitap ettiğini savunan Vitruvius, göbek deliğini insan bedeninin merkezi olarak kabul etmektedir. Ayrıca açılmış kollar ve bacakların doğal oranları temsil ettiğini savunmuştur. Da Vinci daire ve karenin merkezinden farklı noktaların alınmasıyla birlikte mükemmel ve kusursuz bir insan anatomisi çizilebileceğini keşfetmiştir (<https://www.matematikselsel.org/davincinin-vitruvius-adaminin-ardindaki-matematik/>) Çalışmada kapı, insanın anatomisine göre sanatçı tarafından yeniden şekillenmiştir. Bir insanın geçebileceği genişlikte

yapılan kapı, alışıl gelmiş bir form kazanmıştır. Altın Oran'a göre, kolların yukarıya doğru açılması ve bacakların sağa sola doğru açılması şeklinde ele alınan kapı formu, iki üçgenin kesişiminden oluşan ideal bir insan bedenini temsil etmektedir.



Resim 3.9: Leonardo Da Vinci, "Vitruvius Adamı ve Altın Oran", 1492, Mürekkep, 35 x 26 cm, Eskiz.



Resim 3.10: Michelangelo Pistoletto, "Kapı", 1976-77, Kontrplak, Plastik, Metal, 2210 x 1410 x 50 mm, Tate.

1980’li yıllarda Amerikan sanat ortamında Garffiti Sanatı ve Yeni imgecilik hareketinin şekillenmesinde önemli bir yere sahip olan sanatçı Jean Michel Basquiat, soyutladığı figür ve nesnelere bir arada kullanarak, imgesel bir tavır oluşturmaktadır. Basquiat, kapı nesnesini (Resim 3.11.) bir yüzey olarak ele almaktadır. Sanatçının, kentlerin duvar ve kapı yüzeylerine kendi sanatını yansıtırken, sergilediği bu tavır yüzey olarak kapı seçmesinde etkili olmuştur. Sanatçı, kapılar arkasındaki gizli kalan kişilikleri ve korkuları vurgulamaktadır (Çavuş, 2010, s.29). Sanatçı, yüzey olarak ele aldığı üç kapı panelini birleştirerek yapıtında bütünlük etkisi yaratmıştır. Her kapı paneli farklı boyutlarda, farklı renklerde ve farklı imgelerle yapılmıştır. Üçlü kapının birinde dini mimariyi ve inancı temsil eden Haç simgesi kullanılmıştır. Ortadaki kapının üzerinde karalanmış yazılar bulunmaktadır. Kapının üzerinde karalanmış yazılar kararsız insanları temsil etmektedir. Diğer kapı üzerinde ise soyutlanmış bir figür korkuyu çağrıştıran karanlığı temsil etmektedir. Basquait ele aldığı üç kapıdan oluşturduğu düzenlemede, yüzey olarak tercih ettiği kapı nesnesi aracılığıyla insandaki korkuyu, inancı ve kararsızlığı temsil eden simgeler kullanmış ve izleyicinin zihninde bu kavramları içeren anlamlar oluşturmuştur.



Resim 3.11: Jean Michel Basquiat, “Gravestone”, 1987, 140 x 175 x 56 cm (55.1 x 68.9 x 22 in.), Kapı paneli.

Robert Gober “İsimsiz Kapı ve Kapı Çerçevesi” isimli (Resim 3.12.) çalışmasında izleyiciyi ahşap bir kapı çerçevesi karşılamaktadır. Oda içerisinde yalnızca kapı kasası bulunmaktadır. Sanatçı odanın dış kısmında kapı çerçevesini kullanırken, odanın iç kısmında ise kapının kasasını kullanarak zıtlık oluşturmuştur. Gober’in kendi elleriyle özenle yaptığı kapısı, hazır nesne hissini vermektedir. Burada sanatçı temsil nesnesi olarak tercih ettiği kapı nesnesi ile duygusal ve fiziksel olanı yansıtarak, yokluk hissini temsil etmektedir. Alışılmış nesneyi olduğundan farklı bir şekilde yorumlayan Gober, biçimleri gerçek görüntülerinden kopartarak gerçeküstücü bakış açısıyla sorgulamıştır.



Resim 3.12: Robert Gober, “İsimsiz Kapı ve Kapı Çerçevesi”, 1987-88.

Eleştirileri kavram olarak sorgulayan Daniel Buren, “Renk ve Yansımaları” isimli (Resim 3.13.) çalışmasında kapıları mekânda renk ve mimari ile bütünleştirerek izleyiciye sunmaktadır. Kapılar belirli bir düzen ve mesafe ile sıralanmaktadır. Kapılardaki bu aralıklar, kapının mimari ile ilişkisini sorgulamaktadır. Sanatçı yapmış

olduğu çalışmayı sanat nesnesi olarak değil kavram olarak yansıtmaktadır (Çavuş, 2010, s.32-34). Daniel Buren, geçici olarak mekânlara seçerek yerleştirdiği renkli nesne ve göstergelerle kamusal alana dikkat çekmek istemekte ve kavramsal açıdan sorgulayarak izleyicinin sınırlarını zorlamaktadır. Çalışmasında nesnelere aralıklı bir şekilde düzenleyen Buren, kapı imgesini anımsatan göndermeler yapmakta, mekânın tüm olanaklarını bir müze gibi kullanmaktadır. Müzelerin kültürel anlamda bir kurum olmalarını sorgulayan sanatçı, mekânı bir sanat alanına dönüştürmüştür. Burada gerçek bir kapıdan ziyade sanatçının kurguladığı ve kavrama gönderme yapan bir kapı vardır.



Resim 3.13: Daniel Buren, “Renk ve Yansımaları”, 1996, Tokyo Japonya.

Marcus Harvey’in foto gerçekçilik ile yapmış olduğu “ Large Door” isimli (Resim 3.14.) çalışmasında flu bir kapı arkasında beliren yarı çıplak bir kadın görülmektedir. Sanatçı soyunur vaziyette yapmış olduğu kadının mahremiyetini açıkça ortaya koymaktadır. Kapalı kapılar arkasındaki olanı merak eden izleyiciye belli belirsiz bir görüntü sunan sanatçı, kapıyı ne kapalı ne de açık göstermiştir. Flu bir şekilde ele aldığı nesne aracılığıyla kendi fantezi dünyasını açıkça ortaya koymaktadır. Bu çalışma izleyicinin merak dürtüsünü uyandıran şeyin cinsellik olduğu gerçeğini açıkça göstermektedir.



Resim 3.14: Marcus Harvey, “Large Door”, 2001, Yağlıboya, Fiberglass, 117 x 45 cm.

20.yüzyılda ortaya çıkan ve yapmış oldukları çalışmalarla dikkat çeken Christo ve Jeanne Claude’in düzenlemeleri sanat alanında kullanılan malzemenin ya da sergileme alanının sorgulanmasında ve sanatta yeni bakış açılarının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Christo ve Jeanne Claude’in, 2005 yılında yapmış oldukları “Kapılar” isimli çalışma (Resim 3.15.) 25 yıldır uğraştıkları bir projedir. Çalışmada kullanılan malzemeler doğaya ait olup yine doğaya kazandırılmaktadır. Mekân olarak ünlü bir parkı tercih eden sanatçılar, 37 kilometrelik bir alanda yaya yoluna 4 metre aralıklarla düzenledikleri 7500 kapıyı yerleştirerek sanatsal bir proje gerçekleştirmişlerdir. Sanatçılar, mekânın olanaklarına göre kurguladıkları kapı imgesini alışıl gelmiş bir algıdan uzaklaştırarak sunmuşlardır. Burada görülen kapı, görülen dış gerçekliğin nesnesi olmamakla birlikte sanatçılar tarafından üretilmiş, yeni bir gerçekliğin nesnesidir.



Resim 3.15: Christo ve Jeanne Claude, “Kapılar”, 2005, Central Park, New York.

Ivan Navarro'nun “Death Row” isimli (Resim 3.16.) çalışmasında her bir kapıya uyguladığı neon tüpleriyle oluşturduğu kapı biçimini aynanın verdiği etkiyle birden fazla göstermesiyle sonsuz bir tünel oluşturmuştur. Her tarafı kapalı camdan oluşan 13 adet alüminyum renkli kapıyı, bir duvar boyunca birden fazla koridor etkisi yaratacak şekilde düzenlemiştir. İzleyici bu kapıların birinden baktığında sonsuz bir ışık tüneli görmektedir. Navarro'nun kapıları başka bir dünyaya açılan bir metafor olarak düşünüldüğünde, kapalı kapılar ardındaki işkence, ölüm kavramlarını da düşündürmektedir. Çalışmada sanatçının karanlık bir atmosfer içerisinde, renkli neon ışıklarıyla oluşturduğu yanılsama ile derinlik algısı yaratmıştır. Gerçekte olmayan bir algı yaratan sanatçı, kapıların bıraktığı yanılsama etkisiyle sonsuzluk kavramını temsil etmektedir. Navarro, izleyicinin bu boşluk karşısında bu kapılardan birine girme isteğini engelleyen bir algı yaratmaktadır. Çalışmada renklerin karanlıkla olan zıtlığı korkutucu ve yasaklayıcı bir izlenim uyandırmaktadır. Navarro mantıklı bir şekilde yerleştirdiği ışık ve aynalarla oluşturduğu çalışmasında sadece insan zihninde var olan bir kapı algısı yaratmıştır. Burada görülen kapı, gerçek görüntüsünün ötesinde bir göstergeye dönüşmüştür.



Resim 3.16: Ivan Navarro, “Death Row”, 2006, Alüminyum, Ayna, Neon.

Ai Weiwei'nin “Şablon” isimli (Resim 3.17.) çalışması ahşap kapı ve pencerelerin birleştirilmesiyle oluşturulmuş bir Çin tapınağı şeklindedir. Sanatçı gerçek işlevselliği dışında kapı nesnelere bir arada kullanarak, bir bütünlük oluşturmuştur. Çalışmada kapıyı nesne olarak kullanan sanatçı oluşturduğu düzenleme ile yine kapıyı ortaya koymaktadır. Sanatçı Çin tapınağından yola çıkarak oluşturduğu yapı, Çin'in siyasi değişimini temsil etmektedir. Almanya'da sergilenen çalışma, rüzgârın ve yağmurun etkisiyle çökmüştür. Yeni gelişime yol açan yapının çöküşünü gören Ai Weiwei, çalışmasının başka bir şekilde dönüşümünden etkilenmiştir.



Resim 3.17: Ai Weiwei, “Şablon”, 2007, 1001 Ming ve Qing Hanedanlığına ait Kapı ve Pencereler, Çin (Yıkılmadan öncesi ve sonrası).

Davis Birks'in "Kırmızı" isimli sergisindeki çalışmalarından biri olan "What You Wish" isimli (Resim 3.18.) çalışması, diğer incelenen kapıların boyutundan farklıdır. Küçük ebatlı kapıya merdivenlerle ulaşılmaktadır. Kapının yüksekliği ayakta duran bir insanın ancak beline kadar gelmektedir. İçeriye her şekilde girilmesini engelleyen sanatçı, izleyicinin hayal gücü sınırlarını zorlamaktadır. Kapı tam olarak kapatılmamış ve kapı aralığından göz alıcı bir ışık süzülmektedir. Çalışmanın isminden de anlaşıldığı üzere ışıklı kapı arkasında ne olduğunu izleyicinin hayal gücüne bırakan Birks, temsil nesnesi ile izleyicinin dilediği ya da beklediği ne ise, kapının ardındaki şeyinde o olduğunu düşündürmektedir.



Resim 3.18: Davis Birks, "What You Wish", 2010, Ahşap, Neon ışık, 96 x 80 x 48 cm.

Gavin Turk "Ajar (Beyaz)" isimli (Resim 3.19.) çalışmasında herhangi bir yapıya ait bir kapıyı sonsuz bir mekân içerisinde ele almıştır. Boyası soyulan ve dökülen kapı, eskimişlik hissi uyandırmaktadır. İzleyicinin bakış açısına göre şekillenen kapı, herhangi bir yönden bakıldığında, izleyicinin baktığı yöne doğru açılır veya kapanır vaziyettedir. İzleyicinin kapıyı algılayışına göre çalışma anlam kazanmaktadır. Burada kapı nesnesi sonsuzluk ve hiçlik kavramlarını temsil etmektedir. Sanatçı tarafından alışılmamış bir mekân içerisine yerleştirilen kapı nesnesi, izleyicinin algısına göre yeniden konumlandırılmaktadır. Sanatçı kapı nesnesini izleyicinin hayal

gücüne bırakmaktadır. Turk seçtiği bu nesneye kavramsal açıdan yaklaşmış ve kavramları sorgulamıştır.



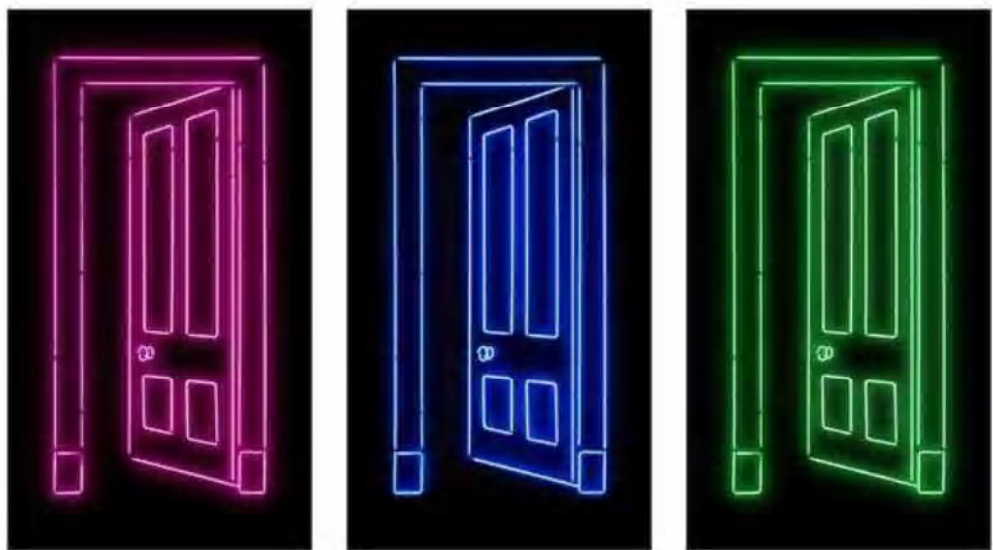
Resim 3.19: Gavin Turk, “Ajar (Beyaz)”, 2011, Boyalı Bronz, 215,7 x 90,888,2 x 68 cm.

Rene Magritte'nin “The Victory” isimli (Resim 3.20.) resminden referans alarak oluşturulmuştur. “The Victory” isimli resim, sürrealist bir tarzda yapılmıştır. Burada evden veya duvardan bağımsız bir şekilde duran aralanmış bir kapı görülmektedir. Kapı imgesi boşlukta yer alırken, deniz, gökyüzü ve bulut imgeleri sonsuzluğu temsil etmektedir. Gavin Turk, “Kapı Baskı Sürümü Lansmanı” isimli (Resim 3.21.) çalışmasını neonlardan oluşturmuştur. Magritte'nin resminde kapı dışarıya doğru açılır vaziyetteyken, Turk'un çalışmasında ise bu durumun zıddı söz konusudur. Sanatçı resmin birebir aynısını kopyalamak yerine neonlarla oluşturduğu çalışmayı farklı bir platformda sorgulamıştır. Çalışma pembe, mavi ve yeşil renkte olan, yan yana üç ayrı kapıdan oluşmaktadır. Üç boyutlu bir nesneyi iki boyutlu bir yüzey içerisinde ele alan sanatçı, çalışmasını neon ışığıyla yapmıştır. Burada bir mekâna ait gerçek bir kapı ya da iki boyutlu bir yüzeye yapılmış bir kapı resmi görülmemektedir. Kapının biçiminden yola çıkan Turk, neon ışığıyla kapıyı çevrelemiştir. Marcel Duchamp'ın “Kapı:11 Rue

Larrey Sokağı” isimli (Resim 3.5.) çalışmasında açık veya kapalı vaziyette olan kapı, durağan bir şekilde gerçeküstü bir geçit olarak düşünülmüştür. Turk, neon ışığının titreşimini artırarak, karanlığın derinliğini ortaya çıkarmıştır.



Resim 3.20: Rene Magritte, “The Victory”, 1939, Yağlıboya, 72.5 x 53.5 cm.



Resim 3.21: Gavin Turk, “Kapı Baskı Sürümü Lansmanı”, 2012, Neon.

Milona'daki Fondazione Prada'nın perili evi Robert Gober tarafından tasarlanan enstalasyonlardan biri olan "Köşe Kapı ve Kapı Kasası" isimli (Resim 3.22.) çalışması gündelik ve sıradan nesnelere oluşmaktadır. Mimari öğelere yer veren sanatçı, kapı nesnesini gerçek görüntüsünden uzaklaştırarak izleyiciye tanıdık gelen nesnelere olduğundan farklı bir şekilde yorumlamıştır. Odanın köşesine konumlandığı kapı nesnesiyle odanın içerisinde yer verdiği kapı kasası arasında bir ilişki kurmuştur. Köşe kapısı dış bükey olarak ele alınırken, içerdeki kapı kasası ise iç bükey olarak ele alınmıştır. Sanatçı burada biçim olarak algıda zıtlığı ve bütünlüğü sorgulamıştır. Çalışmada kapı çerçevesini ve kapı kasasını birbirinden bağımsız şekilde ele alan Gober, terk edilmişlik hissini temsil etmektedir.



Resim 3.22: Robert Gober, "Köşe Kapı ve Kapı Kasası", 2014-15, Fondazione Prada, Milano.

Sanatçının nesne algısı, alışlagelmiş anlamından sıyrılmış, Çağdaş sanatçılar tarafından düşünsel veya kavramsal bir açıdan sorgulanmıştır. Örneğin, Dadaizm akımıyla Marcel Duchamp sıradan bir nesneyi sanatın merkezine koyarak sanatın yalnızca tuvalden ibaret olmadığını yanı sıra, izleyiciyi sanatın düşünceye ve kavrama dayalı oluşuna yönlendirmiştir. Kapı, sanat tarihi boyunca kültürel zenginliğinden

dolayı varlığını sürdürmüş, sanatçılar tarafından tercih edilerek sanatın bir nesnesi haline gelmiştir (Çavuş, 2010, s.22). Kapı sıradan bir nesne olmamakla birlikte, kendi kimliğinden uzaklaşarak birer temsil nesnesine dönüşmüştür. Çağdaş sanat içerisinde ele alınan sanatçılar, kapı nesnesini resimden heykele, fotoğraftan kavramsala kadar uzanan düşüncenin ve hazır nesnenin ön planda olduğu bir temsil anlayışına dayandırmışlardır. Sanatçıların çalışmalarında temsil edilen kavram, sanatçının vermek istediği mesajın yerini tutmaktadır. Sanatçının üretim ve yaratım süreci içerisinde ele aldığı kapı nesnesi, gerçek işlevinden sıyrılmış ve metaforik anlatımlarla birlikte birer göstergeye dönüşmüştür. İncelenen her bir sanatçı kendi ifade biçimini nesne ile ortaya koymuş, nesne aracılığıyla izleyiciyi temsil edilen düşünce ve kavrama yönlendirmiştir.

4. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINDA TEMSİL NESNESİ OLARAK KAPI

4.1. Türk Sanatında Temsil Nesnesi olarak Kapi

Sanat tarihi içerisinde Göktürk, Uygur gibi devletlerin kültürel değerlere sahip çıkması ve inanış biçimine bağlı kalmasıyla birlikte gelişen sanat anlayışları birbirinin devamı niteliğinde olup benzerlik göstermektedir. Türk Sanatında temsil anlayışı, insanın çevresini algılamasında yaşayış ve inanış biçimlerine ait işaret, sembol ve simgelere dayanmaktadır. Türk Sanatında temsili anlatım sembolik betimlemelerden oluşmaktadır. Temsili anlatım Eski Türklerin resminde sembollerle ifade edilmektedir. Toplumsal kodlar oluşturan sembollerin gerçeklikle olan benzerlik ilişkisi, insanları çağrışımlar üzerinden yönlendirmektedir. Eski Türk Sanatında temsili anlatım, dini anlatımlar ile sembolik anlatımların bir arada kullanılmasından ibarettir. Temsil edilen gündelik yaşam ve dini konular, sembolik anlatımlarla yansıtılmaktadır. Kayalara ve mağaralara yapılan at, kurt, dağ keçisi tasvirleri (Resim 4.1.) sembolik anlamları karşılarken, insanların gündelik yaşamda karşılaştıkları zorlukları ve mücadeleleri de göstermektedir. Örneğin, Göktürk kültüründe en yaygın kullanılan Gök tanrı simgesi olan kurt, yiğit ve savaşıllığın sembolüdür. Tasvirlenen kaya resimlerinde savaş ve av sahneleri temsil edilmektedir (Kaplan, 2017, s.2736-2737). Doğadan ele alınan figürler, temsil edilen sahnelerin nesnesini oluşturmaktadır. Nesne, doğadan ibaret olup, temsil edilen olay, durum ve olguyu işaret etmektedir.



Resim 4.1: “Tamgalı Say”, Tanrı Dağı, Kazakistan.

Türklerin İslamiyet’i kabul etmesinden sonrada devam eden sembolik anlatım dini bağlamda temsil niteliği taşımaktadır. Selçuklu sanatında yapılan minyatürler, din ile temsilin ilişkisini oluşturmaktadır. Minyatürde yapılan figürler, ikonografik temsil niteliği içerisinde değerlendirilmektedir. Perspektif anlayışının olmadığı yüzeysel bir algı içerisinde yapılan hacimsiz figürler, dini açıdan temsil değeri taşımaktadır (Kaplan, 2017, s.2739). Nakkaş Osman’ın yaptığı (Resim 4.2.) minyatür resminde İstanbul’daki günlük hayat tasvir edilmiştir. Nakkaşın yaptığı minyatürler belge niteliği taşımaktadır.



Resim 4.2: Nakkaş Osman, Minyatür.

Türk Sanatının mimetik temelli temsil anlayışının, benzerlik ve gerçeklik ile bağı Avrupa ile kurulan uluslararası ilişkiyle birlikte başlamıştır. Türklerin, Avrupa ile girdikleri ticari ilişkiler sonucu sanat alanında değişiklikler yaşanmıştır. Sanat alanındaki bu yeniliklerle birlikte, padişah portrelerinin ve minyatürlerin gerçekçi bir ifade ile yansıtıldığı (Resim 4.3.) Batı resim anlayışı tekniğiyle yapıldığı görülmektedir (Kaplan, 2017, s.2740).



Resim 4.3: Gentile Bellini, “Fatih Sultan Mehmet” Portresi, 1480.

Türk Sanatında görünen gerçekliğin ve benzeşimsel temsil anlayışının oluşmasındaki en önemli süreç Mühendishane-i Berri-i Hümayun gibi ilk Türk yükseköğretim kurumunun açılmasıyla başlamış Sanayi Nefise Mektebi Alisi'nin kurulmasıyla birlikte tamamlanmıştır. Bu okullarda perspektif kuralları, ışık-gölge teknikleri gibi Batılı anlamda resim dersleri verilmiştir. Türk Sanatının ilk dönemlerinde sembolik ve ikonografik bir temsil anlayışı hâkim iken, Batılılaşma sürecine girildiğinde benzeşimsel bir anlayış hâkim olmuştur. Avrupa'ya resim eğitime gönderilen Asker Ressamlar Kuşağı, model olarak görülen dış gerçekliği taklit yoluyla yansıtmışlardır. Doğayı gözleme dayalı bir şekilde ele alan ressamlar, yansıtmacı anlayış içerisinde değerlendirilmektedir. Asker Ressamların temsil anlayışı, benzeşim kuram ve yansıtmacı kuram içerisinde değerlendirilmektedir. 1883 yılında Osman Hamdi Bey tarafından kurulan Sanayi Nefise Mektebi Alisi, Batılı anlamdaki Türk resminin temelini oluşturmaktadır (Kaplan, 2017, s.2741-2742).

Türk Sanayi Nefise Birliği ve Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği ile birlikte Çağdaş Türk resminde görünen gerçekliğin yansıtılmasına bağlı kalınmasının yanı sıra yeni ifade biçimleri arayışlarına girilmiştir. Türk Sanatı gerçeklik üzerine

kurulmuş bir ifade biçimini benimsemektedir. Model alınan doğanın gerçekliği ya da toplumsal olayların yansıtıldığı gerçeklik, temsile kaynaklık etmektedir. Batı Sanatında modern resim anlayışının Empresyonizm akımıyla birlikte başladığı bilinmektedir. Çallı Kuşağı ile birlikte Türk resminde, Empresyonizm akımının etkileri görülür. Temsil dilinin Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar ile değişim göstermesiyle birlikte biçimin deformasyona uğradığı görülmektedir. Temsili anlatımda gösteren ve gösterilen arasındaki bağ ortadan kalkmaktadır. Müstakillerden sonra kurulan D grubunda, doğayı taklit yerine geometrik ve lirik bir soyutlama ile iç gerçekliğe bırakan bir temsil anlayışı hâkimdir. Burada benzeyen ve benzetilen kendi varoluşunu temsil etmektedir. Temsil edilen varlığın taklidini değil, varlığın kendisini Kübist bir anlatımla ortaya koymaktadır (Kaplan, 2017, s.2742-2743).

Sanat nesnesi olarak doğayı ele alan ressam, doğada yer alan canlı veya cansız her türlü nesneyi sanatında birer ifade aracına dönüştürmüştür. Ressam nesnenin dış gerçekliğinden yola çıkmış ve seçtiği nesne aracılığıyla izleyiciyi ifade biçimine yönlendirmiştir. Doğada sınırsız olan her türlü nesne, ressam tarafından ifade aracı olarak seçilmiş ve anlatmak istediği durumun, duygunun, düşüncenin temsil nesnesini oluşturmuştur. Ressam sanatında her türlü nesneyi, imgeler aracılığıyla ortaya koymuş ve sanatta imgelerin varlığını sürdürmüştür. Örneğin, temsil nesnesi olarak araştırma kapsamında ele alınan kapı imgesi, Türk ve Batı Sanatı içerisinde kültürel bir nesne olma özelliği taşıması bakımından somut anlamdan ziyade içerisinde birçok sembolik, metaforik gibi soyut anlamlar barındırmaktadır. Türk Sanatında kapı, mimari bir nesne olmasının yanı sıra bir mekâna ait resmin başlıca unsuru konumundadır. Bir mekân içerisinde yansıtılan kapı, gerçek görünümüne bağlı kalınarak ressamın kendinde bıraktığı etki ile oluşturulmaktadır. Kapı nesnesi nesnel konumundan uzaklaşmış ve ressamın ifade aracına dönüşmüştür. Türk resminde nesne üzerinden temsil edilen şey mekânın taşıdığı anlama göre şekillenmiştir. Burada Batılı anlamda kapıyı, sanat nesnesine dönüştüren Şevket Dağ, Hamit Görele ve Feyhaman Duran'ın resimlerine yer verilmiştir.

Sanayi Nefise Mektebi Alisi ressamlarından biri olan ve resimlerinde tarihi yapıların iç mekânlarını yansıtan Şevket Dağ, cami, türbe kapıları ve Ayasofya'yı Batı resminin perspektif tekniğiyle yapmıştır. Dağ, Cumhuriyet sonrası Türk resmindeki modernleşme eğilimine karşı çıksa da zamanla Empresyonist tarzda yapıtlar vermiştir

(<http://www.istanbulsanatevi.com>). Ressamın 1922 yılında yapmış olduğu “Cami Kapısı” isimli (Resim 4.4.) resminde mekâna ait bir kapı resmi görülmektedir. Kapı, açık vaziyette resmedilmiş ve izleyici iç mekâna doğru yönlendirmektedir. Empresyonist tarzda yaptığı bu resminde kapı, mekânlar arası geçişi sağlayan açık bir cami kapısıdır. Cami, Müslümanların ibadet ettikleri mekân olarak bilindiği için Dağ, kapıyı açık vaziyette resmetmiş ve izleyiciyi bu mekâna davet etme izlenimi vermektedir. Resmedilen kapı görüntüsü, gerçek kapının temsili niteliğindedir. Bir cami kapısına ait olan bu yapıt kalıcı belge özelliği taşımaktadır. Mimari bir nesneye yer veren ressam, mekânın gerçek görüntüsüne bağlı kalmış ve yapıtını kendinde uyandırdığı izlenimle ortaya koymuştur. Dağ, mimari öge olan cami ve türbe kapılarını tarihsel bir yapı olmaktan ziyade bütünlük açısıyla ele almaktadır. Ressam yapıyı değişik yönleriyle ele alarak yansıtmıştır. Dağ klasik tarzda yaptığı resminde ışık ve gölge karşıtlığını oluştururken, somut bir mekân algısı içerisinde seçmiş olduğu nesneyi yansıtmaktadır. Dini bir mekâna ait olan kapı nesnesi, izleyiciyi bu mekâna davet etmektedir. Yapının mimari özellikleri gerçekçi ve detaycı bir anlayışla resmedilmiştir.



Resim 4.4: Şevket Dağ, “Cami Kapısı”, 1922 İmzalı, Tuval üzerine Yağlıboya, 90 x 60 cm.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraş grubu üyelerinden biri olan Hamit Görelî yapmış olduğu “Kapı” isimli (Resim 4.5.) resminde iç mekândan dış mekâna doğru açılan bir kapının temsilini oluşturmuştur. Bir mekâna ait kapıyı plastik öğeler içerisinde ele alan ressam, nesnenin gerçekliğine bağlı kalarak yansıtmaktadır. Görelî, empresyonist tarzda yapmış olduğu kapı resminde, formları ayırıştırıcı çizgi ve rengi kendine özgü bir tarzla düzenleyip uygulamıştır. Renkler arasındaki geçişlere yoğunlaşan ressam, ön ve arka planı ayırt etmek için resimde mekân algısını sorgulamıştır (<http://www.antikalar.com/hamit-gorele/>).



Resim 4.5: Hamit Görelî, “Kapı”, Tuval üzerine Yağlıboya, 67 x 44 cm, Özel Koleksiyon.

Çallı kuşağı ressamlarından biri olan Feyhaman Duran Topkapı Sarayı Harem Kapısı” isimli (Resim 4.6.) resmini gerçekçi bir anlatımla betimlemektedir. Geleneksel ve anlatımcı arayışlar içerisinde yapmış olduğu resminde, empresyonist bir tavır sergilemektedir. Harem kapısını resmeden Duran, izleyicinin bakış açısını iç mekâna doğru yönlendirmektedir. Yapının özelliklerine bağlı kalan ressam, bir mekâna ait bir

kapıyı temsil etmektedir. Bulunduğu mekânın özelliklerini yansıtan kapının sağında ve solunda sembolik motifler görülmektedir. Harem kapısının üst kısmında yapıya ve döneme ait arapça yazılan ayetler, sözler bulunmaktadır.



Resim 4.6: Feyhaman Duran, “Topkapı Sarayı Harem Kapısı”, 1945.

1950’li yıllarda soyut resmin Türk resmine girmesiyle birlikte sanatçılar arasında bireysel arayışların ortaya çıkmasının yanı sıra özgür ve bağımsız sanatçı kimliği oluşmaya başlamıştır. Türk Resim Sanatının çağdaşlaşmaya başladığı bu yıllarda yurt dışında eğitim alarak yurda dönen sanatçılar Türk sanatının Batının taklidi olmasına karşın tepki göstererek kendilerini evrensel olarak kabul ettirmeye başlamışlardır. 1950 ve 1970’li yıllar Türkiye’de resim sanatı alanında modernleşmenin başladığı ve kırılma noktasının yaşandığı dönemlerdir. Konudan ve görüntüler dünyasından uzaklaşan Türk sanatçılar, rengin, çizginin, biçimin, ifadenin olduğu soyut resimlere yönelmişlerdir (Tansuğ, 1986, s.245). Batılı tarzda yapıtlar veren Şevket Dağ, Hamit Görele ve Feyhaman Duran kapı nesnesini temsili olarak ele almışlardır. Bir yapıya veya bir

mekâna ait kapıları resmeden Dağ, Görele ve Duran, teknik olarak Batı tarzında yapmış olsalar da kendi sanat anlayışlarının temelini oluşturan Türk kültüründen de yararlanmışlardır. Başlangıçta sembolik bir temsil anlayışıyla hareket edilen Türk Sanatında, modernleşmeyle birlikte benzerlik üzerine kurulu bir anlayış hâkim olmuştur. Türk resminin Çağdaşlaşmasıyla beraber içsel gerçekliğe ve metaforik anlatılara yöneldiği görülmektedir. Türk Sanatının çağdaşlaşmaya başladığı dönemler **Çağdaş Türk Sanatında Temsil Nesnesi olarak Kapı Kullanan Sanatçılar** başlıklı bölümde ele alınmıştır.

4.2. Çağdaş Türk Sanatında Temsil Nesnesi olarak Kapı Kullanan Sanatçılar

1950'li yıllarda Batıdaki sanatsal gelişmeleri takip eden Türk sanatçılar, soyut eğilimleri benimsemişlerdir. Türk Sanatı, resmin görünen dış gerçekliğe bağlı olmadığını ve temsilin düşünceye dayalı olduğunu savunmuştur. Taklidi reddeden toplumsal gerçekçi sanatçılar, soyut sanata yönelmişlerdir. Varlığın görünen dünyadaki görüntüsünün benzerliğinden ziyade içsel gerçekliğin görünürlüğü anlam kazanmıştır. Temsil, araçsallaşmış bir algıya dönüşmüştür. 1960'lı yıllarda dış gerçeklik yerine toplumcu gerçekçilik kendini göstermiştir. Yeniler grubu ressamları toplumsal gerçekçiliği benimsemişlerdir. Resimlerde görülen dünyanın gerçekliğinden ziyade toplumun kendi gerçekliği yansıtılmıştır (Kaplan, 2017, s.2743).

1970 sonrası Türk Sanatında disiplinler arası bir yaklaşım görülmektedir. Çoğulcu bir yapıyla bir araya gelen yapıt, nesnelere oluşturulan yeni anlamsal kodlara dönüşmektedir. Nesnenin estetik değerinden ziyade kavramına yönelen bir temsil anlayışı hâkimdir. 1980'li yıllarda gündelik yaşamdaki gerçeklikle toplumsal yapıdaki gerçeklik arasındaki bağlantı sorgulanmaktadır. 1990'lı yıllarda teknolojinin getirdiği yeniliklerle birlikte yapıtların üretim sürecinde yeni temsil biçimleri oluşmuştur. Post Modernizm, Göstergebilim gibi anlayışların ortaya çıktığı Çağdaş Türk sanatçıları ironi, parodi ve pastiş gibi formları benimsemişlerdir (Kaplan, 2017, s.2744-2745).

Çağdaş Sanat kapsamında disiplinler arası çalışan Türk sanatçılar, gösterge bilimsel temsil anlayışı içerisinde değerlendirilmektedir. Sanatçılar nesne, hazır nesne, imge, simge/sembol gibi malzemeleri kendi kavramları dışında başka bir kavram yerine de kullanabilmektedir. 2000 sonrası Çağdaş Türk Sanatında, fotoğraf, video, plastik

malzeme, karışık malzeme, hazır nesne, enstalasyon ve performans gibi ifade biçimlerinin bir arada kullanıldığı görülmektedir (Kaplan, 2017, s.2745-2747).

Çağdaş Türk sanatçılarından Modern ve Post Modern dönemler içerisinde yer alanlar göz önünde bulundurulmuş, temsil nesnesi olarak seçmiş oldukları kapı imgesine yükledikleri anlamlar ve yaklaşımları üzerinde durulmuştur. Temsil olarak kapıyı kullanan, resim teknik ve yöntemleriyle, bu anlamda çalışan sanatçılar tespit edilerek, yapıtları incelenmiş, yorumlar ve çıkarımlar yapılmıştır. Sembolik olarak kapı, sanatçılar tarafından ne tür imge, simge/ sembol, metafor, gösterge olarak kullanılmıştır. Kavramsal olarak ele alınan kapıyı sanatçılar, kapının bizzat kendini kapı kimliğinden ya da kavramından uzaklaştıran bir yaklaşımla benimsemektedirler.

Çağdaş Türk Sanatında temsil nesnesi olarak kapıyı ele alan sanatçılar tespit edilmiş, araştırma kapsamında ele alınan sanatçılar arasında; Burhan Doğançay'ın kapılar serisi, Burhan Uygur'un "Köşk" isimli çalışması, Erol Akyavaş'ın "Kapı" isimli çalışması, Ergin İnan'ın "Öte Dünya Kapıları" ve "Kapı IV" isimli çalışmaları, Mine Gençtürk'ün "Kapı ve Tokmak" isimli serisi ve Ahmet Güneştekin'in kapı serisi gibi çalışmaları yer almaktadır. Modern ve Post Modern sanat içerisinde kapı nesnesini tercih edip çalışan sanatçıların kapıya sembolik ve kavramsal yaklaşımları, teknik ve malzeme seçimleri incelenmiştir.

Kapıyı yalnızca bir temsil olarak ele alan ressam, görünen dünyayı kendinde bıraktığı duygu ile yansıtmıştır. Resmin öge ve tekniğini kullanan ressam, kapıya temsili bir mekân ve bir derinlik algısı kazandırmıştır. Sembolik olarak ele alınan kapının, konu olarak psikolojinin de sanatın içine girmesiyle birlikte sanatçılar, iç gerçeklikle tinsel olanı dışavurarak, çalışmalarına yansıtmışlardır. Dış gerçeklikten uzaklaşan sanatçı, tuval yüzeyine plastik öğeleri ve tinsel olanı uygulamıştır. Modern Sanatla birlikte sanatçılar, yüzey olarak tuvali resimsel mekân olarak yeniden algılanmasını plastik arayışlarla temsil ederken, zaman olgusunu da çalışmalarının içine yerleştirmişlerdir. Modern sanatçılar, gerçekliğe hem içsel hem de dışsal olarak bakılmasını amaçlamışlardır. Kavramsal olarak ele alınan kapı nesnesinin gerçek kimliğinden ya da kavramından uzaklaşarak bir göstergeye dönüştüğü görülmektedir. Burada sanatçının nesneye yaklaşımı, yaratım ve üretim süreci ön plandadır (Alp, 2013, s. 49).

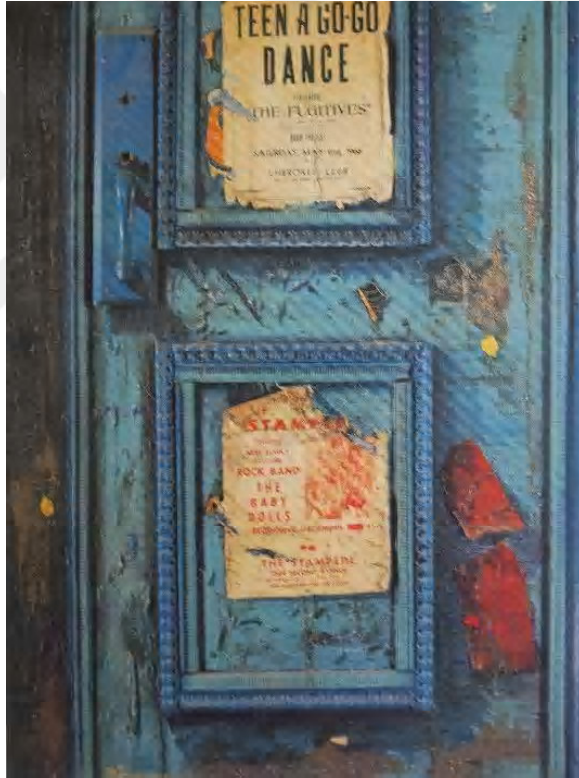
4.2.1. Burhan Doğançay (d. 1929 İstanbul – ö. 2013 İstanbul)

Çağdaş Türk Resim Sanatında Soyut ve Kavramsal Sanat içerisinde varlığını kabul ettiren Burhan Doğançay, metropollerin kültürel ve siyasal söylemlerini duvarların uzantısı olan kapı nesnesi aracılığıyla ifade etmiştir. Sanatçı, kapılar serisini duvarlar serisinin uzantısı olarak mantıklı bir sıralama ile ele almıştır. Duvarların olduğu yerlerde mimari bir öge olan kapılarda bulunduğu için sanatçı, kapıları duvarlar serisinin bütünsel bir devamı gibi görmektedir. Doğançay her biri farklı bir mekâna açılan kapılar serisinde, yırtık afişleri, yazıları kolaj mantığıyla kullanarak duvarlar gibi kapılar yapmıştır. Ayrıca sanatçı atık ve buluntu nesnelere kendi kapı algısını yine kendi tekniği ve tarzıyla uygulamıştır. 1965 yılında kapılar sanatçının ilgi odağı olmuştur (Doğançay Müzesi). Sanatçı çalışmalarında kapılar aracılığıyla yaşanmışlıkları temsil etmektedir. Sanatçının “Sarı Kapı” isimli (Resim 4.7.) çalışmasında kapı yüzeyine yapıştırdığı afişin zamanla bıraktığı etkilere yer vermiştir. Çalışmada yazı, sembol ve resimlere yer veren sanatçı, doğal süreç içerisinde oluşturulmuş bir izlenimi ortaya koymaktadır.



Resim 4.7: Burhan Doğançay, “Sarı Kapı”, 1966, Tuval üstüne Yağlıboya, Kolaj ve Karışık Teknik, 149,9 x 81,3 cm, Özel Koleksiyon, Duisburg.

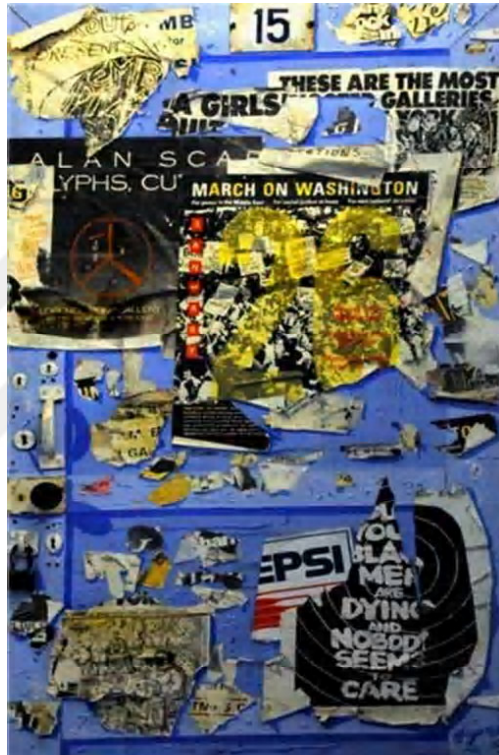
Kapılar serisinde; kapılar üzerine yapıştırılan posterler, ilanlar, simgeler, boya ile yazılan yazılar, resimler gibi uygulamalar çalışmaya üç boyutluluk hissi kazandırmaktadır. Sanatçının “Teen A Go Go” isimli (Resim 4.8.) çalışmasında kapı bölümüne yerleştirdiği yırtılmış afişler, yazı imgeleri, dokusal ve lekesel etkiler dikkat çekmektedir. Doğançay’ın çalışmasında yazı imgesi soyutlanmış ve resimsel dilde farklı bir kimlik kazanmıştır. Parçalanmış, koparılmış, yırtılmış yazılara sanatçı tarafından plastik bir değer kazandırılmıştır. Yaşanmışlık sonucu ortaya çıkan etkiler, izleyiciye ipucu sunmaktadır. Kapı yüzeyine yapıştırılan konser ve dans yarışmasına ait afişler, kültürel mizaca gönderme yapmaktadır (Gültekin ve Tokdil, 2018, s.253).



Resim 4.8: Burhan Doğançay, “Teen A Go Go”, 1966, Tuval üstüne Yağlıboya, Kolaj ve Karışık Teknik, 101,6 x 76,2 cm, Erol Aksoy Koleksiyon, İstanbul.

Doğançay, kapı nesnesini plastik bir malzeme olarak sanatında yansıtmış ve duvarların bütünsel devamı niteliğinde kapılar yapmıştır. “Pepsi Kapı” isimli (Resim 4.9.) çalışma sanatçının 1991 yılında yapmış olduğu kapı serisine aittir. Tuval üzerine yapılan bu çalışma, Doğançay’ın duvarlar serisinin devamı niteliği taşıdığı için izleyiciye kapıdan ziyade duvar izlenimi vermektedir. Plastik bir malzeme olarak kapıyı

tercih eden Doğançay, kolaj tekniğini uygulamıştır. Sanatçı, izleyiciye duvar etkisini veren ve üzeri yırtık afişlerle dolu bir kapı sunmaktadır. Sanatçının kapısının üzeri zamanla yağmur ve rüzgârın etkisiyle yıpranmış, yırtılmış, aşınmış ilanlarla, posterlerle, afiş parçalarıyla ve simgelerle kaplıdır. Kapı üzerindeki yırtılmış afiş parçalarının etkisi eski izlenimi yaratmaktadır. Kapı, izleyiciye uzun zamandan beri aynı sokağa veya aynı caddeye tanıklık ediyormuş izlenimi sunmaktadır.



Resim 4.9: Burhan Doğançay, “Pepsi Kapı”, 1991, Tuval üzerine Kolaj, Akrilik ve Karışık Teknik, 125 x 87.5 cm, Sanatçı Koleksiyonu.

Sanatçı genelde kapıları zincirler ve asma kilitlerle sıkı sıkı kapatmış ve o mekâna girilmesini engellemiştir. Ayrıca kapının arkasında olan izleyicinin hayal gücüne bırakmıştır (Flomenhaft, 2001, s.66). Doğançay’ın kapıları kavramsal açıdan incelendiğinde, kapalı kapılar mahremiyeti temsil ettiği için izleyiciyi düşünmeye ve hayal gücünün sınırlarını zorlamaya yönlendirmektedir. “Yeşil Kapı” isimli (Resim 4.10.) çalışma Doğançay’ın 1991 yılında yapmış olduğu Kapı serisine ait çalışmalarından bir diğeridir. Yüzey olarak buluntu nesneden yararlanan sanatçı, nesneyi olduğu gibi kullanmamış, kendi kapı görünümünü sanatına yansıtmıştır. Kapalı bir kapıyı izleyiciye sunan Doğançay, kapıyı zincirler ve asma kilitlerle sıkıca kapatmış

ve içeri girilmesini engellemiştir. Kapının içeri görünen pencere kısmı ise siyahlıkla kapatılmıştır. Açılmayacak şekilde yapılan kapı izleyicinin merak dürtüsünü uyandırmaktadır. Çalışmaya bakıldığında herhangi bir mekâna ait olan, eskimeye yüz tutmuş ve zincirlerle kilitlenmış bu kapı izleyiciye terk edilmiş, kullanılmayan bir izlenim sunmaktadır.



Resim 4.10: Burhan Doğançay, “Yeşil Kapı”, 1991, Tahta üstüne Akrilik ve Karışık Teknik, 157.5 x 101.6 cm, Sanatçı Koleksiyonu.

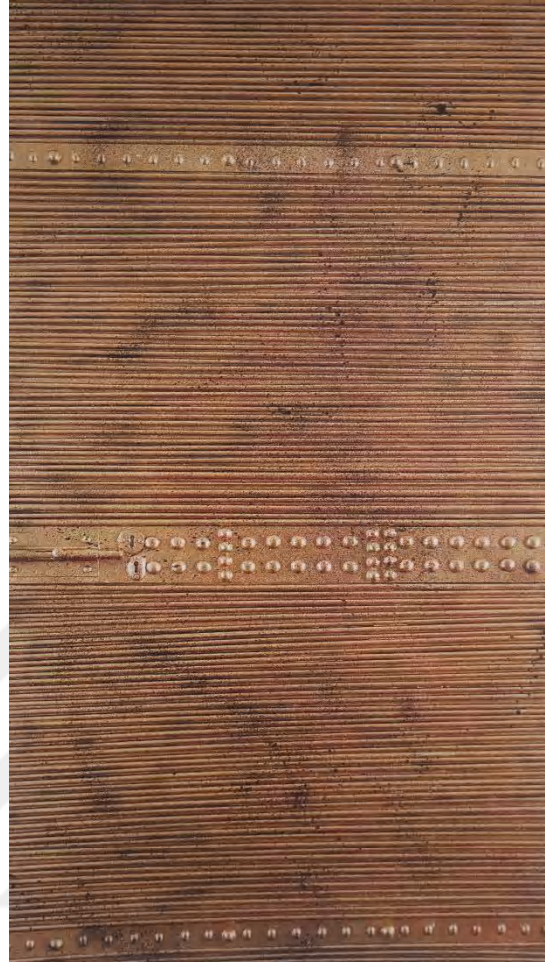
Doğançay “Satılık, Kiralık” isimli (Resim 4.11.) çalışmasında kapı nesnesini zincir ve asma kilitle sıkıca kapatarak, izleyicide terk edilmişlik hissi yaratmaktadır. Kapının pencere kısımları “Yeşil Kapı” isimli (Resim 4.10.) çalışmasında olduğu gibi kapatılmıştır. İzleyicinin içeri girmesini engelleyen ve içerisinin görünen kısımlarını gizleyen sanatçı, izleyicinin hayal gücü sınırlarını zorlamaktadır. Kapının pencere kısmının birinde Popüler kültürün starlarının fotoğraflarına yer verirken, diğer kısmında ise yazı imgesine yer vermiştir. Satılık ve kiralık yazan yazı imgeleri bulunmaktadır. Sanatçı gelip geçici tüketici kültürüne mizahi bir tavırla yaklaşmış ve çalışmasında

Amerikan bayrağı, Marilyn Monroe, Dünya kraliçesi ve Dünya vücut şampiyonu gibi pop ikonlarına yer vermiştir.



Resim 4.11: Burhan Doğançay, “Satılık Kiralık”, 1993, Tuval üstüne Akrilik ve Karışık Teknik, 203,2 x 126,7 cm, Neuberger Müzesi, Purchase Koleji-New York Eyalet Üniversitesi John Bigelow Taylor ve Dubler armağanı.

Doğançay’ın diğer kapı çalışmalarının hareket ve canlılığının aksine “ Altın Kapı” isimli (Resim 4.12.) çalışmasında yalın bir kapı yüzeyi görülmektedir. Kapıdan ziyade bir yüzeyi anımsatan çalışmaya dikkatli bakıldığında, iki kilit ve kapı sürgüsü bulunmaktadır. Çalışmada yırtık afiş parçaları, semboller, yazılar, fotoğraflar gibi imgeler bulunmamaktadır. İncelenen diğer çalışmalarda kapı yüzeyinde imgelerin ve sembollerin yer alması yaşanmışlığa dair ipucu sunarken, “Altın Kapı” isimli çalışmada ise bu etkilerden soyutlanmış gizemli bir kapı izlenimi sunulmaktadır. Altın rengi ile oluşturulan kapı nesnesi değerli kılınmaktadır. Zengin kapısını anımsatan çalışma, var olan her şeyin saklanması, korunması ya da gizli kalması gerektiğinin mesajını vermektedir.



Resim 4.12: Burhan Doğançay, “Altın Kapı”, 1991, Tuval üzerine Akrilik ve Karışık Teknik, 157,5 x 88,9 cm, Sanatçı Koleksiyonu.

4.2.2. Erol Akyavaş (d. 1932 İstanbul – ö. 1999 İstanbul)

Çağdaş Türk sanatçılarından Erol Akyavaş’ın çalışmalarında, soyut bir mekân ve perspektif kurallarından bağımsız dekoratif öğeler başlıca özelliklerdir. Sanatının daha sonraki yıllarında mimari öğelere yoğunlaşan Akyavaş, simgesel bir anlayışla çeşitli dönemlerde kapılar, kaleler, lâbirentler ve ikonlar gibi çeşitli unsurları merkeze alan resimler üretmiştir. Mimari mekânların yer aldığı, derinlik kavramını ön plana çıkaran çalışmalar yapmıştır (<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3211/erol-akyavas.html>). Çalışmalarında yerel nesnelere kullanan sanatçı, kendi yarattığı estetik algısını devam ettirmiştir (Bayramoğlu, s.15).

Akyavaş, 1952 yılında dışavurumcu anlayışla yapmış olduğu “Kapı” isimli (Resim 4.13.) resminde, mekânın gerçek görüntüsünden uzaklaşmış, çizgisel ve lekesele

etkiler oluşturmuştur. Resim yüzeyinde oluşturduğu derinlik algısı mimari parçalanmalarla birlikte ortaya konmuştur. Geometrik ve soyut anlayışla, perspektif etkisini çizgilerle, koyu-açık renklerle veren sanatçı, izleyiciye üç boyutlu bir mekân algısı sunmaktadır. Geometrik öğelerden oluşan bir tür mekânsal atmosfer oluşturmuştur. Akyavaş, iç ve dış mekânı bir arada kullanarak, renk ve çizgilerle oluşturduğu resim yüzeyine derinlik etkisi vermektedir. Yapıtta resmin öge ve tekniklerinin kullanılmasının yanı sıra sanatçının içsel dünyasının dışa yansımalarıyla oluşturduğu biçimsel bir nesne görülmektedir. Resimde algılanan nesne, sanatçının dünyasında tinsel bir nesne algısına dönüşmüştür. Akyavaş, kapının gerçek görüntüsünü kendinde bıraktığı etkilerle temsil etmektedir.



Resim 4.13: Erol Akyavaş, “Kapı”, 1952, Tuval üzerine Yağlıboya, 60 x 35 cm.

4.2.3. Burhan Uygur (d. 1940 Trabzon – ö. 1992 İstanbul)

Çağdaş Türk sanatçılarından Burhan Uygur, resmi “yaşamın, sezgilerin, duyguların renk ve çizgilerle ifadesi” olarak tanımlamıştır. Uygur’un çalışmalarında sembolist, ekspresyonist ve dışavurumcu bir anlatımın yanı sıra lirizmde görüldüğü kendine özgü bir üslubu vardır. Sanatçının figüratif, lekeci, renkçi, şiirsel gerçekçi, simgeci, çizgici, fantastik ve duyarlı gibi ifade biçimlerini sanatında görmek mümkündür. Uygur çalışmalarında simgesel ve fantastik öğeleri gerçekliğin dışından değil, yaşamın yine kendisinden alarak resmetmektedir. Sanatçının, hayal ve düşleri çalışmalarında yansıtmaya çalışması onun simgeci, fantastik ve duyarlı olarak tanımlanmasına neden olmaktadır.

Burhan Uygur’un “Köşk” isimli (Resim 4.14.) çalışmasının ana nesnesini bitpazarından aldığı iki kanatlı ve 76 yıllık ahşap bir konak kapısı oluşturmaktadır. Kapı nesnesi sanatçının hikâyesini anlatması için uygun bir yüzey oluşturmaktadır. İfade aracı olarak kapıyı kullanan Uygur, gerçek kullanımının dışına çıkmış ve kapıyı bir sanat nesnesine dönüştürmüştür. Sanatçı için kapı, nesnel kullanımından ziyade insanın yaşamışlıklarına tanıklık etmesi açısından önemli bir nesnedir. Ahşaba eski görünümünü kaybettirmeyen sanatçı, bu şekilde yaşamışlığı temsil etmektedir. Geçmiş ve gelecek zamanı kapı yüzeyinde birleştiren Uygur, tek bir anı yansıtmıştır (<http://nalanyilmaz.blogspot.com.tr/2014/11/burhan-uygurun-kap-adl-resmi.html>).

Eski ahşap kapının üzerine birbirinden bağımsız bir şekilde yerleştirdiği kompozisyonda, fantastik bir kurgu, renk, leke ve biçimsel bir etki içerisinde verilmiştir. Eski ve yeni İstanbul yaşantılarını resmeden Uygur, Kızkulesi, deniz, adalar, cami silueti, martılar, balıklar, Hacivat ve Karagöz ayı oynatıcısı, dansöz, simitçi gibi birçok sembolik figürler kullanmıştır. Çalışmada Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemine ait farklı kültürlerin özellikleri yansıtılmıştır. Uygur’ un yarattığı bu ortamda mekân algısı yoktur. Figürler bir mekân içerisinde olmayıp boşlukta (<http://www.grafikerler.org/forum/konu/bit-pazarindaki-kosk-kapisinin-sair-ressami-burhan-uygur.26305/>).

Uygur, hayatın karşıtlıklarla anlam bulduğuna inandığı için renk seçiminde ve figürleri yansıtırken hayata dair zıtlıklara yer vermiştir. Çalışmada yoğun olarak maviyi ve mavinin zıttı olan kırmızıyı kullanmıştır. Kullanılan canlı renklerle figürlerdeki

duygularda da zıtlık yaratmıştır. Hüzün ve neşenin, umudun ve karamsarlığın bütünleyici etkisi görülmektedir (<http://nalanyilmaz.blogspot.com.tr/2014/11/burhan-uygurun-kap-adl-resmi.html>). Sanatçı ifade aracı olarak seçtiği nesneyi, gerçek görüntüsünün ötesine geçerek bir göstergeye dönüştürmüştür. Simge ve sembollerle oluşturulan çalışma birçok kavramı temsil etmektedir. Dış dünyada göstergelyi temsil eden kapı nesnesi aracılığıyla süreklilik kavramı sorgulanmıştır.



Resim 4.14: Burhan Uygur, “Köşk Kapısı”, 1987, Eski Ahşap Kapı üzerine, 260 x 180 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi.

4.2.4. Ergin İnan (d. 1943 Malatya-)

Çağdaş Türk sanatçılarından Ergin İnan'ın sanat anlayışının temelini, çocukluk yıllarında çevresinde görüp etkilendiği böcekler, eski yazılar, insan figürleri ve gözyaşı

damlaları gibi varlıklar oluşturmaktadır. İnan, bu kültürel imgeler arasındaki bağlantıyı, görsel ve simgesel ilişkiler kurarak sanatında yansıtmaktadır. Sanatçı, var olmakla yok olmak arasındaki metafizik anlamı, insan zihninde biçimlenen bu imgeleri kendine özgü bir üslupla ortaya koymaktadır. Farklı malzeme ve teknikten yararlanan İnan, tuval dışında yüzey olarak seçtiği duralit, ahşap ve kapı nesnesini kullanmıştır.

İnan'ın 2008 yılında yapmış olduğu “Öte Dünya Kapıları” isimli (Resim 4.15.) çalışmasında mimari bir form olan kapı nesnesini yüzey olarak tercih etmiştir. Sanatçı göstergeye dönüştürdüğü nesneyi, alışlagelmiş görüntüsünden ve işlevinden uzaklaştırmıştır. Kapı yüzeyinde imgelere yer veren İnan, izleyicinin zihninde farklı bir aleme ve mekâna açılan bir kapı izlenimi sunmaktadır. Burada temsil edilen öbür dünyadır. Bu kapı dolaylı olarak izleyicinin zihninde cennet ve cehennem kavramlarını çağrıştırmaktadır. İnan çalışmasındaki kapıyı, gerçek konumundan uzaklaştırmış, izleyiciyi düşünce yönünden cennet ve cehennem kavramlarına yönlendirmektedir.



Resim 4.15: Ergin İnan, “Öte Dünya Kapıları”, 2008, Ahşap üzerine Yağlıboya, 220 x 150 cm.

Ergin İnan fantastik bir şekilde, gerçekçi bir üslup içerisinde yansıttığı çoğunlukla böceklerin ve eski yazıların oluşturduğu “Kapı IV” isimli (Resim 4.16.) çalışmasında ele aldığı imgeleri tinsel bağlamda kültürel imgelere dönüştürmüştür (Bayramoğlu, 2013, s.18). Mimari bir form içerisine yerleştirdiği ve kendi üslubuyla oluşturduğu kültürel imgeleri, kapı yüzeyine taşımıştır. İnsan varlığının düşünsel sürecinde yer alan, yaşam ve gerçeklik karşısındaki tavrı ortaya koymaktadır. İfade aracı olarak ele aldığı kapı nesnesinin bölümlerine imgeleri yerleştirerek, kapıyı farklı bir aleme taşımaktadır. Ahşap kapı yüzeyi gerçek görüntüsünden uzaklaşmış ve sanatçının sanat nesnesine dönüşmüştür. Her bir bölümde yer alan imge, farklı bir varlığa ait olup bir bütünlük oluşturmaktadır. Kapı eskimiş ve yıpranmış bir vaziyettedir. Kapının üzerinde kapıya ait tokmak ve zincir bulunmaktadır. Uygur, nesnenin biçimini kendi sanatını yansıtacak şekilde uyarlamıştır.



Resim 4.16: Ergin İnan, “Kapı IV”, 2009, Ahşap Kapı üzerine Yağlıboya, 200 x 134 cm.

4.2.5. Mine Gençtürk (d. 1956 Ankara-)

Mine Gençtürk, Zübeyde Hanım Enstitüsü Resim bölümünden mezun olmuştur. İlk kişisel sergisini 1975 yılında Zübeyde Hanım Enstitüsünde açan ressam, yurtiçi ve yurtdışında birçok kişisel sergi yapmış, çok sayıda grup ve karma sergilere katılmıştır (Atılım Üniversitesi sergi kataloğu, 2013, s.24).

Ressam çocukluk yıllarında evinin bahçe kapısında bulunan halkalı tokmak (Resim 4.17.) ve evinin giriş kapısındaki aslanlı tokmalardan etkilenmiştir. Gençtürk, geçmişin anılarında kalan kültürel değerleri günümüz sanat anlayışı içerisinde görsel olarak yaşatmak ve el sanatı olan tokmağı plastik sanatlar içerisinde değerli kılmak istemektedir (Mine Gençtürk, Kişisel Görüşme, 21 Ocak 2017). Ressam, 2003 yılından itibaren “Kapı” ve “Kapı tokmakları” konularına yoğunlaşmakta ve resimlerini dışavurumcu bir ifade ile yorumlamaktadır.



Resim 4.17: Mine Gençtürk, Halkalı tokmak, 2013, Tuval üzerine Akriik, 80 x 60 cm.

Gençtürk, sanatçının görsel ve kültürel birikimlerinden hareket etmesiyle özgün çalışmalar ortaya koyacağını vurgulamıştır. Ayrıca kapı ve kapı tokmaklarını, sanatçının şekillendirdiği nesnelere dönüştürerek ele almaktadır. Dünyanın başka coğrafyalarında da yeniden anlam bulan kapı ve tokmaklar, farklı biçimlendirilmekte, ressamın dünyasında ise kendi sanat anlayışına göre dönüşüp özgün bir konuma ulaşmaktadır. Ailenin sosyal ve kültürel kimliğini ortaya koyan tokmaklar, ressamın çalışmalarında plastik değerler içinde ele alınmış ve sanat nesnesine dönüşmüştür. Gençtürk'ün "Müjde" isimli (Resim 4.18.) çalışmasında kültürel bir nesne olan tokmak gerçekçi bir tavırla ortaya konmaktadır. Kuş sembolü, ev halkına gelecek müjdeli bir haberi temsil etmektedir. Ressam, sol tarafta kapının tamamını resmederek, izleyiciyi farklı bir boyuta taşımaktadır. Diğer bir çalışmasında (Resim 4.19.) öküz sembolü olan bir tokmak oluşturmaktadır. Bu sembol ev halkının gücünü temsil etmektedir.



Resim 4.18: Mine Gençtürk, "Müjde", 2012, Tuval üzerine Karışık Teknik, 30 x 30 cm.



Resim 4.19: Mine Gençtürk, "İsimsiz", 2014, Tuval üzerine Karışık Teknik, 30 x 30 cm.

Gençtürk sanat anlayışının yaklaşık yirmi yılının realist çalışmalardan oluştuğunu ve sonradan figüratif soyut tarzında çalışmalar yaptığını vurgulamıştır. Bu tarzda çok sayıda sanatçının var olduğunu vurgulayan Gençtürk, diğer sanatçılardan ayrılan yönünü, kişileştirdiği kendine has dışavurumcu ifadeyle ve özelleşmenin oluşturduğu farklılıkla ortaya koymaktadır. Tarzının en belirgin tarafı, realist bir bakış açısıyla soyut plastik öğelerin bir arada bulunmasıdır. Resimlerinde (Resim 4.20.) belirlilikten belirsizliğe doğru giden ifadeci figürlere yer almaktadır. Parlak renklerden, nötr ve mat renklere doğru geçişler görülmektedir. Renklerin bu şekilde kullanım dilini, günümüzden geçmişe doğru yolculuğu oluşturmaktadır. Böylelikle ressam, zamanı ve yaşanmışlıkları temsil eden bir ifade bütünlüğünü oluşturmaktadır (Mine Gençtürk, Kişisel Görüşme, 21 Ocak 2017).



Resim 4.20: Mine Gençtürk, “İsimsiz”, Tuval üzerine Karışık Teknik, 30 x 30 cm.

Çalışmalarında genellikle tüm plastik öğeleri kullanan Gençtürk’ün hedefi, sanayileşmenin teknolojinin getirmiş olduğu metropol yaşantısının olumsuzluklarını, insanın doğadan, doğal hayattan uzaklaşması, naifliğin ve samimiyetin kaybı, metalik soğuk ilişkilerin rahatsızlığı, bütün bunların zıttı olan alternatif bir hayatın geçmişte var olduğunu, halende küçük sosyal yerleşim yerlerinde yer yer var olduğunu anlatmak ve izleyiciye sade, temiz, nostaljik bir esinti sunmaktır. Doğal olarak da kültürel değerleri olan bu konuların belgesel boyutu da söz konusudur. Gençtürk’ün resimleri, renk, yüzey, leke ve çizgi- doku ilişkilerine dayalı soyutlamalardır. Ressamın tokmakları

klasik tarzın disiplininde ele almakta ve resminin uygun olan bir yerine, kendi tabiriyle, orkestra şefi gibi yerleştirmektedir. Gençtürk'ün vermek istediği mesaj, kültürel değerlere estetik ve duygusal bir açıdan bakmak ve hayatı sorgulamayı amaçlamaktır (Mine Gençtürk, Kişisel Görüşme, 21 Ocak 2017).

Gençtürk'ün, bilinç nesnesi olarak seçtiği kapı tokmaklarıyla yaşanmış yıllardan arta kalanları geleceğe taşıma isteğidir. Ressam, resimlerini nesne, olgu ve süreçler arasındaki etkileşimin etkisiyle yapmaktadır. Kapı tokmaklarının anlamlarında simgeye dönüşen çağrışımlar, resimlerin yüzeylerinde nesnel gerçeğe dönüşerek renklerin psikolojileriyle buluşmaktadır. Kolaj olarak tuvale yapıştırılan tokmaklar resminin hareket noktasını oluşturmaktadır (Balamir, 2014).

Gençtürk'ün 2015 yılında yapmış olduğu “Biz Bir Aileyiz” isimli (Resim 4.21.) çalışmasında ev halkına ait bir kapıyı temsil etmektedir. Çalışmada eskimiş, yıllanmış bir kapı görülmektedir. Kapı üzerinde bulunan halkalı tokmak, bir iple bağlanmıştır. Tokmağın iple bağlanmasının nedeni, evde insan yaşadığını simgelemektir. Kapının izleyiciye yansıyan yüzeyinde, yaşanmışlıklara dair tokmak sembolü, evde yaşayan belli belirsiz insan imgeleri ve rastgele seçilmiş kapı numarası bulunmaktadır.



Resim 4.21: Mine Gençtürk, “Biz Bir Aileyiz”, 2015, Tuval üzerine Karışık Teknik, 120 x 100 cm.

Gençtürk, kapı ve tokmakların yalnızca Anadolu'ya ait bir kültür olmadığını, yurtdışına yaptığı gezilerde ve sergilerde gözlemlemiştir. Ressam kullandığı bu temsil nesnesinin uluslararası bir kültür olduğunu vurgulamıştır. Gezilerde hala kapı tokmaklarının kullanılması ve korunması, diğer yandan Anadolu'da zamanla yok olması Gençtürk için imkânsız gibi görünse de ressamın tuvalinde tokmaklar temsili olarak yeniden anlam bulmaktadır (Mine Gençtürk, Kişisel Görüşme, 21 Ocak 2017).

4.2.6. Ahmet Güneştekin (d. 1966 Batman -)

İlk atölyesini 1997 yılında Beyoğlu'nda açan Ahmet Güneştekin, mitolojik hikâye ve dinlere ait öğeleri yorumlayarak soyut işler üretmektedir. Anadolu'nun mitolojik evrenini keşfeden ve belgesel filmler çeken sanatçının, 6 yıl boyunca sürdürdüğü araştırma gezileri, sanat anlayışının olgunlaşmasında ve bunun sonucu olarak kendine ait bir üslup yaratmasında etkili olmuştur (Ahmet Güneştekin, Kişisel Görüşme, 24 Mayıs 2017).

Çalışmalarında karanlık ve ışık arasındaki mücadeleyi temsil eden Güneştekin'in kullandığı güneş çemberinin görüntüsü imza niteliği taşımaktadır. Hayal gücünün karanlıktan geldiğini ifade eden sanatçı, bu nedenle ışığı aradığını vurgulamaktadır. Yezidi, Ortadoğu kökenli bir din olup, eski Mezopotamya'ya dayanmaktadır. Yezidi veya Ezidiler, genellikle Kürtçe konuşan etnik dini bir topluluktur. Ataları olan Yezidilerin Müslüman olmadan önce güneşe tapıldığını vurgulayan Güneştekin, Yezidiler ve Müslümanlar arasında durduğunu ifade etmektedir. Sanatçının hiçbir zaman taraf ya da karşı olmak gibi bir düşüncesi olmadığını ifade etmiştir ve tek düşüncesi sadece olanları ve bu durumu anlamak, çalışmalarına yansıtmasıdır (Odenthal, 2012, s.4-14).

Kafeslerle kaplı büyük paneller, mozaik gibi bölen figürler, Güneştekin'in uzun uğraşlar sonucu ortaya çıkardığı özgün bir arayışın ürünüdür. Sanatçının görsel dilini oluşturması 20 yıllık bir süreçte gelişmiş ve bu süreç içerisinde kendi hikâyesini üretmiştir. Güneştekin'in babası çocukluk yıllarında ona kağıt temin edebilmek için çimento torbalarını toplayıp kağıda dönüştürmüştür. Sanatçının akademik eğitiminin olmaması kendini sürekli geliştirmesi ve yaratıcılığını göstermesine engel olmamıştır. Çizim ve resim yaparak kendi kendini eğiten, geliştiren Güneştekin için sanat hayatının bir parçası haline gelmiştir. Sanatçı zamanla gayreti ve çabasıyla sürekli denemeler yapmış, teknik konuları anlayabilmek için deneysel çalışmalar yapmış, farklı teknikler

keşfetmiş ve onların ötesine geçmeyi başarmıştır (Pioda, 2014, s.7). Fransız sanat tarihçisi Pioda, Güneştekin'in tekniğini şöyle yorumlamaktadır:

“Güneştekin'in resimlerinden birini izlerken kendinizi bir duvar dokumasına bakarken yakalarsınız. Geliştirdiği teknik öylesine kusursuzdur ki dokuma izlenimi vermektedir. Göz, hemen önündekini inceleyip odaklandıkça yüzey etkilerini ve adeta saplantılı bir şekilde çalışılmış olan resimsel tarzı kavramaktadır. Kişi, bu noktada sanatçının yöntemlerini tüm özgünlüğüyle keşfetmektedir: Çalışmanın iskeletini, ön çizim yapmadan, doğrudan eskizleyip siyah akrilik boyayla oluşturduktan sonra, Ahmet fırçasıyla kalan boşlukları en açık renklerden en koyu tonlara doğru dört kat yağlı boyayla doldurmaktadır. Ve sonra fırçasının arkasını bir silgi olarak kullanarak paralel vuruşlarını altta kalan katmanları geri getirmek için “kazımaktadır”. Böylece resim kendini ortaya çıkarmaktadır. Şaşırtıcı bir biçimde, materyali aradan çıkartarak resme hayat vermekte ve ışığı yakalayarak parlamasını sağlayan bu rölyefi ön plana çıkarmaktadır.” (Pioda, 2014, s. 7).

Doğu kökenli olan Güneştekin'in çalışmalarındaki esin kaynağı, çocuklukta yaşadığı evin halıları, kumaşları, masa örtüleri ve örtüler üzerindeki motiflerden, renklerden oluşmaktadır. Bu formlar, bezemeler, geometrik motifler, mitolojik şekiller sanatçının ilgisini çekmiştir. Güneştekin, Avrupa Sanatını ve Modern Sanatın tarihini 1991 yılında İstanbul'a geldikten çok daha sonra tanımıştır. 2000 yılından sonra sanatçı mitolojiden ve efsanelerden esinlenir. Sanatçı çocukluk yıllarında büyükannesinden dinlediği masallar ve destanlarla büyümüş ve hayal gücünü bu söylemlerden yola çıkarak oluşturmuştur. Ermeni olan büyükannesinin sonradan Müslüman olmasından etkilenen sanatçı sadece tek bir kültürün hikâyesini değil, tüm halk ozanlarının hikâyelerini resim diliyle anlatmaktadır. 2005 yılında ise artık kendi resim dilini, anlayışını bulan Güneştekin, çalışmalarında kendini temsil eden güneş sembolü olan imzasını taşımaktadır (Odenthal, 2012, s.4-14).

Sanatçı, sözlü geleneğin, anlatıcıdan anlatıcıya ve farklı performanslara göre de değiştiğini aynı zamanda bu oluş halinin sürekli olarak yeni öğelerin geleneğe eklenmesine ve dönüşmesine neden olduğunu vurgulamıştır. Ayrıca bu değişkenlik ve yaratıcılık, sözlü geleneğin içeriğinin de değişime açık olduğunun göstergesidir. Çalışmalarında sözlü geleneğin yeni öğeleri özümlediğini, eski sistemine uyduğunu ve bu mevcut motiflerin dokusuna işlendiğini göstermiştir. Böylece, ortaya çıkan yeni ve karmaşık bir bütündür. Sözlü anlatılardaki bu düşünce biçimi ve akışı, işlerimde melez yöntemler kullanmamı sağlamaktadır. Örneğin ayna ve metal gibi farklı materyalleri, optik yanılsamalarla ve renklerin degrade kullanımlarıyla birleştirerek resim ile heykel

arasındaki sınırdaki gezinen melez yöntemler kullanmıştır. Çalışmaları mitoloji, geometri, teknik, ışık ve konstrüksiyon katmanları üzerinden incelenilmektedir. Teorik açıdan herhangi bir kurama bağlı kalınmamakta ve mesaj verme kaygısıyla iş üretilmemektedir. İzleyicinin deneyimi ile şekillenen yorumu sanatçı için önemlidir (Ahmet Güneştekin, Kişisel Görüşme, 24 Mayıs 2017).

Güneştekin çalışmalarını Anadolu'ya ve Mezopotamya'ya özgü bir kültürel kimliğin bağlamı içine yerleştirip yansıtmaktadır. Mezopotamya'nın kuzeyinde yaşayan Ezidiler'in yaşam felsefesinin, düşünce dünyası üzerindeki etkisi oldukça ortadadır. Ezidilerin inancına göre tanrının yeryüzüne gönderdiği yedi melekten en önemlisi ve yeryüzünde iyiliği seçen tavus kuşu meleği, Melek-i Tavus'tur. Bu ve bunun gibi mitler ve söylenceler en önemli esin kaynağını oluşturuyor. Fakat sanatçı bu hikâyeleri doğrudan resmetmek yerine, yeniden yorumlamaktadır. Bu durumda eski mitoloji kaybolmakta ama farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Güneştekin için gelenekler, renk ve imgeler ifade ettiği kişisel dünyasını yaratan, bütünü parçalarından biri haline gelmektedir. Çalışmalarında ele aldığı Mezopotamya ve Anadolu, sanatçının sanatında yeniden anlam bulmaktadır. Sanatçının kapıları düşselliğin dışına açılacağı yer olarak belirlemektedir (Ahmet Güneştekin, Kişisel Görüşme, 24 Mayıs 2017).

Güneştekin'e göre kapı: "Bir ifşa ve irtibat eşiği özelliği taşıırken, iç ve dışın birbirine olan geçirgenliğidir. Kapının simgeselliğinin yanı sıra kültürel, sosyal, siyasal ve toplumsal yaşamda konumlanışı gösterilir." Sanatçının kapıları, sosyo-kültürel simgesel yönden anlatılmaktadır (2012, s.36-44). Sanatçının kapılar serisi, boyutlu tuvaler ve boşluklu tuvaler gibi anıtsal boyutlarda çalıştığı bir seridir. Güneştekin mekânla oynamakta, ortak derdi yüzey olmayan konumlamalar ve tuvalin üzerine yaptığı müdahalelerle çalışmaktadır. Dinamik bir konfigürasyon içinde imge ve renk örgüsü tarafından sıkıca kuşatılmış görünür kapılar ve tuval ile heykel arasındaki sınırdaki gezinmektedir. Kapı imgesini durmaksızın yeni bağlantılar oluşturacak şekilde bir yapıtaşını belirlemekle kalmaz sanatçının işlerinde bundan daha fazlasını içermektedir (Ahmet Güneştekin, Kişisel Görüşme, 24 Mayıs 2017).

Güneştekin, "Cennetin Kapısı" isimli (Resim 4.22.) çalışmasında Adem, Havva ve yılan imgeleriyle, İslam ve Hıristiyan söyleminde simgeleşen cennet imgeleri kullanmıştır. Solda, içbükey eklentiden öne fırlayan melek-i tavus, anlam akışını bulunduğu düzlemden başka bir düzleme taşırmaktadır. Sanatçının işlerinde bilinçaltına

kazınan renkler, motifler, mitolojik şekillerle sözlü anlatılar üzerinden şekillenen bir kurgu oluşmaktadır. Güneştekin'in, masalsi varlıklardan oluşan kendine özgü ikonografisinin yanı sıra, dilinin en belirgin özelliği olan renk seçimi ve aynı zamanda renklerin dağılımını oluşturan tekniğidir. Renklerin dağılımı ile oluşan bu teknik sayesinde işleri üç boyutluluk kazanmakta ve her hamlede sınırlar üzerinde boyanın birikmesiyle ışığın etkisini ortaya çıkmaktadır (Ahmet Güneştekin, Kişisel Görüşme, 24 Mayıs 2017).



Resim 4.22: Ahmet Güneştekin, "Cennetin Kapısı", 2009, Tuval üzerine Karışık Teknik, 220 x 500 cm.

2010 yılında yapılan, anıtsal nitelik özelliği taşıyan bu çalışmanın adı "Güneş'e açılan kapılar"dır. Güneştekin, "Güneşe Açılan Kapılar" isimli (Resim 4.23.) bu çalışmada tek tanrılı üç büyük dini, soldan sağa, kronolojik bir sıralama içinde göstermektedir. Fakat bu sıralamayı sonlandıran eklenti bir başka simgeselliği vurgulamaktadır. Sanatçı Mezopotamya'ya, Güneş ve melek-i-tavus imgeleri üzerinden gönderme yapmaktadır. Hıristiyanlığın, Yahudiliğin ve İslam'ın oluşturduğu üç kapı da, dini ve kültürel hoşgörünün hümanist geleneğini bir arada görmek mümkündür. Bu üç kapı tıpatıp birbirinin aynısıdır. Güneştekin'in bu üç dine ve bu dinlerin eşitliğine vurgu yapmaktadır. Yalnızca dikkatli incelendiğinde bu üç kapıyı birbirinden ayıran fark renkler ve her dine ait simgelerdir. Bu çalışmada gizli Melek-i Tavus da vardır. Çalışmada sanatçının imzası olan 'Güneş', çalışmanın tam odak noktasında yer

almaktadır. Sanatçının çalışmalarının çoğu simgelerden, mitolojik göndermelerden arınarak oluşturulmuş soyut çalışmadır.



Resim 4.23: Ahmet Güneştekin, “Güneş’e Açılan Kapılar”, 2010, Tuval üzerine Karışık Teknik, 270 x 1000 cm.

Sanatçının “Zümrüdü Ankanın Kanadındaki Yediler” isimli (Resim 4.24.) çalışmasının temsiliyetini oluşturan Simurg’un hikâyesidir. Doğu mitolojisi ve efsanelerinde bahsedilen hikâye, Türk mitolojisinde “Tuğrul kuşu” olarak bilinmektedir. Efsaneye göre, kuşun öleceği an, ateş olup kendi kendini yakması ve yeniden doğması, bu çalışmanın ana temasını oluşturmaktadır. İnanışa göre, Zümrüdü Anka kuşu, Bilge ağacının dallarında yaşamakta ve her şeyi bilmektedir. İnanışa göre Simurg kuşunun yuvası, Kafdağı’nın tepesinde bulunmaktadır. Kafdağı’nı aşmak ve Zümrüdü Anka kuşuna ulaşmak için yedi dipsiz vadiyi geçmek gerekmiştir. Bu vadiler, Nefs, Aşk, Cehalet, İnançsızlık, Yalnızlık, Dedikodu ve Ben’dir. Uzak ülkeden bir kuş sürüsü yolunda gitmeyen işleri için yola düşmüşler. Yolda yorulan, pes eden kuşlar olmuş. Geriye otuz kuş kalmış. Farsçada “Si” otuz, “murg” ise kuş demektir. Yedi vadiyi zorluklarla geçen yalnızca otuz kuş kalmış (<https://indigodergisi.com/2014/04/efsanevi-kus-simurg/>). Bu hikâyeden yola çıkan Güneştekin, Zümrüdü Anka kuşu imgesine yer vermiştir. Çalışmanın tüm alanını kaplayan kuşun kanadında yer alan yedi vadi simgelenmiştir. Ateşi simgeleyen kırmızı renk, kuşun ön tarafında ve gözlerinde de görülmektedir. Kapı nesnesi ise metaforik bir anlatıma dönüşmekte ve hikayenin ana fikrini temsil etmektedir. Yolculuk esnasında kuşların asıl aradıkları şeyin kendileri

olduğudur. Kapının üzerinde birbirine bakan iki figür bulunmaktadır. İnsanın kendi kendini fark etmesini temsil etmektedir.



Resim 4.24: Ahmet Güneştekin, “Zümrüdü Ankanın Kanadındaki Yediler”, 2012, Tuval üzerine Karışık Teknik, 250 x 410 x 30 cm.

Güneştekin, kapının nesnel konumunun dışında, kapılarının her birinin hikâyesinin olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca sanatçının kapıları, mitolojik efsanelerin ve hikâyelerin temsil nesnesini oluşturmaktadır. Burada temsil edilen mitolojik, efsanevi hikâyelerdir. Güneştekin kapılarının yolculuğunu, yolun kendisi olarak ifade etmektedir. Aynı zamanda çalışmalarında kapılar, bir eşiğe doğru yönelimi göstermektedir. Kapının açılması ya da açılmamasından daha önemli olarak bir yere doğru ilerleyişi, varışı ve oluş halini vurgulamaktadır. Güneştekin’in çalışmalarında kapı nesnesi, mitolojiyle yansıtılmaktadır. Her kapının hikâyesi olduğu için, hikâye doğrultusunda çalışmalar ilerlemektedir. Kültürel ve dini kökenlerine bakıldığında bu anıtsal çalışmanın dinlerin eşitliğiyle ilgili olduğu ve kapı imgesinin de bir metafor olduğu görülmektedir.

SONUÇ

“Çağdaş Türk Sanatında Temsil Nesnesi olarak Kapı” başlıklı bu tez çalışmasının amacı, temsil nesnesinin sembolik ve kavramsal durumlarının ele alınması, ayrıca sanatta temsil nesnesinin kültürel boyuttaki anlam ilişkileri açısından değerlendirilmesidir. Aynı zamanda bu araştırmada Çağdaş Türk sanatçılarının dönem ve sanat anlayışları göz önünde bulundurulmuş, temsil nesnesi olarak çalışmalarında kapıyı kullanan sanatçılar ve yapıtları ele alınmıştır. Temsil, bulunduğu çağın veya dönemin sosyal, kültürel, siyasi, bilimsel, teknolojik, ekonomik, estetik ve felsefi alanlarına göre değişim gösteren bir kavramdır. Platon ve Aristoteles’in ortaya attığı Mimesis sanat kuramının temsil kavramına dayandığı görüşü üzerinde durulmuştur. Temsil kavramının kökenini oluşturan ve Gerçeklik kavramının temelinde yatan mimesis ve benzetme kavramlarıyla olan ilişkisi ile birlikte ele alınmıştır. Sanat yapıtında ortaya çıkan Yansıtma kuramı ile birlikte sanatçı, görünen gerçekliğe ayna tutarak yansıtmaktadır. Gerçeklik kavramı, var olan her şeyi kapsamının dışında Marksist ideolojisine göre yeniden sorgulanmaya başlanmıştır. Sanatçının toplumsal bir varlık olduğunu vurgulayan Marksist estetik anlayışında, görülen gerçekliğin ötesinde, duyulan veya bilinen gerçekliğin sanata yansıdığını savunulmuştur. Burada yansıtılan gerçeklik, toplumdaki iyi, güzel olanın yanı sıra kötü ve çirkin gibi tüm değerlerin sanat yapıtına yansıtılmasıdır. Bu nedenle dış gerçekliğin ve toplumsal gerçekliğin temelini Yansıtma kuramına dayandığı görülür. Ayrıca Temsil kavramının içerisinde yer alan ve onu anlamlı kılan imge, simge/sembol, metafor ve gösterge kavramları üzerinde durulmuştur. Bu kavramlar, izleyiciye temsil edilen gerçeklikle ilgili somut veya soyut ipuçları sunmaktadır. Temsilin içerisinde yer alan ve temsili kapsayan bu kavramlar, izleyiciyi nesne aracılığıyla temsil edilene yönlendirmektedir.

Sanatta ifade aracı olarak yer verilen nesnenin dönüşümü, Modern sanat ve Post Modern sanat içerisinde yer alan sanatçı yapıtları üzerinden örnekler verilerek incelenmiştir. Modern sanatta sanatçının nesneyi algılayışı ve yorumlayışı nesnenin temsil ettiği kavramla ilişkiliyken, Post Modern sanatta ise nesne kendi kimliğinden uzaklaşmış ve bir göstergeye dönüşmüştür. Sanatta her türlü nesneyi sanatının içinde kullanan sanatçı, nesneyi birer ifade aracına dönüştürür. Ayrıca sanatçı, sanat nesnesinin varlığını sorgulamış ve nesneyi yeniden biçimlendirerek sanatın kalıcılığından ziyade geçiciliğini savunmuştur. Bulunduğu dönem ve çağın temsil anlayışına göre şekillenen

nesnenin farklılık göstermesinin ve dönüşümünün kanıtını, sanatçının nesneye olan bakış açısı ve yaklaşımları oluşturur.

Bu araştırma kapsamında, Çağdaş Batı ve Türk Sanatında kapı temalı çalışmalar yapan sanatçılar tespit edilmiş ve çalışmaları üzerinden temsil nesnesinin dönüşümü ve değişimi incelenmiştir. Kapı imgesi sembolik ve kavramsal açıdan irdelenmiş, sanatçının kapı nesnesine yaklaşımı plastik değerler üzerinden yorumlanmıştır. Temsil nesnesi olarak kapıyı tercih eden sanatçıların yaklaşımları, yaşadığı sanat ortamına ve sanat anlayışına göre biçimlenmiş ve birer temsil nesnesine dönüşmüştür. Ortaya çıkan yapıt yalnızca görüleni işaret eden onun temsili niteliğindedir (Alp, 2013, s.45-57). Ancak Çağdaş Sanatta kapı, metaforik bir göstergeye dönüşmektedir. Dolayısıyla kapı, kültürel uzlaşımlara bağlı olarak anlam kazanmaktadır.

Batı Sanatında kapı imgesini sembolik ve metaforik anlamlar içerisinde ele alan sanatçılar arasında; Ressam William Holman Hunt “Kâinatın ışığı” isimli resmi, heykeltıraş Lorenzo Ghiberti’nin vaftizhanenin kapısına yaptığı “Cennetin Kapıları” isimli çalışması ve Auguste Rodin’in “Cehennem Kapıları” isimli çalışması yer almaktadır. Türk Sanatında ise Batılı anlamda çalışmalarında kapıyı kullanan ressamlar arasında; Sanayi Nefise Mektebi’nde eğitim gören Şevket Dağ’ın “Cami Kapısı” isimli resmi, Müstakiller Grubu üyelerinden Hamit Görele’nin “Kapı” isimli resmi ve Çallı Kuşağı üyelerinden Feyhaman Duran’ın “Topkapı Sarayı Harem Kapısı” isimli resmi yer almaktadır. Ressamlar model olarak ele aldıkları kapı imgesini taklit yoluyla yansıtmışlardır. Ayrıca kapının kendi görüntüsüne bağlı kalarak benzetme yolu ile gerçekçi bir üslupla yapmış oldukları kapı imgesi temsile kaynaklık etmektedir.

Kapı nesnesinin kavramsal ve sembolik olarak ele alınışı Çağdaş sanatçılar arasından; Marcel Duchamp, George Maciunas, Michelangelo Pistoletto, Daniel Buren, Jean Michel Basquait, Robert Gober, Ivan Navarro, Gavin Turk, Marcus Harvey, Davis Birks, Christo ve Jeanne Claude’in çalışmaları üzerinden incelenmiştir. Çağdaş sanatın tüm temsil olanaklarını kullanan sanatçı, kapı nesnesinin gerçek görüntüsünün ötesine geçerek nesnenin kavramsal boyutunu irdelemiştir. Ayrıca Çağdaş sanatçılar nesneyi birer göstergeye dönüştürmüşlerdir. Aynı zamanda yapılan çalışmalarda nesnel bir kapı yerine öznel bir temsil nesnesi görülmektedir. Sanatçıların yaratıcılığı ile sanatta üretim biçimlerinin çeşitliliği nesneye farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Burada temsil edilen sanatçının düşünce ve kavram dünyasını nesnel aracılığıyla ifade etmesidir.

Tez çalışması sürecinde ulaşılan dikkat çekici durumlardan biri de Batılı sanatçıların Türk sanatçılarına kıyasla temsil nesnesi olarak kapıyı daha fazla tercih ettiği'dir. Bu nedenle araştırma sürecinde ulaşılabilen Çağdaş Türk sanatçı sayısının azlığından dolayı beklenmedik zorluklar yaşanmıştır.

Türk Sanatının gelenekselleşmiş şematik üsluplarına temel oluşturan yaşam ve inanış biçimleri, sembolik bir ifade biçimine dönüştüğü görülmektedir. Aynı zamanda gerçekliği ifade etmek için kullanılan bu şematik üsluplar, Türk Sanatının temsil anlayışını ortaya koymaktadır. Ayrıca Türk Sanatında 18.yüzyıla kadar sembolik ve ikonografik bir temsil anlayışı görülür. Daha sonraki yıllarda Batılı anlamda resim yapılmasıyla birlikte taklide ve benzetmeye dayalı gerçekçi bir üslupla yapılmış bir temsil anlayışı hâkim olmuştur. Yurtdışında sanat eğitimi görüp yurduna dönen bazı Türk sanatçıların, çağdaşlaşma yönünde göstermiş oldukları bireysel çabalarla birlikte göstergebilimsel bir temsil anlayışına yöneldikleri görülmektedir.

Çalışmada temsil nesnesi olarak kapıyı kullanan Çağdaş Türk sanatçıları arasında: Burhan Doğançay, Burhan Uygur, Ergin İnan, Erol Akyavaş, Mine Gençtürk ve Ahmet Güneştekin yer almaktadır. Modern ve Post Modern dönemler içerisinde ele alınan bu sanatçıları, yakın dönemler içerisinde yer alsa da kapı nesnesine olan yaklaşımları üslup farklılığı göstermektedir. Nihayetinde bu farklılık kapının bir göstergeye dönüşmesiyle oluşmaktadır. Her sanatçının ele aldığı kapı nesnesi, yaratım ve üretim süreci içerisinde değişkenlik göstermesi, sanatçının nesneye karşı yaklaşımını ve kapının anlatım biçimlerinin zenginleşmesini sağlamıştır.

Burhan Doğançay, kapı nesnesini duvarların devamı niteliğinde ele alırken, hazır ve buluntu nesnelere izleyiciye kapı görünümü gibi sunmaktadır. Sanatçının kapıları üzerinde yaşanmışlığa ait ipuçları bulunmaktadır. Bunlar kapı yüzeyine yapıştırdığı dergi, gazete, afiş parçalarının zamanla yırtılmış, yıpranmış, eskimiş etkisi vererek oluşturduğu dokular aracılığıyla ortaya koymaktadır. Doğançay'ın kapıları, yaşanmışlıkları temsil etmektedir. Genelde kapalı kapılar arkasındaki yaşamları gizleyerek merak uyandıran sanatçı, kapı ardındaki şeyin ne olduğunu izleyicinin hayal dünyasına bırakır. Çalışmalarında her türlü kapıya ait nesnelere yer veren sanatçı, asma kilitler aracılığıyla açılması mümkün olmayan kapılar ortaya koyar. Doğançay bunu yaparak alımlayıcıyı yapıtın bir parçası haline getirir. Bunun ise Türk Sanatında yeni açılımların sağlanmasına sebep olduğu görülür. Benzer şekilde, Burhan Uygur'un

“Köşk” isimli çalışmasında ve Ergin İnan’ın “Öte Dünya Kapıları” isimli çalışmasında ve “Kapı IV” isimli çalışmasında kapı, yüzey olarak kullanılmıştır. Sanatçılar, kapı üzerine uyguladıkları imgeler aracılığıyla nesneyi gerçek görüntüsünden uzaklaştırmışlar ve çalışmalarında öznel ifade biçimini ortaya koymuşlardır. Uygur’un yüzey olarak ele aldığı eski ahşap konak kapısı üzerinde yaşanmışlığa dair imgeler yer alırken, geçmiş ve gelecek zamanı tek bir ana yani şüana odaklaması temsil edilmektedir. İnan’ın yüzey olarak ele aldığı “Kapı IV” isimli çalışmasında ahşap kapı üzerinde yarattığı imgeleri tinsel bağlamda kültürel imgelere dönüştürmüştür. Bu kültürel imgeleri kapı yüzeyine taşıyarak sanatsal bir platform yaratmıştır. Ayrıca her bir imge bir kavramı temsil etmektedir. Sanatçının “Öte Dünya Kapıları” isimli çalışmasında, kapı gerçek işlevinden uzaklaşmış ve izleyicinin zihninde farklı mekânlara açılan bir kapı izlenimi sunmaktadır. Kapı yüzeyinde Cennet ve Cehennemi çağrıştıran imgelere yer veren İnan, öbür dünyayı temsil etmektedir.

Erol Akyavaş, “Kapı” resminde tuval üzerine yapmış olduğu kapı nesnesini dışavurumcu bir anlayışla resmetmiştir. Renk ve çizgilerin dilini kullanan Akyavaş, kapı imgesini tinsel dünyasından yansıtmıştır. Mine Gençtürk “Kapı ve Kapı Tokmak” çalışmalarında kültürel bir nesne olan kapı tokmaklarını ele almıştır. Gençtürk, yüzey olarak kapıyı dışavurumcu anlayışla resmederken, Anadolu’da zamanla yok olan kapı tokmaklarını realist bir tarzla çalışmalarına yansıtmaktadır. Ressamın tuvallerinde yeniden anlam bulan tokmaklar, sembolik anlamlar taşıırken aynı zamanda bir kavramı temsil etmektedir. Örneğin, kuş sembolü müjdeli haberleri simgelerken, öküz başlı tokmak sembolü ise gücü simgelemektedir. Ahmet Güneştekin’in kapıları, mitolojik ve efsanevi hikâyelerin temsil nesnesidir. Ayrıca sanatçı çalışmalarında kapının açılması veya kapanması durumundan ziyade bir yere doğru ilerleyişi, varışı ve oluşu vurgular. Güneştekin’in çalışmalarında imgeler aracılığıyla metaforik anlatımlara yer verilmiştir.

Temsil nesnesi olarak çalışmalarında kapıyı kullanan sanatçılar, mimari bir öge olan kapıyı gerçek kullanımının dışında, kapının somut veya soyut anlamlarına bağlı kalsalar da her bir sanatçı kapıyı farklı biçimlerde ele almıştır. Batılı anlamda kapı çalışan Türk ressamlar, kapı nesnesini benzetmeye dayalı gerçekçi bir üslupla taklit etmişlerdir. Çağdaş Türk sanatçılar ise temsil nesnesi olarak kapıya sembolik ve kavramsal bir açıdan bakmışlardır. Yüzey olarak ele alınan kapı nesnesi, asıl anlatılmak istenen düşünce veya kavramı işaret eden ya da yönlendiren bir ifade aracına

dönüşmüştür. Sanatçılar ele aldıkları kapı nesnesi aracılığıyla, imge, simge/sembol, metafor ve göstergeye başvurarak izleyiciyi asıl anlatılmak istenen kavrama ya da düşünceye yönlendirir. Sanatçı çalışmalarında yer alan her türlü imge, simge ve semboller birçok kavramı karşılamaktadır. Sonuç olarak bu araştırmada, doğada yer alan her türlü nesnenin sanatın içinde var olduğu gerçeğinden yola çıkılarak kültürel bir nesne olan kapı imgesi ele alınmıştır. Kapı, geçmiş ve gelecek arasında köprü görevi üstlenen, tarihe tanıklık eden aynı zamanda yaşanmışlıklardan beslenen bir nesne olduğundan dolayı sanatçılar tarafından tercih edilmiştir. Çağdaş Batı ve Türk sanatında incelenen kapı çalışmalarında, nesnelere kendilerinden farklı kavramları temsil ederken, kapılar ise anlatılmak istenen kavramın göstergesini oluşturmaktadır. Çağdaş Türk ve Batı sanatçılar tarafından göstergeye dönüştürülen kapı nesnesi, düşünce ve kavram dünyasında anlam bularak bir temsil nesnesi olarak sanatın içinde varlığını sürdürmektedir.

EKLER

Ressam Mine Gençtürk İle “Kapı ve Tokmaklar” üzerine Görüşme Metni

Görüşme Yeri: Ressam Mine Gençtürk’ün Atölyesi/ Ankara

Tarih ve Saat: 24.01.2017/ 12.00-14.00

Görüşmecisi: Ressam Mine Gençtürk

FS: Öncelikle bu görüşmeyi kabul ettiğiniz için çok teşekkür ediyorum. Bize kendinizden (kısaca) bahsedebilir misiniz?

MG: Ankara’da doğdum. Zübeyde Hanım Enstitüsü Resim bölümü mezunuyum. İlk kişisel sergimi 1975 yılında bu okulda yaptım. Kişisel sergiler dışında çok sayıda grup ve karma sergilere katıldım. Bunlardan bazıları; ABD, Prag, İrlanda- Dublin, Bulgaristan, Makedonya ve Pakistan’ da oldu. Fuar ve bianel olarak katıldığım; Ankart- Artform Ankara, İzmir Uluslar arası Sanat Bianeli, Makedonya Sanat Bianeli ve Tivsa Sanat Bianeli. 2007- 2016 yılları arasında Şefik Bursalı Resim yarışması sergileme aldım. 17 kişisel sergi açtım. Birçok sanat çalıştayına katıldım ve Ekin Grup Kültür Sanat Merkezi’ nde sanat danışmanlığı, galeri yöneticiliği yaptım. BRHD, GESAM, ANKÜSAD, Bosna Hersek ve Makedonya Dostluk Derneği ve Pakistan Kültür Sanat, Dostluk Derneği üyesiyim. Yaklaşık 2003 yılından itibaren “Kapı ve Kapı Tokmakları” konularına yoğunlaştım. Resimlerimi dışavurumcu bir ifade ile yorumlamaktayım. Çalışmalarına Ankara’ da kendi atölyemde devam etmekteyim.

FS: Resimlerde kapı ve tokmaklar ön planda, neden Anadolu neden bu tema, bunun bir sebebi var mı?

MG: Hayat akıp giden bir su sanki ve yıllar geçiyor benimde yıllarım geçti. Çocukluk anılarımda kalan kapı tokmakları ve o kapılar yok artık. Bizim evin bahçe kapısında halkalı tokmak, evin giriş kapısında aslanlı tokmak vardı. Hep o tokmak ve kapıları seyrederdim. Geçmişin anılarında kalan kültürel değerlerimizin günümüz sanat anlayışı içinde görsel olarak yaşatmak, el sanatlarını plastik sanatlar içinde değerli kılmak istedim. Neden Anadolu? Çünkü ben Anadolu’da yaşadım, yaşıyorum. Sanatçı görsel ve kültürel birikimlerinden hareket ederse özgün çalışmalar yapar. Kapı ve kapı tokmakları ayrıca sanat çağrışımlarda yapıyor, zanaat olsa da ve bizim şekillendirdiğimiz nesnelere

onlar. Dünyanın başka coğrafyasında farklı biçimlendirilmişlerdir. Ben bizim olanını bizim sanatımıza dönüştürmeye çalıştım. Resimlerim olsun onlar, özgün olsunlar istedim.

FS: Sizin tarzınızı nasıl tanımlıyorsunuz ve resimlerinizde vermek istediğiniz mesaj nedir?

MG: Öncelikle, şu anda uyguladığım tarza yaklaşık yirmi yıl realist çalışmadan sonra geldiğimi belirtmek isterim. Şimdilerde çalışmalarına “Figüratif soyut” denebilir. Bu tarzda her ne kadar çok sayıda çalışan sanatçılar varsa da, diğerlerinden ayrıldığı kişiselleştirdiğim kendime has bir dışavurum şeklinde özelleşme oluşmuşlar. Tarzımın en belirgin tarafı, yelpazenin bir kutbunda realist bir bakış, diğer kutbunda ise tamamen soyut plastik öğelerin bulunmasıdır. Bu geniş skala içerisinde belirlilikten belirsizliğe giden ekspresif (ifadeci) figürlere rastlayabilirsiniz. Parlak renklerden nötrlere, mat renklere kadar kullanım, zamanımızdan geçmişe yolculuğu anlatma çabasıdır. Böylelikle zamanı ve yaşanmışlıkları çağrıştıran bir ifade bütünlüğü hedeflenmiş olur. Çalışmalarında hemen hemen tüm plastik öğeleri kullanmaktayım. Sanayileşmenin, teknolojinin getirmiş olduğu metropol yaşantının olumsuzluklarını, insanın doğadan, doğal hayattan uzaklaşması, naifliğin ve samimiyyetin kaybı, metalik soğuk ilişkilerin rahatsızlığı, bütün bunların zıttı olan alternatif bir hayatın geçmişte var olduğunu, halende küçük sosyal yerleşimlerde yer yer var olduğunu anlatmak ve izleyiciye sade, temiz, nostaljik bir esinti sunmak hedefimdir. Doğal olarak da kültürel değerlerimiz olan bu konuların bir belgesel boyutu da vardır. Dolayısıyla gelecek kuşakların bu değerlerimizi iletmek gibi bir misyonu görev olarak üstlenmekteyim. Benim resimlerim renk, yüzey, leke ve çizgi–doku ilişkilerine dayalı soyutlamalardır. Ancak tokmakları klasik tarzın disiplninde ele alıyor ve resmimin uygun olan bir yerine çoğunlukla bir tane olarak orkestra şefi gibi koyuyorum. Resimlerimde vermek istediğim mesaj bir önceki soruda da açıkladım. Kültürel değerlerimiz estetik duygusal bir yolculukla belki de hayatı sorgulamak istiyorum.

FS: Etkilendiğiniz sanatçılar var mı? En çok beğendiğiniz Türk sanatçılar kimler ve neden?

MG: Etkilendiğim sanatçılardan Adnan Turani, Ankara’da yaşamış hocaların hocası bir çınardı. Resme soyut bakmayı öğretendi. Kuramcı, eğitimci sanat emekçisiydi. Kayıhan

Keskinok, Ankara’da yaşayan yakınlarımda olan büyük ve büyüğü bir sanatçıydı. Ruhunu, yüreğini özgün ve özgürce sanata dönüştürdü. Sorumluluk sahibi, alçakgönüllü yüce bir insan ve eğiticiydi. Ülkemizin sesiydi.

FS: Yurtiçi ve yurtdışı birçok sergide yer aldınız, deneyimlerinizi paylaşabilir misiniz?

MG: Yurtdışı sergi etkinliklerimde o ülkelerin resmimize nasıl baktıklarını onlar içinde ne yerimiz olduğunu gözlemledim. Ayrıca müzeler ve galerileri gezerek görsel ve düşünsel zenginliği artırdım. Onların kültürel farklı hayatlarından bize uzanan çizgide yerimi, yerimizi sorguladım. Sanatsal yanımın öz-biçim bütünlüğünün sağlıklı gidiş yolum olduğunu gördüm. Benim yaptığım kapı ve kapı tokmaklarına büyük ilgi gösterdiklerini ve kapı tokmaklarının sadece Anadolu değil, uluslararası bir kültür olduğunu, hemen hemen aynı kapılarımız ve tokmaklarımızın yurtdışında olduğunu ve çok iyi korunmak da hala kapılarda kullandıkları beni mutlu etti. Fakat bizde maalesef, tek tek yok ediyorlar, üzüyorsunuz. Unutulmasın hep yaşasın tuvalerde resimlerde dedim.

Sanatçı Ahmet Güneştekin ile “Kapı” Serisi üzerine Görüşme Metni

Görüşme Yeri: Güneştekin Sanat Merkezi/ İstanbul

Tarih ve Saat: 24.05.2017/ 11.00-13.30

Görüşmeci: Sanatçı Ahmet Güneştekin ve Şehmus Yakup Tarhan

FS: Öncelikle bu görüşmeyi kabul ettiğiniz için çok teşekkür ediyorum. TRT “Güneşin izinde” programınızı beğenerek izledik. Sizi oradan tanıyorum. Bize kendinizden (kısaca) bahsedebilir misiniz?

AG: İlk atölyemi 1997 yılında Beyoğlu’nda açtıktan sonra, mitolojik hikâye ve dinlere ait öğeleri yorumlayarak soyut işler üretmeye başladım. Anadolu’nun mitolojik evrenini keşfettiğim ve belgesel filmler çektiğim 6 yıl boyunca, sürdürdüğüm araştırma gezileri sanat anlayışımın olgunlaşmasını sağladı, kendime ait bir üslup yaratabildim. İlk büyük kişisel sergim 2003 yılında AKM’de açtığım Karanlıktan Sonraki Renkler. Şişhane’de bugün atölyemin yer aldığı ve uluslararası projelerimi yönettiğim Güneştekin Sanat Merkezi’ni ise 2010 yılında açtım. Uluslararası sanat dünyasında tanınmaya başlamam 2013 yılında Venedik Bienali ile eş zamanlı gerçekleştirdiğim Bellek İvmesi

sergisinden sonradır; aynı yıl Marlborough Gallery sanatçıları arasına katıldım. Bu yılın başlarında ise Galerie Michael Schultz ile de çalışmaya başladım. Son on yıldır New York, Venedik, Berlin, Miami, İstanbul, Hong Kong, Barselona, Budapeşte ve Madrid gibi çağdaş sanat dünyasının metropollerin de işlerim sergileniyor.

FS: Çalışmalarınız seri halinde ilerlemekte, neden kapı imgesi, bunun bir sebebi var mı?

AG: Renklerle kurduğum ilişkiyle açıklayabilirim bunu. Renkleri yönlendiren ve biçimlendiren sezgilerim. Ve sonrasında da yüzeyi kesen geometrik formlar. Sezgi, bellek katmanları ve bilinçli müdahale arasında oynanan bir oyun bu. Oyunun kurallarını belirleyen benim varoluş şartlarım. Teklik iddiasındaki her türlü argümana karşı duruşum, kültürel belleği kimliğimin temeli olarak kurgulamam. Örneğin Güneşe Açılan Kapılar farklı din ve kültürler üzerine inşa ettiğim işlerden biri, dinî ve kültürel hoşgörünün bu hümanist geleneği içinde yer alıyor.

Güneşe Açılan Kapılar, tek tanrılı üç büyük dini, soldan sağa, kronolojik bir dizileme içinde gösterir. Fakat dizini sonlandıran eklenti bir başka simgeselliğe vurgu yapar, güneş ve melek-i-tavus imgeleri üzerinden Mezopotamya'ya. Cennetin Kapısı ise, Adem, Havva ve yılan imgeleriyle, İslam ve Hıristiyan söyleminde simgeleşen cennet imler. Solda, içbükey eklentiden öne fırlayan melek-i tavus, anlam akışımı, verili düzleminden başka bir düzleme, Ezidi söylemine taşınır. Bilinçaltıma kazınan bu renkler, motifler, mitolojik şekillerle sözlü anlatılar üzerinden şekillenen bir kurgu oluşturuyorum. Masalsı varlıklardan oluşan bana özgü bir ikonografinin yanı sıra, dilimin en belirgin özelliği renk seçimi ve aynı zamanda renklerin dağılımını düzenleyen tekniğim. Bu teknik sayesinde işlerim üç boyut kazanıyor ve her hamlede boya sınırlar üzerinde birikerek ışığın etkisini ortaya çıkarıyor.

FS: Sizin tarzınızı nasıl tanımlıyorsunuz ve resimlerinizde vermek istediğiniz mesaj nedir?

AG: Sözlü gelenek, anlatıcıdan anlatıcıya değil, farklı performanslara göre de değişiyor ve bu oluş hali sürekli olarak yeni öğelerin geleneğe eklenmesine ve dönüşmesine neden oluyor. Böylesi bir değişkenlik ve yaratıcılık kaçınılmaz olarak, sözlü geleneğin içeriğinin de değişime açık olmasını gerektirir. Sözlü gelenek yeni öğeleri özümser, eski

sistemine uyarlar ve bu mevcut motiflerin dokusuna işlenir. Böylece, yeni ve karmaşık bir bütün yaratılır. Sözlü anlatılardaki bu düşünce biçimi ve akışı, işlerimde melez yöntemler kullanmamı sağlıyor. Örneğin ayna ve metal gibi farklı materyalleri, optik yansımalarla ve renklerin degrade kullanımlarıyla birleştirerek resim ile heykel arasındaki sınırdaki gezinen melez yöntemler kullanabiliyorum. İşlerimi mitoloji, geometri, teknik, ışık ve konstrüksiyon katmanları üzerinden okuyabilirsiniz. Teorik açıdan herhangi bir kurama bağlı hissetmiyorum ve mesaj verme kaygısıyla iş üretmiyorum. İzleyicinin deneyimi ile şekillenen kendi yorumu önemli benim için.

FS: Etkilendiğiniz sanatçılar var mı? En çok beğendiğiniz Türk sanatçılar kimler ve neden?

AG: Gerhard Richter, Georgia O’Keeffe, Anish Kapoor, Manolo Valdés işlerinden etkilendiğim ve takip ettiğim sanatçılar arasında.

FS: Yurtiçi ve yurtdışı birçok sergide yer aldınız, deneyimlerinizi paylaşabilir misiniz?

AG: Yeni bir dile taşınıp da değişmeden kalan kitap yoktur. Zira bir çeviride, yazarın asıl niyetlerini yanlış sunma ya da çarpıtma tehlikesi kadar, kitabın orijinalinde kapalı kalan, nüanslarla dolu yeni anlamları ortaya çıkarma fırsatları da azımsanacak gibi değildir. Tıpkı onları yazan ve okuyanlar gibi kitaplar da evlerinden ayrılıp umulmadık istikametlere yolculuk ederler. Büyüyüp ebeveynlerinin hayal bile etmediği hayatlar sürdüren çocuklar gibi, beklenmedik olanla karşılaşır. Kimi zaman yakalanacak fırsatlar, kimi zamansa aşılacak engeller olarak. Bu süreçte gelişip dönüşerek dünyaya ilk bırakıldıkları hallerinin ötesine geçerler. Basıldıklarında tamamlanmış gibi görünebilirler, ama asıl maceraları ancak taşıdıkları potansiyellerin gerçekleşmesinin şartı olan okurların ellerine geçtiklerinde başlar. Kısacası serpilip yaratıcılarının başlangıçtaki niyetlerinin ötesine uzanarak, ancak başkalarıyla etkileşim yoluyla olgunlaşarak, ve şansları da varsa yabancılarla karşılaşmanın getirdiği türden bir bilgelik kazanarak kitapların da deneyim sahibi olduğu söylenebilir. Sanat eserleri için de benzer bir durum söz konusu. Bir eseri bitirmiş olmam onun tam anlamıyla bittiği anlamına gelmiyor. Çünkü eser izleyicisi tarafından inşa edilmeye, üretilmeye devam ediyor bir bakıma. Atölyemin dışında yıllar içinde izleyicilerle işlerimi buluşturduğum sergilerde edindiğim ortak deneyimim ve gözlemim bu olmuştur.

FS: “Cennetin kapısı”, “Güneşe açılan kapılar”, “Masumiyet kapısı”, “Ölümsüzlük kapısı”, “Tanrıların ihaneti”, “Truva kapısı”, “Zümrüdü Anka’nın Kanadındaki Yediler”, “Sara ve Amor”, “Troyalı Helen’in Masumiyeti” isimli çalışmalarda temsil nesnesi olarak kapı imgesi kullanılmış, neden kapı, çalışmalarda kapı neyi temsil etmektedir?

AG: Mezopotamya’nın kuzeyinde yaşayan Ezidiler’in yaşam felsefesinin, düşünce dünyam üzerindeki etkisi oldukça belirgin. Ezidilerin inancına göre tanrının yeryüzüne gönderdiği yedi melekten en önemlisi ve yeryüzünde iyiliği seçen tavus kuşu meleği, Melek-i Tavus’tur. Bu ve bunun gibi mitler ve söylenceler en önemli esin kaynaklarımı oluşturuyor. Fakat ben bu hikâyeleri doğrudan resmetmek yerine, yeniden yorumluyorum. Bu durumda eski mitoloji kaybolmuyor ama tekrar tekrar farklı şekillerde ortaya çıkıyor. Böylece gelenekler, renk ve imgeler ile ifade ettiğim kişisel dünyamı yaratan bütünün parçalarından biri haline geliyor. Ortaya düşsel bir Mezopotamya ortaya çıkıyor. Düşsel bir Mezopotamya ve Anadolu kurarken o düşselliğin dışı açılacağı yer olarak belirir kapılar.

Kapılar, boyutlu tuvaler ve boşluklu tuvaler gibi anıtsal boyutlarda çalıştığım bir seri. Mekânla oynadığım, ortak derdi yüzey olmayan konumlamalarla tuvalin üzerine yaptığım müdahalelerden oluşuyorlar. Dinamik bir konfigürasyon içinde imge ve renk örgüsü tarafından sıkıca kuşatılmış görünür kapılar ve tuval ile heykel arasındaki sınırdaki gezinirler. Kapı imgesini durmaksızın yeni bağlantılar oluşturacak şekilde bir yapıtaş olarak belirlemekle kalmaz benim işlerimde bundan daha fazlasını içerir. Kapı imgesi dekoratif kurgunun bir parçası ya da sadece estetik kaygılarla sanatçılar tarafından çokça çalışıldı, benim işlerimde ise kapı imgesi bu yaklaşımlardan tümüyle farklı olarak bir felsefeyle beliriyor. Kültürel ve dini kökenlerine baktığınızda bu anıtsal işlerin dinlerin eşitliğiyle ilgili olduğunu ve kapı imgesinin de bir metafor olduğunu görebilirsiniz. Kapılar yolculuğu ve yolun kendisini ifade ediyor, bir eşiğe doğru yönelimi gösteriyor, kapının açılması ya da açılmamasından daha önemli olarak bir yere doğru ilerleyişi, varışı ve oluş halini vurguluyor.

KAYNAKÇA

Aksoy, Mehmet, *Rönesans Resim Sanatında Ölüm Teması*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Konya 2014 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Alp, Kafiye Özlem. “Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil”, Süleyman Demirel Üniversitesi *Güzel Sanatlar Hakemli Dergisi*, ART-E Kasım-Aralık, Sayı 12, 2013, s.41-52.

Alp, Kafiye Özlem. “Feminist Sanatta Beden ve Yabancılaşma”, Süleyman Demirel Üniversitesi *Güzel Sanatlar Hakemli Dergisi*, ART-E Kasım-Aralık, Sayı 14, 2014, s.360.

Antmen, Ahu, *20.yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla*, Sel Yayıncılık, İstanbul 2013.

Aydoğan, Kibar Evren Bolat. “Sanatta Disiplinerası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı”, Süleyman Demirel Üniversitesi *Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, Art-E, Sayı 01, 2008, s.16.

Aykut, Aygöl, “Türkiye’de Protest Sanat Üzerine Bir İnceleme: Halil Altındere Örneği”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, Sayı 50, Ekim 2016, s.50-51.

Balamir, Bünyamin, “Zil seslerindeki kaybolan yıllar”, Mine Gençtürk, 4 Nisan 2014.

Basav, Deniz ve Esra Ayteş, “20.yüzyıl Resim Sanatında Yüzeyin Sınırlarını Aşan Arayışlar”, Trakya Üniversitesi Resim- İş Eğitimi Yüksek Lisans Programı, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 8.

Bayramoğlu, Meher. “20.yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örnekleri”, Kalem işi, Cilt 1, Sayı 2, s.15-20.

Bingöl, Battal, *Malatya Evleri Kapı Tokmaklarının Resimde İmge Olarak Kullanılması*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya, 2011 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Büyükkol, Semih. “Türkiye’de Temsili Sanat ve Bazı Çağdaş Örnekleri”, *İdil Dergisi*, Cilt 3, Sayı 11, 2014, s.159.

Bozkurt, Nejat, *Sanat ve Estetik Kuramları*, Asa Kitabevi, Bursa 2004.

Carroll, Noel. (2012). *Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş*, (Çev. Güliz Korkmaz Tirkeş) Ankara: Ütopya Yayınevi.

Çavuş, Yılmaz, *Kapıların Resimde Yorumlanması*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya 2010 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Demir, Rabia, *Burhan Doğançay ve Serileri*, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas 2011 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Emadi, Leyla Erdem, *Türk Sanatında Malzeme kullanımı ve kapı temalı resimler*, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Ekici, Armağan Kaplan, *20. Yüzyıl Batı Avrupa resminde bireysel gerçeğin ifadesi bağlamında gölge metaforu*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2014 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Farthing, Stephen. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev. Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi.

Gültekin, Tuba ve Ezgi Tokdil, “Murat Morova, Ergin İnan, Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş Örneğinde Sezgisel Bilgi Yaklaşımı ve Yazı İmgesinin İncelenmesi”, *Ulak Bilge*, 2018, s.246-255.

Günay, Doğan ve Parsa, Alev, *Görsel Göstergibilim, İmgenin Anlamlandırılması*, Es Yayınları, 2012.

Kaplan, Mehmet Akif. “Türk Sanatında Temsil”, *İdil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 38, 2017, s.2735.

Kaya, Yunus. “Sanatçı-Nesne İlişkisi Bağlamında, Resim Sanatında Nesne Sürekliliği, Zorunluluğu ve Metamorfozu ve Manipülasyonu”, *İdil Dergisi*, Cilt 5, Sayı 20, 2015, s.117,128.

Kavuran, Tamer ve Bayram Dede, “Platon ve Aristoteles’in Sanat Etiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları”, *Sanat Dergisi*, Sayı 23, s.52-53.

Keser, İnan ve Nimet Keser, “Kadın Tarihi için Bir Anıt: Akşam Yemeği Partisi”, *Humanitas*, Sayı 5, 2015, s.140-144.

Kılıç Bulut, İnci ve Osman Altıntaş, “Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce”, *İdil Dergisi*, 2016, s.189-198.

Kıyar, Neslihan ve Necmi Karkın, “Mimesis’in Yapıbozumsal Dönüşümleri”, İnönü Üniversitesi *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2013, Cilt 3, Sayı 7, 2013, s.93-98.

Koçak, Orhan, *Modern ve ötesi: Elli yılın sanatına Kenar notları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010, s.99-109.

Kökenleri ve anlamlarıyla semboller ve işaretler, binlerce yıllık görsel bir yolculuk, Alfa yayınları, 1.basım, s. 278-279, Ocak 2010.

Küçüköner, Mustafa. “Sanatta imge, simge ve gösterge ilişkilerine bir bakış”.

Odenthal, Johannes, Çeviri Cemal Ener, Yüzleşme Lencounter kataloğu, Soyutlama ve Mitos, Anadolunun Çağdaş Sanattaki Kültürel Belleği Ahmet Güneştekin’ in çalışmaları üzerine söyleşi, Cermodern, Eylül 2012.

Ötğün, Cebrail. “Sanat Yapıtına yaklaşım biçimleri”, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, *Gazi Sanat Tasarım Dergisi*, Ankara Ocak 2009.

Özdem, Okat Özen ve Erdem Geçit, “Postmodern Sanat Akımları ve Reklamlara Yansımaları”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı 36, Bahar 2013, s.156-157.

Pıtkın, Hanna Fenichel, (2014). *Temsil Kavramı*. (Çev. Seda Erkoç) Sakarya: Sakarya Üniversitesi Kültür Yayınları.

Pioda, Stephanie, Ahmet Güneştekin “Güneş çemberinin varisi” kataloğu, 2014.

Rynck, Patrick De, (2016). *Resim Nasıl Okunur, Eski Ustalardan Derler*. (Çev. Nurdan Karasu Gökçe ve Serap Yüzgüller) İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Sabancılar, Duygu. “Bireysel ve Toplumsal Hafızanın Sanat Eserlerinde ‘Kıyafet’ Aracılığı ile Kurgulanması: Gülsün Karamustafa ve Gülçin Aksoy”, *STD*, Aralık 2016.

Sesigür, Ayça. *Çağdaşlaşma Sürecinde Sanatçı Nesne İlişkisi*, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya 2011 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Sözen, Metin ve Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 12. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 2012.

Sümer, Nuray. *Çağdaş Sanatta Karşı Metaforlar*, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara 2014 (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Şahin, Hikmet. "Postmodern Sanat", Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, *İdil dergisi*, 2000.

Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986.

Tansuğ, Sezer, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988.

Toptaş, Rahşan. "Türkiye'de Pop Sanat ve Resim", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 10, Sayı 51, 2017, s.437-438.

Turan, Esra Yıldız. "Platon'un İdealar Kuramı Ekseninde Mimesis olarak Sanat", *Tarih Okulu Dergisi*, Sayı XXII, Haziran 2015, s.1-8.

Tükel, Uşun ve Serap Yüzcüller Arsal, *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi Tema ve Kavramlar*, Kabalcı yayınevi, s. 213-226.

Uz, Nurbiye ve Yeliz Cantekin. (2016, Nisan). "Estetik Nesne olarak Kapı ve Kapı Rölyefleri Rodin ve Manzu Örneği", (GUSBAG III. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri, 08-10 Nisan 2016), Özet Bildiri, Sivas.

Yağmur, Önder. "Doğayı Şekillendiren Sanat: Land Art", *İdil Dergisi*, Cilt 5, Sayı 27, 2016, s.1980.

Yücel, Hasan Ali. (1999). *Platon Devlet*. (Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve M.Ali Cimboz) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.337.

İNTERNET KAYNAKLARI

WEB_1. Akman, Kubilay (2014). Böcekler, Eski Yazılar ve Suretlerle Örülen Tılsımlar. Web Sayfası: <http://www.izinsizgosteri.net/new/?page=1&content=286> (Erişim Tarihi: Haziran 2017).

WEB_2. Balkır, Gönül. Sanatta Mimesis: Sanat Taklit midir? Web Sayfası: <http://www.gonulbalkir.com/sanatta-mimesis-sanat-taklit-midir/> (Erişim Tarihi: Temmuz 2017).

WEB_3. Beyaz Art. Ergin İnan. Web Sayfası: <http://www.beyazart.com/sanatci/Ergin-%C4%B0nan> (Erişim Tarihi: Temmuz 2017).

WEB_4. BeyazArt. Erol Akyavaş. Web Sayfası: <http://www.beyazart.com/sanatci/Erol-Akyavas--> (Erişim Tarihi: Temmuz 2017).

WEB_5. Güneştekin, Ahmet. (2015). Web Sayfası: <http://ahmetgunestekin.com/?lang=tr> (Erişim Tarihi: 10.05.2017).

WEB_6. Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. Erol Akyavaş. Web Sayfası: <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3211/erol-akyavas.html> (Erişim Tarihi: Haziran 2017).

WEB_7. Funda. (2011). Bit Pazarındaki Köşk Kapısının Şair Ressamı. Web Sayfası: <http://www.grafikerler.org/forum/konu/bit-pazarindaki-kosk-kapisinin-sair-ressami-burhan-uygur.26305/> (Erişim Tarihi: Haziran 2017).

WEB_8. Kahyaoglu, M. (2011). Estetik Ders Notları Web Sayfası: http://mkahyaoglu.yasar.edu.tr/wpcontent/uploads/2011/03/UFND_040_Estetik-Kulturu_Ders-Notlari.pdf (Erişim Tarihi: 15.04.2018).

WEB_9. Karabaş, Avşar Pelin ve Güdür, Aybüke. (2016, Nisan). Neo Plastisizm Akımı Kapsamında De Stijl Hareketi ve Piet Mondrian, Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, Kütahya 2016, s.333-338.

WEB_10. Karakozak, Emel. Sanatta Temsil ve Mimesis. Web Sayfası: <http://emelkarakozak.com/sanatta-temsil-ve-mimesis/> (Erişim Tarihi: Mayıs 2017).

WEB_11. Sayınta, Demet. Siyasal Temsil Üzerine Temel Belirlemeler. Web Sayfası: <http://ayrintidergi.com.tr/siyasal-temsil-uzerine-temel-belirlemeler/> (Erişim Tarihi: Mayıs 2017).

WEB_12. Taşdelen, Demet Kurtoğlu. (2015). Devinen Felsefe. Web Sayfası: <https://demettasdelen.wordpress.com/2015/03/18/mimesis-nedir/> (Erişim Tarihi: Temmuz 2017).

WEB_13. Yeni Felsefe. Estetik Nesne. Web Sayfası: <http://www.yenifelsefe.com/estetik-nesne> (Erişim Tarihi: Mayıs 2017).

WEB_14. Yılmaz, Nalan. (2008). Burhan Uygur' un Sanatı. Web Sayfası: <https://nalanyilmaz.blogspot.com.tr/2004/09/burhan-uygurun-sanat.html> (Erişim Tarihi: Haziran 2017).

WEB_15. Yılmaz, Nalan. (2014). Burhan Uygur' un Kapı Adlı Resmi. Web Sayfası: <https://nalanyilmaz.blogspot.com.tr/2014/11/burhan-uygurun-kap-adli-resmi.html> (Erişim Tarihi: Haziran 2017).

WEB_16. (2014). Ayrıntı Dergi web site. <http://ayrintidergi.com.tr/siyasal-temsil-uzerine-temel-belirlemeler/> (Erişim Tarihi: 02.06.2017).

WEB_17. (2011). Köseyi Dönen Adam Web Site. <http://koseyidonenkahraman2.blogspot.com.tr/2011/12/nam-june-paik-videoart.html#!> (Erişim Tarihi: 08.12.2017).

WEB_18. Arşiv Belge Web Site. <http://arsivbelge.com/yaz.php?sc=3206> (Erişim Tarihi: 22.02.2018).

WEB_19. Website. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=309081 (Erişim Tarihi: 02.03.2018).

WEB_20. Web site. http://www.theartstory.org/artist-judd-donald-artworks.htm#pnt_4 (Erişim Tarihi: 30.04.2018).

WEB_21. Web Site. <https://medium.com/t%C3%BCrkiye/inceleme-4135aac9ae16> (Erişim Tarihi: 18.05.2018).

WEB_22. Web Site. <https://www.matematiksel.org/da-vincinin-vitruvius-adaminin-ardindaki-matematik/> (Erişim Tarihi:30.05.2018).

WEB_23. Web Site. <https://indigodergisi.com/2014/04/efsanevi-kus-simurg/> (Erişim Tarihi:10.06.2018).

WEB_24. Web Site. <http://arsizsanat.com/ai-weiweinin-ay-cekirdekleri/> (Erişim Tarihi: 02.08.2018).

GÖRSEL KAYNAKLAR

Resim 1.1: Myron, “Disk Atan Atlet” (Discobolus) Heykeli

<http://birgunbiryerde.blogspot.com.tr/2013/03/insan-kopyas-disk-atan-atlet-heykeli.html>
(Erişim Tarihi: 21.02.2018).

Resim 1.2: Sanatçısı bilinmiyor, “İyi Çoban”, Galla Placidia Mozolesi

<https://tr.khanacademy.org/humanities/medieval-world/medieval-europe/a/christianity-an-introduction> (Erişim Tarihi: 17.02.2018).

Resim 1.3: Leonardo Da Vinci, “Mona Lisa” (La Gioconda)

<https://tr.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/high-ren-florence-rome/leonardo-da-vinci/a/leonardo-mona-lisa> (Erişim Tarihi: 10.04.2018).

Resim 1.4: Leonardo Da Vinci, “Meryem ve Çocuk İsa ile Azize Anna”

<http://www.sanatinoykusu.com/meryem-ve-cocuk-isa-azize-anne-ile-1510/>(Erişim Tarihi: 28.04.2018).

Resim 1.5: Caravaggio, “Holofernes’in Başını Kesen Judith”

<http://sanatkaravani.com/wp-content/uploads/2015/01/caravaggio.jpg>
(Erişim Tarihi:17.05.2018).

Resim 1.6: Gustave Courbet, “Sanatçının Atölyesi: Sanatsal ve Ahlaki Yaşamının Yedi Yılını Özetleyen Gerçek Alegori”

<https://www.tarihnotlari.com/gustave-courbet/> (Erişim Tarihi: 17.05.2018).

Resim 1.7: Claude Monet, “Gündoğumu”

<https://www.hoptereyagliballiekmek.com/sanatci-claude-monet-ve-empresyonizm/>

(Erişim Tarihi: 06.03.2018).

Resim 1.8: Kazimir Malevich, “Siyah Kare”

Kaya, Yunus. “Sanatçı-Nesne İlişkisi Bağlamında, Resim Sanatında Nesne Sürekliliği, Zorunluluğu ve Metamorfozu ve Manipülasyonu”, İdil Dergisi, Cilt 5, Sayı 20, 2015, s.124.

Resim 1.9: Andy Warhol, “Marilyn Monroe”

<http://sanatkaravani.com/andy-warholsanatin-son-evrimini-gerceklestirmek/>

(Erişim Tarihi: 06.03.2018).

Resim 1.10: Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”

www.moma.org/collection/works/81435 (Erişim Tarihi: 23.10.2017).

Resim 1.11: Judy Chicago, “Akşam Yemeği Partisi”

<https://kadngazetesi2016.wordpress.com/2017/05/09/judy-chicagoaksam-yemegi-partisi/#jp-carousel-3646> (Erişim Tarihi:17.05.2018).

Resim 1.12: Leonardo Da Vinci, “Son Akşam Yemeği”

<https://dusunbil.com/son-aksam-yemegi-hakkinda-bilmeniz-gereken-15-sey/>

(Erişim tarihi: 14.04.2018).

Resim 1.13: Vito Acconci, “Tescilli Markalar”

blog.kavrakoglu.com/tag/vito-acconci/ (Erişim Tarihi: 06.12.2017).

Resim 1.14: Nam June Paik, “Tv Cello”

<http://koseyidonenkahraman2.blogspot.com.tr/2011/12/nam-june-paik-videoart.html#!/2011/12/nam-june-paik-videoart.html> (Erişim Tarihi: 08.12.2017).

Resim 2.1: Vincent Van Gogh, “Buğday Tarlasındaki Kargalar”

<http://furkantomruk.com/altinbasaklibugdaytarlasi/> (Erişim Tarihi: 18.05.2018).

Resim 2.2: Edvard Munch, “Çılgılık”

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/cigliik-tablosu-ve-ressam-edvard-munchun-hikayesi-28896649> (Erişim Tarihi: 18.05.2018).

Resim 2.3: Pablo Picasso, “Boğa Başı”

<http://blog.kavrakoglu.com/tag/boga-basi/> (Erişim Tarihi: 18.05.2018).

Resim 2.4: George Braque, “Bardak Karaf ve Gazete”

<http://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-bardak-karaf-ve-gazete-1427/> (Erişim Tarihi: 26.04.2018).

Resim 2.5: Pablo Picasso, “Hazeranlı Natürmort”

blog.kavrakoglu.com/tag/analitik-kubizm/ (Erişim Tarihi: 01.10.2017).

Resim 2.6: Umberto Boccioni, “Bisikletçinin Dinamizmi”

<https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni/dynamism-of-a-cyclist-1913>
(Erişim Tarihi: 25.04.2018).

Resim 2.7: Piet Mondrian, “No:3 Kırmızı, Mavi, Sarı ve Siyah Kompozisyon”

<http://www.artnews.com/2015/05/14/mondrian-sells-for-50-6-m-a-new-record-at-christies-202-6-m-impressionist-modern-sale/> (Erişim Tarihi: 26.04.2018).

Resim 2.8: Salvador Dali, “Salvador Dali Manzarada Anlaşılmaz Öğeler”

<https://www.slideshare.net/traquarius/211-gs0087> (Erişim Tarihi: 18.05.2018).

Resim 2.9: Marcel Duchamp, “Pisuar”

<https://www.widewalls.ch/artist/marcel-duchamp/> (Erişim Tarihi: 18.05.2018).

Resim 2.10: Jackson Pollock, “Bir: Sayı:31”

<https://kunstvensters.com/2016/02/15/canon-van-de-moderne-kunst-jackson-pollock/>

(Erişim Tarihi: 25.04.2018).

Resim 2.11: Andy Warhol, “Elektrikli Sandalye Serisi”

<https://ahhtobehumble.com/tag/andy-warhol/> (Erişim Tarihi:18.05.2018).

Resim 2.12: Daniel Spoerri, “Tuzaklı Tablo”

<http://www.artmargins.com/index.php/featured-articles/259-on-the-various-trappings-of-daniel-spoerri> (Erişim Tarihi: 26.04.2018).

Resim 2.13: Donald Judd, “Spesifik Nesnelere”

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/judd-untitled-t03087> (Erişim Tarihi: 30.04.2018).

Resim 2.14: Joseph Kosuth, “Mondrian’s Work XII”

<http://www.skny.com/artists/joseph-kosuth?view=slider> (Erişim Tarihi: 26.04.2018).

Resim 2.15: Mario Merz, “Gerçek Olmayan Şehir”

<https://www.guggenheim.org/artwork/2580> (Erişim Tarihi: 30.04.2018).

Resim 2.16: Joseph Beuys, “Amerika’yı Seviyorum, Amerika’da Beni”

<http://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677>

(Erişim Tarihi: 26.04.2018).

Resim 2.17: Cindy Sherman, “İsimsiz Film Karesi No.17”

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-untitled-film-still-17-p11516>

(Erişim Tarihi:30.04.2018).

Resim 2.18: Christo ve Jean Claude, “Çevrilmiş Adalar”

https://www.archdaily.com.br/br/01-35977/arte-e-arquitetura-christo-and-jeanne-claude/35977_36004

(Erişim Tarihi:18.05.2018).

Resim 2.19: Anselm Kiefer, “Nuremberg Alanı”

Aksoy, Mehmet. (2014). Rönesans Resim Sanatında Ölüm Teması, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya.

Resim 2.20: Sarah Lucas, “İki Kızarmış Yumurta ve Kebap”

<http://www.aestheticamagazine.com/sarah-lucas-situation-absolute-beach-man-rubble-at-whitechapel-gallery-london/> (Erişim Tarihi: 17.05.2018).

Resim 2.21: Sherrie Levine, “Marcel Duchmap’tan Sonra”

<http://artsparksart.blogspot.com.tr/2011/01/what-fountain-foretold.html>
(Erişim Tarihi:18.05.2018).

Resim 2.22: Marina Abromoviç, “Rhythm 0”

<http://artlistr.com/marina-abramovic-6-interesting-facts/> (Erişim Tarihi:04.06.2018).

Resim 2.23: Vincent Van Gogh, “Vazoda On İki Ay Çiçeği”

<https://www.sanatabasla.com/2013/09/10/aycicekleri-sunflowers-van-gogh/>
(Erişim Tarihi:16.05.2018).

Resim 2.24: Ai Weiwei, “Ay Çekirdekleri”

<http://arsizsanat.com/ai-weiweinin-ay-cekirdekleri/> (Erişim Tarihi: 17.05.2018).

Resim 2.25: Ai Weiwei, “Ay Çekirdekleri”

<http://blog.kavrakoglu.com/tag/seramik-ay-cekirdegi/> (Erişim Tarihi:06.08.2018).

Resim 2.26: Nur Koçak, “Doğal Harikalar ya da Fetiş Nesnelere 3”

<http://minesanat.com/sanatcilar/nur-kocak/>(Erişim Tarihi:18.05.2018).

Resim 2.27: Gülsün Karamustafa, “Kuryeler”

<http://saltonline.org/tr/664/?> (Erişim tarihi:18.05.2018).

Resim 2.28: Gülsün Karamustafa, “Mistik Nakliye”

<http://www.sanatatak.com/view/saltta-bahar-vadedilmis-bir-sergiyle-devam-ediyor>
(Erişim Tarihi:02.06.2018).

Resim 2.29: Halil Altındere, “Tabularla Dans II”

<http://www.pilotgaleri.com/artists/detail/30> (Erişim Tarihi:02.06.2018).

Resim 2.30: Halil Altındere, “Tabularla Dans”

<http://www.pilotgaleri.com/artists/detail/30> (Erişim Tarihi:02.06.2018).

Resim 2.31: Halil Altındere, “Bir Satıcı Portresi”

<http://www.milliyet.com.tr/dogancay-tablosu-baraz-in-kafasinda-pembenar-detay-kultursanat-1314187/> (Erişim Tarihi:02.06.2018).

Resim 3.1: William Holman Hunt, “Kainatın Işığı”

<http://www.halukcangokce.com/yurek-kapisinin-tokmagi-yoktur-20110812.html>
(Erişim Tarihi:21.05.2018).

Resim 3.2: Lorenzo Ghiberti, “Cennetin Kapıları”

<https://www.italianicomenoi.it/pt/a-porta-do-paraiso-de-lorenzo-ghiberti/>
(Erişim Tarihi:21.05.2018).

Resim 3.3: Raffaello Sanzio, “Atina Okulu”

<https://www.trojanews.com/tr/aristonun-felsefe-okulu/> (Erişim Tarihi:30.05.2018).

Resim 3.4: Auguste Rodin, “Cehennem Kapıları”

<https://www.wannart.com/rodinin-not-defteri-cehennem-kapilari/>
(Erişim Tarihi:05.06.2018).

Resim 3.5: Marcel Duchamp, “Kapı:11 Rue Larrey Sokağı”

<http://firstoff.net/projects/Shotgun/>(Erişim Tarihi:22.05.2018).

Resim 3.6: Marcel Duchamp, “Etant Donnes”

<http://nowherelimited.com/marcel-duchamp-etant-donnes.html>

(Erişim Tarihi: 07.05.2018).

Resim 3.7: Marcel Duchamp, “Etant Donnes”, 1.Şelale 2. Gaz Lambası

<http://nowherelimited.com/marcel-duchamp-etant-donnes.html>

(Erişim Tarihi: 07.05.2018).

Resim 3.8: George Maciunas, “New York Eyaleti Vekili (ve Polis) ile Flux Savaşından Dev Kesme Bıçakları Kapı”

<https://www.nytimes.com/2011/09/24/arts/design/fluxus-and-the-essential-questions-of-life-review.html> (Erişim Tarihi:22.05.2018).

Resim 3.9: Leonardo Da Vinci, “Vitruvius Adamı ve Altın Oran”

<https://www.arthipo.com/artblog/unlu-klasik-tablolar/leonardo-da-vinci-altin-oran.html> (Erişim Tarihi:30.05.2018).

Resim 3.10: Michelangelo Pistoletto, “Kapı”

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-door-t12187> (Erişim Tarihi:30.05.2018).

Resim 3.11: Jean Michel Basquiat, “Gravestone”

www.artnet.com/artists/jean-michel-basquiat/gravestone yYtn11GtfJJoXADJltdoWA2

(Erişim Tarihi: 23.10.2017).

Resim 3.12: Robert Gober, “İsimsiz Kapı ve Kapı Çerçevesi”

<http://visualarts.walkerart.org/oracles/details.wac?id=2531&title=Lexicon> (Erişim Tarihi:31.05.2018).

Resim 3.13: Daniel Buren, “Renk ve Yansımaları”

<https://danielburen.com/images/artwork/1148?&lang=fre> (Erişim Tarihi:23.05.2018).

Resim 3.14: Marcus Harvey, “Large Door”

https://maryboonegallery.com/exhibition/319/work/fullscreen_exhib#&panel1-3
(Erişim Tarihi:31.05.2018).

Resim 3.15: Christo ve Jeanne Claude, “Kapılar”

<https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/minimalism-earthworks/a/christo-and-jeanne-claude-the-gates> (Erişim Tarihi:18.05.2018).

Resim 3.16: Ivan Navarro, “Death Row”, 2006, Alüminyum, Ayna, Neon

<http://blog.paperblanks.com/2012/10/infinite-light-tunnels/> (Erişim Tarihi:31.05.2018).

Resim 3.17: Ai Weiwei, “Şablon”

http://www.helmettown.com/20-images-of-template-ai-weiwei-download_54/ (Erişim Tarihi:04.06.2018).

Resim 3.18: Davis Birks, “What You Wish”

http://www.davisbirks.com/exhibition_red.html (Erişim Tarihi:09.06.2018).

Resim 3.19: Gavin Turk, “Ajar (Beyaz)”

<http://gavinturk.com/artworks/image/10380/#> (Erişim Tarihi:30.05.2018).

Resim 3.20: Rene Magritte, “The Victory”

<https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-victory-1939> (Erişim Tarihi:31.05.2018).

Resim 3.21: Gavin Turk, “Kapı Baskı Sürümü Lansmanı”

<https://translate.google.com/translate?hl=tr&sl=en&u=http://gavinturk.com/exhibitions/show/10309/&prev=search> (Erişim Tarihi:30.05.2018).

Resim 3.22: Robert Gober, “Köşe Kapı ve Kapı Kasası”

<http://www.thephotophore.com/gober-bourgeois-fondazione-prada/>
(Erişim Tarihi:31.05.2018).

Resim 4.1: “Tamgalı Say”, Tanrı Dağı, Kazakistan

<http://haberciniz.biz/binlerce-yil-oncesine-ait-turk-izleri-tamgali-say-3240070h.htm>
(Erişim Tarihi:07.06.2018).

Resim 4.2: Nakkaş Osman, Minyatür

<https://islamiturksanatlari.wordpress.com/minyatür-sanati/> (Erişim Tarihi:07.06.2018).

Resim 4.3: Gentile Bellini, “Fatih Sultan Mehmet” Portresi

<http://www.kanvastablomarket.com/Fatih-Sultan-Mehmet-Kanvas-Tablo,PR-7796.html> (Erişim Tarihi:07.06.2018).

Resim 4.4: Şevket Dağ, “Cami Kapısı”

<https://www.artamonline.com/262-muzayede-ozel-tablo-koleksiyonu/7707-sevket-dag-1875-1944-cami-kapisi> (Erişim Tarihi: 02.10.2017).

Resim 4.5: Hamit Görele, “Kapı”

Tansuğ, Sezer. (1986). Çağdaş Türk Sanatı (1. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, syf. 223.

Resim 4.6: Feyhaman Duran, “Topkapı Sarayı Harem Kapısı”

<https://renk22.wordpress.com/sanat-okulu/klasik-turk-resminden-14-secme-basyapit/> (Erişim Tarihi:07.06.2018).

Resim 4.7: Burhan Doğançay, “Sarı Kapı”

Doğançay, Burhan Retrospektif kataloğu, Eczacıbaşı İstanbul, Mayıs 2001, syf.150-158.

Resim 4.8: Burhan Doğançay, “Teen A Go Go”

Doğançay, Burhan Retrospektif kataloğu, Eczacıbaşı İstanbul, Mayıs 2001, syf.151-158.

Resim 4.9: Burhan Doğançay, “Pepsi Kapı”

Doğançay, Burhan Retrospektif kataloğu, Eczacıbaşı İstanbul, Mayıs 2001, syf.150-158.

Resim 4.10: Burhan Doğançay, “Yeşil Kapı”

Doğançay, Burhan Retrospektif kataloğu, Eczacıbaşı İstanbul, Mayıs 2001, syf.150-158.

Resim 4.11: Burhan Doğançay, “Satılık, Kiralık”

Doğançay, Burhan Retrospektif kataloğu, Eczacıbaşı İstanbul, Mayıs 2001, syf.150-158.

Resim 4.12: Burhan Doğançay, “Altın Kapı”

Doğançay, Burhan Retrospektif kataloğu, Eczacıbaşı İstanbul, Mayıs 2001, syf.150-158.

Resim 4.13: Erol Akyavaş, “Kapı”

Koçak, Orhan, Modern ve ötesi: Elli yılın sanatına Kenar notları, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, syf.107.

Resim 4.14: Burhan Uygur, “Köşk Kapısı”

<http://frewingz.blogspot.com/2015/> (Erişim Tarihi:07.06.2018).

Resim 4.15: Ergin İnan, “Öte Dünya Kapıları”

<https://ressamalibalkan.wordpress.com/2014/12/25/contemporary-istanbul-14-uzerine-bosphorus-sanat-gazetesi-sayi-91-sayfa-14-ali-balkan/> (Erişim Tarihi:07.06.2018).

Resim 4.16: Ergin İnan, “Kapı IV”

<http://www.ekolsanatgalerisi.com/?p=3430> (Erişim Tarihi:07.06.2018).

Resim 4.17: Mine Gençtürk, Halkalı tokmak

Ressam Mine Gençtürk’ün Koleksiyonu

Resim 4.18: Mine Gençtürk, “Müjde”

Ressam Mine Gençtürk’ün Koleksiyonu

Resim 4.19: Mine Gençtürk, “İsimsiz”

Ressam Mine Gençtürk’ün Koleksiyonu

Resim 4.20: Mine Gençtürk, “İsimsiz”

Ressam Mine Gençtürk’ün Koleksiyonu

Resim 4.21: Mine Gençtürk, “Biz Bir Aileyiz”

Ressam Mine Gençtürk’ün Koleksiyonu

Resim 4.22: Ahmet Güneştekin, “Cennetin Kapısı”

ahmetgunestekin.com/galeri2/paintings/kapilar/?lang=tr (Erişim Tarihi: 12.05.2017).

Resim 4.23: Ahmet Güneştekin, “Güneş’e Açılan Kapılar”

ahmetgunestekin.com/galeri2/paintings/kapilar/?lang=tr (Erişim Tarihi: 12.05.2017).

Resim 4.24: Ahmet Güneştekin, “Zümrüdü Ankanın Kanadındaki Yediler”

ahmetgunestekin.com/galeri2/paintings/kapilar/?lang=tr (Erişim Tarihi: 12.05.2017).

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Funda Salt

Uyruğu: Türkiye Cumhuriyeti

Doğum Tarihi ve Yeri: 6 Mart 1988, Kahramanmaraş

Medeni Durumu: Bekar

Tel: 05434864140

E-mail: graf.tas.00@hotmail.com

Yazışma Adresi: Yamaçtepe Mahallesi, Prof. Dr. Necmettin Erbakan Bulvarı, Bahçesaray Apt. B blok kat:1 no:3 Onikişubat/ Kahramanmaraş

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	ERÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü	2018
Lisans	KSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi	2015
Ön Lisans	BÜ Meslek Yüksekokulu	2009

SERGİLER

2018 Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “8 Mart Dünya Kadınlar Günü Karma Sergisi”

2017 Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “14. Üniversite Öğrencileri için Resim Yarışması” Sergileme ödülü

2017 Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “8 Mart Dünya Kadınlar Günü Karma Sergisi”

2015 Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Türkiye Üniversitelerarası 12. Resim Yarışması” Sergileme ödülü

2015 Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Ksü Sanat Günleri”

2015 Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Kadın Sanatçılar Karma Sergisi”

2014 Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Farklı ve Birlikte 2. Ulusal Jürili Karma Sergi ve Sanat Paneli & Çalıştayı”

2009 İstanbul Beykent Üniversitesi Grafik ve Masaüstü bölüm sergileri,
Grafikir adlı proje kapsamında sergiler, konferanslar ve workshop