



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT ve TASARIM ANASANAT DALI**

**SANATA YANSIMASI BAĞLAMINDA SINIR KAVRAMI VE KİŞİSEL
UYGULAMALAR**

Seçil KUMARTAŞLI

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. Olcay ATASEVEN

ISPARTA, 2019

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANATDALI

Bu tez 26/09/2019 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği/~~Oy Çokluğu~~ ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN	Doç. Naile Rengin OYMAN
ÜYE	Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL
ÜYE	Dr. Öğr. Üyesi Ahsen GÜNBULUT

İmza:
İmza:
İmza:

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İmza ve Mühür
Doç. Dr. Mustafa GENÇ
SDÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (26/09/2019).

Meral ŞAHİN KUL



SUNUŞ

Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı lisansüstü programı süresince, değerli eleştiri ve önerilerinden dolayı jürideki hocalarım Doç. Dr. Hanife Neris Yüksel ve Dr. Öğr. Üyesi Güler Bek Arat'a teşekkür ederim. Tez araştırma konusunun belirlenmesinde, planlanmasında, araştırılmasında, yürütülmesinde ve oluşum sürecinin her aşamasında, ilgi ve desteğini esirgemeyen, bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım hocam sayın Prof. Olcay Ataseven'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Çalışma sürecinde maddi ve manevi her türlü desteğini içtenlikle gösteren sevgili büyük aileme ve teknik bilgi ve birikimlerinden sürekli yararlandığım babam, Muammer Ünal'a sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca eşim Doç. Dr. Mehmet Kumartaşlı ve sabırlı davranışlarıyla beni destekleyen biricik oğluma teşekkür ve sevgilerimi sunarım.

Seçil KUMARTAŞLI

Isparta, 2019

ÖZET

SANATA YANSIMASI BAĞLAMINDA SINIR KAVRAMI VE KİŞİSEL UYGULAMALAR

Seçil KUMARTAŞLI

Süleyman Demirel Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Yıl : 2019, Sayfa:100

Danışman: Prof. OLCAY ATASEVEN

Her nesne biçimiyle bir sınır çizer, bu sınırlar içerisinde varolur ve tanımlanır. İnsan dünyaya geldiği andan itibaren, bedeniyle bulunduğu çevrede sınırlanırken, yaşamı da doğum ve ölüm arasında sınırlıdır. İnsan önce var olur, var olduktan sonra kendini algılar, fiziksel ve zihinsel sınırlarla da varoluşunu anlar. Tarihsel süreç içerisinde sahip olduğu sınırların boyutları, işleyişi ve buna yüklediği anlam ile neden olduğu değişimlerle kendini ve dünyayı tanımlar. Bir başka deyişle sınır, tarihin akışı içinde insanın gelişimi ile birlikte farklı boyutlar kazanır.

Hızla değişen ve dönüşen dünyanın ekonomik, kültürel ve siyasal durumu, toplumsal yapının yeniden şekillenmesi, sınır kavramını yeniden tanımlamıştır. Kapitalizm ve küreselleşmenin doğurduğu, kimlik, cinsiyet, din, dil, ırk, etnisite, göç gibi pek çok kavram, dönemin sorunsal haline gelmiştir. Bu kavramlar insanları sınırlandırarak birbirinden ayırıştırır ve yaşadığı topluma ve kendisine yabancılaşmasına neden olmaya başlar.

Bu araştırmada, sanatsal söylemlere yansıyan sınır olgusuna dikkat çekilerek, sanatçıların yapıtları bu pencereden irdelenmek istenmiştir. Ayrıca, sınır kavramının nesne, mekân ve insan olguları ile ilintisi ele alınmış, bunların sanatsal ifade biçimlerindeki değişim ve dönüşüm tarihsel süreç de göz önünde bulundurularak irdelenmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte önemli sanatçıların yapıtlarından örnekler verilerek kişisel çalışmaların sınır olgusu ile bağlantısı açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sınır, Mekân, İnsan, Nesne, Çağdaş Sanat

ABSTRACT

THE BOUNDARY CONCEPT IN THE CONTEXT OF REFLECTION ON ART AND PERSONAL APPLICATIONS

Seçil KUMARTAŞLI

Süleyman Demirel University,

Institute of Fine Arts Department of Art and Design, Master Thesis

Year: 2019, Page:100

Advisor: Prof. OLCAY ATASEVEN

It draws a boundary with each object form, exists and defined within these boundaries. From the moment one is born, his body is confined to his environment and his life is limited between birth and death. Human beings exist first, perceive themselves after they exist, and understand their existence with physical and mental limits. It defines itself and the world through the changes in the dimensions, functioning and the meaning it imposes on the boundaries it has in the historical process. In other words, the boundary gains different dimensions with the development of human in the course of history.

The economic, cultural and political situation of the rapidly changing and transforming world, the reshaping of the social structure, redefined the concept of border. Many concepts such as identity, gender, religion, language, race, ethnicity and migration, which capitalism and globalization have given birth, have become problematic of the period. These concepts separate people from each other by limiting them and begin to alienate themselves from the society in which they live.

In this study, it is aimed to examine the works of artists from this window by drawing attention to the phenomenon of border reflected in artistic discourses. Furthermore, the relationship between the concept of boundary and objects, space and human phenomena has been discussed and the change and transformation of these forms of artistic expression have been tried to be considered by considering the historical process. However, by giving examples from the works of important artists, the connection of personal works to the boundary phenomenon is explained.

Keywords: Boundary, Space, Human, Object, Contemporary Art

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GÖRSELLER DİZİNİ.....	vi
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

KAMUSAL ALAN, BİREYSEL YAŞAM VE DEĞİŞEN- DÖNÜŞEN SINIRLAR

1.1. Sınır	3
1.2. Güncel Yaşamda/ Kamusal Alanda ve Sanatta Sınır Olgusu.....	6

II. BÖLÜM

SANAT BAĞLAMINDA NESNE- MEKAN- İNSAN ÜÇLEMESİNİN SINIR KAVRAMI İLE İLİŞKİSİ

2.1. Nesne ve Sınır.....	19
2.2. Mekan ve Sınır.....	36
2.3. İnsan ve Sınır.....	58

III. BÖLÜM

KİŞİSEL UYGULAMALAR

3.1. Uygulama I: "Zıt Kutuplar"	73
3.2. Uygulama II: "Boşlukta Uzanım".....	74
3.3. Uygulama III: "İsimsiz"	76
3.4. Uygulama IV: "Zıt Uzanımlar".....	78
3.5. Uygulama V: "Parçalanmışlık".....	80
3.6. Uygulama VI: "Anahtar Deliği I".....	81
3.7. Uygulama VII: "Anahtar Deliği II"	84

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ.....	86
KAYNAKÇA.....	88



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. : Anish Kapoor, Bulut Kapısı, Millennium Park, Chicago, ABD,2004	9
Görsel 2. : Anish Kapoor, Bulut Kapısı, Detay, Millennium Park, Chicago, ABD. 2004.....	9
Görsel 3. : Berlin Duvar Anıtı, Berlin, Almanya	12
Görsel 4. : Yadegar Asisi, 1961-89, Doğu ve Batı Almanya Checkpoint Charlie, 2014.....	13
Görsel 5. : Guy Wouete, Göç Yolunda, 2015	15
Görsel 6. : Jacob Lawrence, İvme Kazanan Göç, 1941	16
Görsel 7. : Reena Saini Kallat, İsimli, 2011, Çağdaş Sanat Bienali, İsveç.....	17
Görsel 8. : Rogier van der Weyden, Çarmıhtan indiriliş, 1435-1440, Museo del Prado, Madrid İspanya	20
Görsel 9. : Pablo Picasso, Gitar, New York, Modern Sanat Müzesi, 1912.....	21
Görsel 10. : Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1913	23
Görsel 11. : Marcel Duchamp, Çeşme, Modern Sanat Müzesi, New York, 1917	23
Görsel 12. : Kazimir Maleviç, Siyah Kare, State Tretyakov Galleri, Moskova. 1915	26
Görsel 13. : Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır?, Düsseldorf, 1965	29
Görsel 14. : Donald Judd, Adsız, Museum of Modern Art, New York, ABD. 1967.	31
Görsel 15. : Frank Stella, Arundel Kalesi Die Fahne Hoch!, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, 1959.....	32
Görsel 16. : Frank Stella, Ne görüyorsun, ne görüyorsun.....	33
Görsel 17. : Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, Büyük Tuz Gölü, Utah ABD. 1970	34
Görsel 18. : Umberto Boccioni, Mekanda Sürekli Form, Modern Art Museum, New York, 1913	39
Görsel 19. : Naum Gabo, Çizgisel İnşa, Tate Galeri, 1970-71	40
Görsel 20. : Naum Gabo, Sarmal Tema, Tate Galeri, 1941	41
Görsel 21. :Naum Gabo, Ayaktaki Dalga Standing Wave, Tate Modern Londra 1919-1920	41
Görsel 22. : Constantin Brancusi, Boşlukta Bir Kuş, Philadelphia Sanat Müzesi, Pennsylvania, 1921	42
Görsel 23. : Anton Pevsner, Gelişebilen Yüzeyle, 1938.....	42
Görsel 24. : Marcel Duchamp, 1200 Kömür Çuvalı, Paris, 1938	44
Görsel 25. : Aydan Murtezaoğlu, Oda Sıcaklığında, 2000-2003	46
Görsel 26. : Dan Flavin, Adsız, 1977	48

Görsel 27. : Richard Serra, Darbe, 1969-1971, Fotoğraf : Peter Moore	49
Görsel 28. : Richard Serra, Döner Yay, Holland Tunnel Çıkışında Yerleştirme, New York, 1980-1988,	50
Görsel 29. : Richard Serra, Sekans, Siegen, Almanya, 2006	51
Görsel 30. : Richard Serra, Zaman Meselesi, Guggenheim, Bilbao, 2005	51
Görsel 31. : Sol LeWitt, Serial Project, I (ABCD), 1966. MoMA.....	53
Görsel 32. : Sol LeWitt, Açık Küp. 1968.....	53
Görsel 33. : Daniel Buren, Buren's Columns Buren'in Kolonları, Palais Royal, Paris, 1986	55
Görsel 34. : Oleg Kulik, Ben Amerika'yı Isırıyorum, Amerika'da Beni, London, 1995	57
Görsel 35. : Frida Kahlo Yatağında Resim Yaparken.....	59
Görsel 36. : Frida Kahlo, Kırık Sütun, Dolore Olmedo Patino Müzesi, Mexico City, 1944	60
Görsel 37. : Pablo Picasso Guernica, Reina Sofia Ulusal Sanat Merkezi Müzesi, Madrid, 1937.....	62
Görsel 38. : Mona Hatoum, Uzaklık Ölçümleri, 1988.....	64
Görsel 39. : Mona Hatoum, Light Sentence, Courtesy of Centre Pompidou, Paris, 1992	65
Görsel 40. : Yinka Shonibare, Senin gibi bir kız nasıl senin gibi bir kız olabilir?, 1995	66
Görsel 41. : Tracey Emin Yatağım My Bed, Tate Modern, 1999.....	68
Görsel 42. : Orlan, Yüz Estetik Ameliyatı	70
Görsel 43. : Orlan, Azize Orlan'ın Yeniden Bedenlenmesi, 1990.....	71
Görsel 44. : Cindy Sherman, İsimsiz, 1990.....	72
Görsel 45. : Zıt Kutuplar, 2017	73
Görsel 46. : Boşlukta Uzam, 2017	74
Görsel 47. : İsimsiz, 2018.....	76
Görsel 48. : Zıt Uzanımlar, 2019	78
Görsel 49. : Robert Morris, İsimsiz, 1965.....	79
Görsel 50. : Parçalanmışlık, 2019	80
Görsel 51. : Anahtar Deliği I, 2019.....	80
Görsel 52. : Tracey Emin, I've Got It All, 2000	82
Görsel 53. : Stanley Kubrick, New York Metroyu	83
Görsel 54. : Anahtar Deliği II., 2019.....	84
Görsel 55. : Anahtar Deliği II. Detay, 2019	84

GİRİŞ

“Sanata Yansıması Bağlamında Sınır Kavramı ve Kişisel Uygulamalar” başlıklı bu çalışma, postmodern süreç olarak da tanımlanan günümüz ortamında ortaya çıkan sorunların sanatsal söylemlere yansıması ve sanatçıların yaklaşımlarına etkisi bağlamında sınır tanımlamalarını inceleyen araştırmaları ve uygulamaları içermektedir.

Bu araştırmada öncelikle, günümüzün önemli sorunsalları haline dönüşen, kimlik, cinsiyet, coğrafya, din, dil, ırk, küreselleşme, göçmenlik, mültecilik, öteki, aidiyet, yabancılaşma, ekonomi, evrensellik, tüketim, çok kültürlülük ve bireysellik, gibi konulara değinilerek sınır olgusu irdelenmiştir.

Birinci bölüm içerisinde sınır kavramının dilbilimsel ve felsefi açıdan tanımları ele alınırken, psikolojik ve sosyolojik yönden de irdemeler yapılmaya çalışılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde Sanayi Devriminin yarattığı teknolojik ve ekonomik gelişmelerin toplumsal ve kültürel yapı üzerindeki etkisi düşünüldüğünde günümüze yansıyan sınır kavramı yeni bir boyut kazanır. Dolayısıyla temellerini buradan alan çağdaş dönem içerisinde üretilmiş çalışmalardan örnekleri inceleyen çalışmada, değişen kültürel dinamiklerin insanlar üzerinde yarattığı sınırların değişimi ve dönüşümüne odaklanmak istenmiştir. Ayrıca güncel yaşam içerisinde insanın maruz kaldığı sınırlandırılmalara yönelerek, “coğrafi sınır, göç ve kimlik” kavramları üzerinde durulmuş, bu konudan yola çıkan sanatsal üretimler incelenmiştir.

İkinci bölümde sınır kavramı ile nesne-mekân-insan üçlemesi arasındaki ilişki üzerinde durulmuştur. Kübizm ile başlayan sanattaki kırılma, son yüzyıl içerisinde değişen ve dönüşen dünyanın nesne ve sınır, mekân ve sınır, insan ve sınır ilişkileri üzerinden oluşan sınır algısı, sanatçı ve yapıt örnekleriyle açıklanmaya çalışılmıştır. Kübizmin nesneyi parçalaması, süprematizmin saf formların hiçliğine yönelmesi ve ready-made (hazır nesne)’nin sanatsal üretime girmesi ile estetik değerlerin altüst edilmesi, nesnenin kavramsal sınırlarını değişime uğramıştır. 20. yüzyılın ikinci evresinden sonra, tüketim kültürünü yansıtan nesne, insan bedeni ve doğa (yeryüzü, arazi, kentler vs.), canlı ve cansız her türlü nesne, sanat nesnesine dönüştürülmektedir.

Uzayın sınırlandırılmış bir parçası olarak mekân, nesne ile tanımlanırken, bilim, felsefe ve sanatta da sorgulanan bir kavram olmuştur. 20. yüzyılın başlarında konstrüktivistlerin yeniden tanımladığı mekân, İkinci Dünya Savaşı sonrasında, sanat için doğrudan bir malzeme haline gelmiştir. Bu bağlamda sanatçıların mekânı kullanımı araştırılmış, mekân ve sınır arasındaki ilişkiye getirdikleri yeni yaklaşımlar incelenmiştir.

Uslamlama yeteneği açısından diğer canlılardan üstün olarak kabul edilen insan, sınırlarını ilk olarak bedeniyle keşfeder. Fiziksel fonksiyonlarıyla bulunduğu çevreyi algılayan insan bedeniyle çevresi arasında bir sınır durumu yaşar. Kişinin hiçbir güç tarafından baskı ve zorlama olmadan hür iradesini temsil eden “özgürlük” insanın zihinsel sınırlarını belirler. Karl Jaspers’in felsefeye getirdiği sınır kavramı, “ölüm, hastalık, suç, savaş” gibi haller ile ilgilidir ve sınır-durum olarak tanımlanır (Frolov, 1997:423). İnsan bu sınır-durumu aşmakla var olduğunu anlamaktadır. Son yüzyıl içerisinde siyaset, din, dil, ırk, cinsiyet, kimlik, yabancılaşma, küreselleşme, kapitalizm, evrensellik gibi kavramların insanı sınırlandırması söz konusudur. Dolayısıyla bu kavramlar üzerinden de insan ve sınır ilişkisi vurgulanmak istenmiştir.

Üçüncü bölümde ise sınır kavramı üzerinden üretilen kişisel uygulamalara yer verilmiştir. Çağın getirdiği yeni bakış açıları ile sınır kavramı irdelenip, kişisel uygulamalara yansımaları açıklanarak, özellikle nesne, mekân ve insan için anlamları sorgulanmaya çalışılmıştır. Kişisel çalışmalar, düşünsel boyuttan kendi biçimine dönüştürülürken, sınır olgusu, odak noktası olarak belirlenmiştir.

I. BÖLÜM

KAMUSAL ALAN, BİREYSEL YAŞAM VE DEĞİŞEN DÖNÜŞEN SINIRLAR ÜZERİNE

Genel olarak sınır ve sınırlar üzerine düşünüldüğünde bu durumun, kamusal alan ve bireysel yaşam ile ilişkili olarak modernizm ve sonrasında farklı bakış açılarıyla değerlendirilmeye başlandığı görülür. Bu süreçte sınır mekanizmasının işleyişi sosyolojik, politik, ekonomik, fiziksel ve ruhsal açıdan farklı etkiler yaratmaktadır. Bu bağlamda sınır olgusunun toplumları nasıl biçimlendirdiğinin ve sanata yansımalarının araştırılması önem kazanmaktadır. Bunun için öncelikle sınır kavramını tanımlayan düşünceleri ele almakta yarar vardır.

1.1. Sınır

Doğada bulunan bütün varlıklar sınırlarla var olmakta, insan da bu sınırlar içerisinde çevresini algılayıp tanımaktadır. Bütün canlıların yaşamı, doğum ve ölüm arasında kalan boşlukla sınırlanır. Diğer canlılar gibi insanların ilk amacı hayatta kalmaktır. Dolayısıyla insanlar, varlıklarını devam ettirebilmek için sınırlara ihtiyaç duyarlar. Sınır, ister fiziki olsun, ister metaforik anlamda olsun insanların varoluşunu belirler. İnsanlar kendilerine ait olan (mülkiyet) alanlarını sürekli savunurlar, korumaya özen gösterirler ve gerektiğinde de saldırgan bir tavır takınırlar. Bazen de karşı koyarak sınırları aşmak isterler. Hançerlioğlu, “sınırlılığın” ve “sınırsızlığın” birbirine karşıt kavramlar olmadığını, bu kavramların birbirine bağımlı ve birbirini içeren kavramlar olduğunu belirtir (Hançerlioğlu, 1993:371).

Hançerlioğlu terim olarak sınırı, hudut, had, taraf vs. olarak tanımlar. Sınır, anlam bakımından, “*herhangi bir şeyin bittiği nokta ya da çizgi*” olarak tanımlanırken, aynı zamanda “son” deyimleriyle aynı anlamı taşımaktadır. Bazı düşünürlere göre ‘son’, zaman açısından bitimi ifade ederken, ‘sınır’ ise uzay açısından bitimi ifade eder. Evrende sınır ve son olmadığı için her şey, sınırsız ve sonsuz olarak, değişir ve dönüşür. Sınır gerçekte ölçü anlamını da taşır. Bu nedenle evrende olan her şeyin bir sınırı vardır. Evrende bulunan bütün nesnelere ve olgular belirli niceliklere karşılık belirli nitelikler taşıdıkları için, nitelikler belirli nicelikler ile sınırlandırılmış olur (Hançerlioğlu, 1993:371).

Kant; “*Biz ancak olayları bilebiliriz, bildiğimiz sınırdadır. Ötesine geçemeyiz*” diye ifade eder. Kant’ın görüşüne karşı bir görüş de Hegel’indir. Hegel; “*Sınırın bilincine varmamız için o sınırın ötesinde ne olduğunu bilmemiz lazımdır. Bir çizginin bitimini bilmek demek, o çizginin ötesindeki boşluğu da bilmek demektir*” şeklinde ifade eder. Spinoza ise daha farklı bir bakış açısı sunar. Ona göre; “*Tanımlamak sınırlamaktır; bir çiçeğin kırmızı olduğunu söylerken, bunu diğer renklere karşı sınırlıyoruz; yeşil ya da mavi olmadığını söylüyoruz. Öyleyse sınırlamak olumsuzlamaktır. Tanımlamak sınır koymaktır*”(Hançerlioğlu, 1993:372).

Frolov(1997:423), Alman düşünür Karl Jaspers (1883-1969)’in felsefeye getirdiği bir kavram olan ‘sınır-durum’dan bahseder. Jaspers bu kavramla insanın varoluşundan söz etmektedir. Buradaki varoluş, sınır ve çıkmazla ilgilidir. Bir sınır ve çıkmazla karşı karşıya gelen insan kendini aşamaz engellerin içinde bulur. Bu bir sınır durum halidir. Çünkü sınır durum hali, insanın varoluşunun yeniden ortaya çıkmasıdır. Karl Jaspers ölüm, hastalık, suç, savaş gibi hallerde, insanın sınır durumlarla karşılaştığını ifade eder (Bolay, 1999:407). “*varolmak, sınır-durumları yaşamaktır*” der. İnsanın bu sınır-durumu, kendi varoluşudur. İnsan varoluşunu aşamaz, fakat onu aşmakla var olduğunu anlamaktadır (Hançerlioğlu, 1993:88). Yani insanın, bu sınır-durumları yaşaması kendisinin var olmasıdır.

Servet Karabağ’a göre ise sınırlar, içsel ve dışsal bir sistemi ifade eder. Modern devletler sınırlar ile yetki ve egemenlik hatlarını belirlemiş olurlar. Bu sınırlar aracılığıyla devletler arasında hem fiziksel temas gerçekleşir, hem de işbirlikleri geliştirilir. Aynı zamanda bu sınırlar, tartışma ve çatışmaların yaşandığı arenalardır(Karabağ, 2008:1).“*Sınır ve ona ait semboller insan tasarımıdır ve sonuçta mülkiyetin genel prensiplerini gösterirler*” (Paasi’den Akt. Karabağ, 2008:16). Sınırlar, sosyal ve mekansal bağa dayalı uygulamalardan kaynaklı gücü görünür kılar ve bu gücü somutlaştırır. Sınırlar sadece toplumların birbirlerinden ayrılmasını sağlamaz, aynı zamanda birbirleriyle olan iletişimde de aracılık eder (Karabağ, 2008:16). Bütün sınırlar, sosyo-mekansal kimliklerin oluşturulması ile ‘biz’ ve ‘öteki’ kelimelerinin anlamlarını etkileyen pek çok boyuta bağlıdır (Karabağ, 2008:42). Sınırlar ulusal bir güvenlik alanıdır. Askeri, ekonomik, politik, çevresel güvenlik boyutlarını içinde barındırır. İnsan yaşamını destekleyip, yaşamlarını ve faaliyetlerini tehdit eden faktörleri kontrol altına alır(Karabağ, 2008: 59).

Ali Aslan, “Modern Dünyada Sınırlar” isimli yazısında sınır olgusunu, ‘border’, ‘boundary’ ve ‘frontier’ olarak üç farklı kavramda tanımlar. Border; modern döneme ait, ulus-devletin anlam kazandırdığı bir kavram, boundary; imparatorlukların modern dönem öncesinde uluslararası sistemin temel aktörü olarak anlam kazandırdığı bir kavram ve frontier ise, hem modern dönem öncesi (imparatorluk), hem de modern dönemde (egemen ulus-devlet) etkin olan bir kavramdır (Aslan, 2016:12). Modern dönem öncesinde imparatorluklar, yeryüzünü ve insanlığı saran evrensel bir düzen arayışını modern dönemde egemen ulus-devletin sınırları içerisine bırakmıştır. Bütün dünyayı tek bir çatı altında birleştirme düşüncesi etkisini kaybetmiştir. (Aslan, 2016:12-13).

Sınır olgusu bir başka açıdan ele alındığında May’in görüşleri önem kazanır. May (1992:120), ‘Yaratıcılığın Sınırları Üzerine’ adlı yazısında, insan yaşamında sınırların sadece önlenemez olmadığını ayrıca değerli de olduklarının varsayımından bahseder. Yaratıcılığın kendisinin sınırlar gerektirdiğini söylerken, yaratıcı edimin, insanı sınırlayan şeyle birlikte ortaya çıktığını savunur. Yani insanı sınırlayan fiziksel ve metafiziksel sınırları vurgular. Böylece insan bilinci, bu sınırları aşmakla kendi varoluşunu bulmaya çalışır. May (1992:121), bu durumu “*hiçbir sınır olmamış olsaydı, bilinç de olmazdı*” diye dile getirir.

Bütün varlıklar sınırlarla var oluyorsa, bireyin varlığı da özgür iradesiyle yaptığı seçimlerle birlikte sınırları belirler. Cevizci (1999:888), var olmak terimini, “*varoluşçu felsefe geleneği içinde, özgür bireyle ilgili bir kategori olarak, kişinin kendisini alternatifler karşısındaki özgür seçimler yoluyla gerçekleştirme durumu ya da eylemi*” olarak tarif ederken; bireyin, bulunduğu toplumun ya da sınıfın bir üyesi olmaktan çıkarak, olabildiğince birey halini almasını yani bireyselleşmesini kasteder. Artık bireyin izleyici değil, aktif bir aktör haline dönüşme çabasını ifade eder. 20. yüzyılda kökleri S.Kierkegaard ve F. Nietzsche’ye kadar dayanan varoluşçuluk, çağdaş bir felsefe akımı olarak, bireyin kendi sınırlarını aşmaya çalışıp varlığını anlamaya çalışırken, hiçbir etki (din, otorite vs.) altında kalmadan kendini ifade edebilme çabasını gösterdiği bir yaklaşım oluşturur.

Cevizci (1999:667), özgürlük terimini, “*kişinin kendi kendisini belirlemesi, denetlemesi, yönlendirmesi ve düzenlemesi durumu*” olarak ifade eder. Özgürlük,

kişinin herhangi bir güç tarafından baskı, etki ve zorlama olmadan kendi isteklerini gerçekleştirebilmesi, kendini yönlendirebilmesidir. Hançerlioğlu (1993:323) özgürlüğü; özerk, kendiliğinden, kurtulmuş, dilediğince davranan ve sınırsız vb. deyimleriyle de anlamdaş olarak kullanmıştır. Cevizci (2015:343-344), ahlaki bir kavram olarak özgürlüğü, bireyin belli bir eylem tarzına zorunlu bırakılmadan, alternatifler yaratılarak ve bu alternatifler arasında tercih yapabilmesi olarak ifade eder. Bireyin, hiçbir sınırlamaya maruz kalmadan her istediğini yapabilmesi ve başkalarına zarar vermeden istediğini yapabilmesi anlamındaki özgürlüğü, negatif özgürlük olarak tanımlar ve bu durum, gerçek özgürlüğe karşılık gelemeyeceğini söyler. Bu yüzden onun pozitif özgürlükle tamamlanması gerektiğini, başka bir deyişle her istediğini yapabilme gücüne sahip olması değil, özgür insan için yapılmaya değer, gerçekten önemli ve anlamlı şeyleri yapabilme kapasitesine sahip olması olarak ifade eder.

“İnsanlar, sınırları aştığında ekonomik, sosyal ve siyasal bir uzamdan başka bir uzama geçmiş olurlar” (Donnan ve Wilson, 2002:188). Sınırlar, uzamlar arasında olumlu ve olumsuz etkiler barındırmaktadır. Yani sınır, bu uzamlar arasında hem köprü kuran bir unsur, hem de engel olma özelliği taşıyan bir unsurdur. Sınırın aşılması hali ise hem teşvik edici olabilir, hemde engelleyici olabilir. Sınırlar hem fırsatlar yaratabilir, hem de fırsatları ortadan kaldırmaktadır. Sınır aşımında “biz” ve “öteki” kavramları arasında kesin ayrımlar yaratılmaktadır (Donnan ve Wilson, 2002:188-189).

Tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere sınır, kimi düşünüre göre özgürlükle ilintili kimi düşünüre göre varoluşun çerçevesini çizen bir alana işaret etmektedir. Dolayısıyla sınırın doğrudan yaşamla bütünleşen bir işlev taşıdığı ortaya çıkmaktadır. Bu durumda sınırın güncel yaşamla olan bağı konusu önem kazanmaktadır.

1.2. Güncel Yaşamda / Kamusal Alanda ve Sanatta Sınır Olgusu

Sınırların insan üzerinde fiziksel, zihinsel ya da ruhsal olarak, olumlu ve olumsuz etkileri söz konusudur. İnsanların isteyerek veya zorunlu bırakıldıkları bu sınırlar, tarihsel süreç içerisinde değişmekte ya da dönüşüme uğramaktadır. Modernizm, sanat, siyaset, din, ekonomi ve kültür gibi dinamiklerle toplumsal ve

sanatsal açıdan birbirlerini etkileyen ve birbirleri içerisinde alanlar yaratan bir dönemdir. Temeli 17. ve 18. yüzyıllara dayanan ve 20. yüzyılın ortalarına kadar etkinliğini sürdürüp, hayatın farklı alanlarında görülen modernist etkiler, karşıtlıklar üzerine kurulu pek çok kavramı öne süren ve bu kavramların sanatı da tanımladığı bir dönem olmuştur. Tansel Türkdoğan, “*merkez kavramını periferi (çevre) ile sarsan, çoğulculuğu birey kavramında ele alan, öteki ile var olanı sorgulayan, dogmaları kuşkuculuk ile karşılayan geleneğin yerine akli koyan, kentlik bilincini ortaya çıkaran, kurallara kuralsızlıkla yaklaşan*” postmodernizmin, alt kültür, alt kimlik ve bunlara alternatif olarak çeşitli kavramları da ön plana çıkardığını ifade etmektedir (Türkdoğan, 2014:9-10). Bu düşünceden hareketle önceden karşıtlıklar üzerine kurulu olan bu kavramlar arasındaki belirgin sınırların giderek ortadan kalkma eğilimi gösterdiği söylenebilir.

Kamusal alan, kent yaşamı ve sosyal alan konuları açısından sınır olgusuna yaklaşıldığında da farklı dönüşüm süreçlerini gözlemlemek mümkündür. 18. yüzyılda burjuvazi ile birlikte görülmeye başlayan kamusal alan, sosyo-kültürel kurumların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Yükselbaba, 2012:7). Bu dönemde kurulmaya başlayan Amerikan şehirleri, Avrupa ülkelerini de etkilemiş, endüstri dönemi sonrasında gelişmeye başlayan bu kentsel mekânlar, toplumların sosyal yaşamı, kültürü, ekonomisi, teknolojisi, politik ve sanat anlayışına göre değişiklikleri yansıtmaktadır. Bu değişiklikler mekânın fiziksel yansımaları olarak tanımlanmaktadır (Uçkaç, 2006:30). Kentin, hem bir kamusal yaşam alanı, hem de kendine özgü olduğunu söyleyen Kaypak (2013:82), “*Bir kentin sınırlarını mekân, zaman ve hareket çizer. Kent mekân üzerinde bir zamana dayanır; bir göstergeler ve imgeler diyarındır*” der. Kentlerin geliştirilip, oluşturulması ve dönüştürülmesinin üretim ilişkilerine dayandığını savunur. Dolayısıyla kent içinde varlığını sürdüren birey, bu sınırlar çerçevesi içerisinde biçimlenir.

1960 ve 1970’li yıllarda, Amerika başta olmak üzere diğer ülkelerin de demokratikleşme sürecini temel alan, endüstri ile teknolojik gelişmelerin yaratmış olduğu hızın getirdiği çevre sorunlarına karşı eleştirel yaklaşımlar sergileyen toplumsal hareketler, bir kırılma gerçekleştirmiştir. 20. yüzyılın ortalarında toplumlar ekonomik, endüstriyel, teknolojik, bilimsel gelişmeler ışığında dönüşürken, sanat da bu dönüşüme ayak uydurarak, kamusal alanda sanatın metodu, materyalleri ve

anlamı dönüşüme uğramıştır (North'den Akt. Özgünoğdu ve Özçelik, 2018:1082). Postmodernist süreçte, sosyal yaşantının canlanmasıyla galeri ve müzelerde yer alan sanat, kamusal alana açılmaya başlamıştır (Özgünoğdu ve Özçelik, 2018:1083).

Kamusal alan kullanımı tarihsel süreç içerisinde değişime uğrayarak, postmodernizmle birlikte farklı bir boyuta taşınmıştır. Erman ve Boran'ın (2015:172) belirttiği gibi, dış mekân heykelleri, yer aldıkları çevreye anlam katar ve dolayısıyla kentte ya da mekânda yaşayan insanların yaşamında bir etki yaratır. Bu yaklaşımla benzerlik göstermesi açısından Anish Kapoor'un "Bulut Kapısı" isimli çalışması, kamusal alan, çevre ve sanat yapıtının sınırları arasındaki geçirgenliği yansıtan en önemli örneklerden biri olarak gösterilebilir.

Anish Kapoor'un, diğer çalışmalarında olduğu gibi (Görsel 1)'deki "Bulut Kapısı" çalışması da zıtlıkların bir arada olması anlamını taşıyan 'coincidentia oppositorum'a dayanmaktadır. Metafiziksel kutupları, varlık-yokluk, var olmak-hiçlik, yer-yersizlik, somut-soyut ve nesne-nesne olmayan gibi kavramları, zıtlıklar üzerinden irdelemektedir. Kapoor bu zıt kavramları uzamda işleyerek seyirciye iletmektedir (Kilimci, 2012:193-194). İki zıt durum ise belli sınırlarla birbirinden ayrılmaktadır. Kapoor'un bu ikilikler üzerinde durması arasındaki söz konusu sınırlara alternatif etkiler arayışını da ortaya çıkarmaktadır. Kapoor, uzam anlayışı için şöyle söyler: "*Çalışmalarım uzam ve uzam olmuş arasında bir geçiş alanının ya da bunun olma durumunu belirten metaforların, var olan durumun işaretlerinin görüntüleridir. Onlar sadece değişmez ya da belirgin bir özdeşlik değil aynı zamanda yansıyan bir uzamdır*" (Baume'den Akt. Sağlam, 2017:2889). Kapoor, varlık ve yokluk kavramlarının ifadesini, metafor olarak uzamda kullanırken, yapıtı uzamla var olur ve kimlik kazanır. Uzamın yansıması yapıtta yanılısamaya dönüşür. Varlık ve yokluk arasındaki sınırda kendini bulan izleyici, hem uzamın içinde hem de içinde olduğu uzamın dışında kalır (Sağlam, 2017:2889).



Görsel 1. :Anish Kapoor, 'Bulut Kapısı', 10 x12,8 x20 m. Paslanmaz Çelik, Millennium Park, Chicago, ABD. 2004 (Şahan, 2016:96).



Görsel 2. :Anish Kapoor, 'Bulut Kapısı', Detay, Millennium Park, Chicago, ABD. 2004 (Şahan, 2016:97).

Kamusal sanat, kentsel değerlerin korunması ve gelişmesi, bu mekanlarda bireyler arasında iletişim kurulması ve insan çevre etkileşiminin pozitif hale getirilmesinde faydalanılan bir araçtır. Kamusal alan, sanat aracılığıyla bireyin etrafını algılamasını sağlar. Sanatçının kent mekânına uygulamış olduğu sanatsal objeler, hem mekân estetiğini artırır hem de bireylerin kültürel doygunluğa ulaşmasını sağlar. Kamusal sanat ile mekâna kimlik kazandırılırken, hem birey ile mekân arasında ilişki kurulmasını hem de o mekânı tanımlayabilmesini sağlamış olur (Eliri ve Altıntaş, 2012:66-67).

A. Kapoor'un (Görsel 1)'deki 'Bulut Kapısı' heykeli, Chicago Şehri'nin dikey düzlemi içerisinde yer alan yatay görünümlü bir objesidir. Heykelin dış yüzeyinin kendine has rengi ve parlak olması, konumlandırıldığı mekân içerisinde

gökyüzünü, binaları ve insanları yansıtan bir yapı oluşturur. Dolayısıyla heykelin rengi çevresinde bulunan renge bürünerek sürekli değişmektedir. Altında bulunan kavisli boşluk ise kapı özelliğini taşıyarak izleyiciyi heykelin içine davet etmektedir. İzleyiciye dokunma isteği ve kendini farklı perspektiflerden görme olanağı sağlayan heykel, hem hareket kazanır hem de izleyici ile ilişki ve iletişim kurarak izleyiciye manevi bir boyut katmaktadır (Şahan, 2016:96). Ayrıca bu çalışmanın yassı ve yuvarlak formu, uzak mesafeden düzlem gibi algılanırken, yakın mesafeden, parlatılmış çelik yüzey izleyicide halüsinasyonlar yaratmaktadır (Kilimci, 2012:196). Uzaktan üçboyutlu yapıya sahip olan heykelin, yakınlaştıkça izleyicideki algısı değişime uğrayarak iki boyutlu bir görünüme dönüşmektedir (Sağlam, 2017:2890).

Kamusal alanda sanat anlayışının değişime uğradığı postmodern süreçte, sahip olduğu özellikler ile Anish Kapoor'un yapıtı, heykel-izleyici-mekân arasındaki sınırları geçirgenleştirir, hatta ortadan kaldırdırır. Aynı zamanda Kapoor'un yapıtı, çevre ve birey ile olan ilişkisi düşünüldüğünde, Modernizmin sunduğu merkez kavramının yerini çevreye bıraktığı durumun bir yansımasını da ortaya koymaktadır. Artık kamusal alanda sanat, ulusal kimliğin yenilenen ifade biçimi, yani toplumları merkezde birleştiren bir sanat nesnesi değil, birey ile sanat nesnesi arasında ilişki kurabilen bir sanat anlayışına dönüşmektedir.

Modernite, 'ilerleme' anlayışı içerisinde değerlendirilirken, "küreselleşme" de pek çok açıdan, geçmişten "kopma" ve "kırılma"yı ifade etmektedir. Küreselleşme, teknolojik gelişmeler, ideoloji ve ekonomik faktörlerin etkisiyle ortaya çıkan bir süreçtir. (Bozkurt, 2008:347). Postmodernist dönem içerisinde ise küreselleşmeyi hızlandıran faktörler ve yenilikler; yeni piyasaların yaratılması, enformasyon teknolojilerin yaygınlık kazanması, iletişim ve ulaşımında maliyetlerin düşmesi, ideolojik gelişmeler ve değişimlerin yaşanması (Berlin duvarının yıkılması ve SSCB'nin Doğu Bloğunun Dağılması), ekonomik faaliyetlerdeki değişimler (üretici firmaların başka pazar arayışları), petrol krizi vb. faktörler iletişim imkanları ve teknolojik altyapı (banka, sigorta, lojistik firmalar gibi), yeni üretim teknik ve araçları, yeni aktörlerin ortaya çıkışı (DTÖ/WTO¹ ve NGOS²) (Bozkurt, 2008:345-349) gibi etkenler olarak sayılabilir. Bu bilgiler doğrultusunda küreselleşme,

¹ DTÖ/WTO: Dünya Ticaret Örgütü (Bozkurt, 2008:348).

² NGOS: Küresel Gönüllü Kuruluşlar (Bozkurt, 2008 348).

postmodernizm ile birlikte bütün alanları etkilemiş, aynı zamanda birey ve toplumların sınır tanımlamaları da değişime uğramıştır.

Karabağ (2008:90), Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi ve sermayeye dayalı yeni ekonomik (kapitalizm) sistemlerin oluşmasının, modern devletlerin gelişimini sağladığını savunur. Kapitalizm ve küreselleşmenin yol açtığı yeni küresel coğrafya ve buna bağlı olarak kültür, politika, ekonomi ve iletişimdeki gelişmeler, devlet sınırları ve egemenliğini fonksiyonel açıdan erezyona uğratmaktadır. Ulus devletler, fiziki sınırlardan ziyade, sosyo-mekânsal boyutlara dönüşmeye başlamıştır. Daha açık bir ifade ile insanlar yaşamlarını yine devletlerin belirlemiş olduğu sınırlar içerisinde sürdürürler fakat, uzaktaki olaylar ve süreçlerden etkilenmektedirler. Bu bağlamda devlet sınırları, geçirgenleşerek, sınırların engelleyici özelliği ortadan kalkmaktadır (Karabağ, 2008:104-106).

Weber iktidarı, “*insanları itaat etmeye ve arzu etmedikleri şeyleri yapmaya zorlayabilme*” olarak tanımlar (Weber’den Akt. Bozkurt, 2008:214). Bu bilgiye dayanarak iktidar, bireyler üzerinde sınırlayıcı bir unsurdur. 1948 yılında Almanya’nın askersizleştirilmesi sürecinin ardından, Federal Almanya Cumhuriyeti “Batı Almanya” ve Alman Demokratik Cumhuriyeti “Doğu Almanya” olarak anılmaya başlanmıştır. 1991 yılına kadar devam eden askeri ve siyasi gerginliklerin yaşandığı bu süreç, “Soğuk Savaş” olarak da adlandırılmaktadır. Doğudan batıya doğru göçü engellemek için gerçekleştirilen bu sınır, yani Berlin Duvarı, utanç duvarı olarak da anılmaktadır. Trajik pek çok olaya sahne olan Bernauer Strasse’de, günümüzde Berlin Duvarı Dokümantasyon Merkezi, Ziyaretçi Merkezi ve açık hava müzesi olarak tasarlanan Berlin Duvarı Anıtı yer almaktadır (Bilge ve Güler, 2016:57).



Görsel 3. : ‘Berlin Duvar Anıtı’, Berlin, Almanya (Çelebi, 2018).

Bölünmüşlüğü, ayrılmışlığı ve utanç duvarı olarak sembolleştirilen (Görsel 3)’deki Berlin Duvarı’nın, yaşanan olaylar ve ölen insanların anısına anıta çevrilmesi düşünülmüştür. 1990 yılında farklı ülkelerden pek çok sanatçı, doğu bloğunda duvar resimleri gerçekleştirmişlerdir. (Bilgi ve Güler, 2016:60). Bu sanatçılardan Noir, “*sanatın sokaklarda olmasının sadece müze ve galerilerde olmasından daha güzel olduğunu*”(The Guardian, 3 Ekim 2014 Akt. .Alkaya, 2015:33) söyler ve 1985 ‘de başlayıp yakalanmadan, duvarın soğuk ve utanç verici yanına karşılık gösterdiği bir mücadelesini yansıtır. Sanatın ve siyasetin birbirinden ayrı iki öge olmasına rağmen, Berlin Duvar’ında birbirini etkilemektedir. Yani sanat ve siyaset duvar (sınır) üzerinde bir aradadır.

“Foucault iktidar kavramını egemenlik kavramı üzerinden, sadece kısıtlayan, sınırlandıran ve baskı kuran bir şey olarak değil, aynı zamanda oluşturan, inşa eden ve düzenleyen bir şey olarak düşünmemiz konusunda bizi uyarır” (Oranlı’dan Akt. Alkaya, 2015:3). Alkaya, ‘Sınır ve Eşik Olarak Duvar’ tezinde; Gomez’in duvarı “ayırıcı ve birleştirici olarak” nitelendirdiğini söyler. “*...siyasi kendilikleri sınırlarda belirten veya savunan bütün duvarlar dışarıdan girişi engelledikleri kadar, içerideki kolektif ve bireysel kimliği de şekillendirmişlerdir*” (Brown’dan Akt. Alkaya,

2015:31) görüşü ile hafıza oluşturularak duvarların birleştirici bir elemana dönüştüğünü savunur.

Sınır olarak duvar olgusu üzerinden farklı bir bakış açısı oluşturularak bir düzenleme gerçekleştiren Yadegar Asisi'nin yapıtı bu noktada diğer bir örnek olarak sunulabilir. İran asıllı, Avusturya'lı sanatçı Yadegar Asisi'nin çizim, boyama ve fotoğraf kullanımıyla gerçekleştirdiği çalışmaları, silindir yapılar üzerinde 360 derecelik bir bakış sunmaktadır. Sanatçı öğrenciyken, Berlin'in doğu ve batısında bulunmuş, şehri bölen duvarın iki yanındaki devam eden hayatlara tanıklık etmiştir. Berlin Duvarı'nın gerçeklerini yansıtan (Görsel 4)'deki panorama sergisini 2014 yılında gerçekleştirmiştir (Numanoğlu, 2013). Asisi bu çalışmasıyla Berlin Duvarı'nın yarattığı etkiyi, iki taraf arasındaki sınır olgusunu günümüzde hissettiren bir ortamı panoramik bir fotoğraf yerleştirmesi ile birebir botuylarda ortaya koymaktadır.



Görsel 4. : Yadegar Asisi, 1961-89 Yılları Arasında Doğu ve Batı Almanya Arasında Geçiş Kapısı Olan Checkpoint Charlie'de, Çelik Bir Silindirin İçinde Sergileniyor. 15 Metre Yüksekliğinde ve 60 Metre Uzunluğunda (Numanoğlu, 2013).

Sınır olgusunun ilişkilendirilmesi gereken diğer bir alan toplumsal yapıyı oluşturan etmenlerdir. Bozkurt (2008:194), *“toplumda belli bir hiyerarşi içinde*

insanların sınırlanmasını” toplumsal tabakalaşma olarak ifade eder. Dolayısıyla toplum yapılanması içerisinde de sınırların ve sınırlandırmaların olduğunu söylemek yanlış olmaz. Yani bireylerin, fırsatlara eşit bir biçimde erişemeyen mesleklere göre bölünmesidir. Bireyler, toplumda yaratılan sınıf farklılıkları arasında “*göç, nüfus artışı, ekonomik süreçler, iş imkânları, kentleşme ve aile, siyasal yapı ve eğitim*” gibi faktörlerle geçiş yapabilmektedirler (Bozkurt, 2008:203-204).

Kültürel öğeler olarak ‘değerler’, ‘inançlar’, ‘semboller’, ‘dil’ ve ‘normlar’ insanların toplumdaki davranışlarını sınırlamaktadır. Bu sınırlamalar toplum içindeki bireyin, konumunun belirlenmesinde yardımcı olur. Kültürel, dil, inanç ve sosyo-ekonomik kimlikler kurma, etnik yapıların ortaya çıkması, ulusal kimliğin etkisinin azalmasına neden olabilmektedir. Böylelikle kültürel sınırlar sıklıkla yasal sınırlara dönüşebilir, bazı devletlerin sınırları aynı anda hem etnik, hem kültürel, hem dil, hem de din sınırlarına denk gelebilir. Bu bölgedeki insanlar, bölgedeki gelişmelere ve “ötekiler” ile kendilerini ayırmak isterler. Bazı devletler, kitlesel bilinç ve dışsal tehdit algısını önlemek ve korumak için büyük bariyerlerle sınır oluşturmaktadırlar (Karabağ, 2008:56-59).

Farklı kültürlerin birbirleri içerisinde kaynaşmasıyla çoğulcu bir kültür anlayışı doğar. Bu baskın olan kültürün diğer kültüre hakimiyet sağlamasıyla gerçekleşir. Küreselleşmeci siyaset, ulus devletin kimliğini parçalamak için, yerel olanı, etnisiteyi, toplumsal cinsiyete, ırka, çoğulculuğu, çok kültürlü ve kendine özgü bazı değerleri, evrensel değerlerin yerine taşıyarak kimliği parçalamaktadır. Bu yaklaşımla küreselleşmeci siyaset, bir coğrafya üzerinde yaşayan toplulukların ortak değerlerini parçalayıp, dikkatleri farklılıklar üzerine çekerek, kendisine karşı güçlü bir birlik oluşumunu yok etmeyi hedefler. Böylece ulus-kimlik kavramının yerine, etnik, cinsel, sosyal, kültürel ve yerel farklılıklara dayalı çoğulculuğu öne süren anlayış doğmaktadır. Çoklu kimlik içerisinde bulunan özne, kimliksizleşmekte veya melezleşmektedir. Dolayısıyla dünyada sınırlar geçirgenleşerek, belirginliğini yitirmektedir. Değişen ve dönüşen dünyada, postmodern kimlikler üzerinde sınırların ve sınırlamaların ortadan kalkmasıyla, bireyin kendini bir yere ait hissetmesi, aidiyet duygusu yok olmaktadır (Akbulut, 2012:404-406).

Küreselleşmeci siyasetin evrensellik adına uyguladığı etnisite, ırk, cinsiyet, kimlik gibi politikalar, sanat ortamına yansımış, postmodern süreç içerisinde sanatçılar bu kavramlara yoğunlaşmıştır. Bireysel ve toplumsal olarak gerçekleşen göç, hem sınır içinde hem de sınırlar arası, pek çok etkenin bir araya gelmesiyle, nedenselleşerek gerçekleşir. İnsanlar, ekonomik, toplumsal, siyasal, savaş ve doğal afetler gibi nedenlerden dolayı göçe zorlanmaktadır (Girgin, 2017:55-56).

Bireyin göç ile gittikleri yerde ırkçı ve ayrımcı yaklaşımlarla ötekileştirilmesi durumu, diğerleri arasında bir sınır yaratmaktadır. Bu sınırlar bireyi hem fiziksel hem de psikolojik olarak etkilemektedir. Guy Wouete göç kavramı üzerinden gerçekleştirdiği (Görsel 5)'deki "Göç Yolunda" isimli çalışmasını, yasal olmayan yollarla sınırları aşmaya çalışan insanların yaşadıklarından yola çıkarak gerçekleştirmiştir. Wouete; *"İnsanlar bir ağaç değildir, aynı yerde kalmak, ölmek için yaratılmamıştır. Küreselleşmenin olduğu dünyada, insan doğası gereği başka yerlere gitme, hareket etmek ve diğerleriyle buluşmak için vardır."* (Schwegler'den Akt. Çalışkan, 2018:42) der.



Resim 5. : Guy Wouete, 'Göç Yolunda', Enstalasyon, 2015(Çalışkan, 2018:43).

Gerçekleştirilen bu enstalasyonda, eskimiş rengârenk ayakkabılar, dikenli teller ve teller arasında plastik su şişeleri bulunmaktadır. Sanatçı bir insanın en temel ihtiyacı olan su metaforu ile hayal edilen hayatı bağdaştırmaktadır. Yani suya ulaşma

isteğini (insani değerlerde yaşama imkânlarını) yansıtan bu çalışma, bu yolda yaşanan trajik kayıpları izleyiciye sunmayı amaçlamaktadır. Göçmenler illegal yollarla sınırları aşması durumunda, ya kaçak olarak yaşayacaklar, ya da çeşitli kamplarda belirsizlik içinde kalacaklardır. Dolayısıyla her iki durumda da insanlara yüklenen ‘yabancı/mülteci’ gibi sıfatlarla (statü) sınırlandırılacaklardır. Bu durum aynı coğrafyada bulunan insanlar için mülteci ve yurttaş olmak arasında bir sınır yaratmaktadır (Çalışkan, 2018:43).

Bu konu ile ilişkili diğer bir örnek olarak, Jacob Lawrence’ın çalışmalarından görsel 6’deki “İvme Kazanan Göç” gösterilebilir. Jacob Lawrence, göçer bir ailenin çocuğu olarak göç olgusunu içselleştirmiştir. Amerika’da Birinci Dünya Savaşı sıralarında başlayan, tarıma dayalı olan kırsal alandan, endüstriye dayalı kuzeye doğru yaşanan bir göçtür. Altı milyon insanın göç ettiği varsayılan bu göç, güneyde yaşanan aşırı ırkçılık, Jim Crow kanunlarının zorlukları ve kuzeyde endüstriye dayalı işgücünün yarattığı ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır (Girgin, 2017:57).



Görsel 6. : Jacob Lawrence, ‘İvme Kazanan Göç’, 1941, Tahta Üzerine Kazein Tempere, 45.7x30.5 cm. (Girgin, 2017:57).

Çağdaş sanatta göç olgusunu sanatçılar, kavramsal olarak postkolonyalizm yaklaşımıyla ele almaktadırlar. Iain Chamber, göç olgusuna şu şekilde değinmektedir.

Kültürel sınırlar ve geçişlerle birlikte göç, aynı zamanda pek çok çağdaş akıl yürütmenin bir meselesidir. Çünkü göçerlik ve sürgün, Edward Said'in de işaret ettiği gibi, "kesintili bir var olma durumu"dur ve geride bıraktığınız yerle bir kavgaya tutuşma biçimidir. Bundan dolayıdır ki modern kültürün güçlü, hatta zenginleştirici bir motifine dönüşmüştür (Chambers'den Akt. Çalışkan, 2018:42).

Hint asıllı sanatçı Reena Saini Kallat göç temasını, (Görsel 7)'de elektrik telleriyle oluşturduğu bir dünya haritası üzerinden kitle hareketlerini yansıtarak aktarır. Teller yardımıyla oluşturulan bu çalışma bir yerden koparılıp başka bir yere bağlanma ile göç temasını vurgular. Sanatçı yarı kartografik³ çizim olarak nitelendirdiği bu çalışmada, göçmenlerin kesişen yollarını dinamik bir biçimde yansıtır (Üner, 2018).



Görsel 7. : Reena Saini Kallat, 'İsimsiz' (Harita, Çizim), Elektrik Telleri ve Bağlantı Parçaları, 10 dk. Sesli Döngü, 335x1158 cm. 2011, Çağdaş Sanat Bienali, İsveç (Kallat,2010).

³ Kartografik: Harita ve harita benzeri gösterimleri üretmek amacıyla uygulanan, gerekli tüm çalışmaları kapsayan bilim, teknik ve sanattır. Bilimsel dokümanlar ve sanatsal çalışmalarla birlikte harita yapma sanatı, bilimi ve teknolojisidir (hurriyet.com.tr, [01.08.2018]).

Bir yerden başka bir yere göç, kültürel temaslarda yaratmaktadır. İsteyerek ya da zorunlu halde gerçekleşen bu göçler, küreselleşme sürecinin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Kallat, izleyicilerin çalışma karşısında genel durum bilgisi olmadan etkileşime girdiğini belirtir ve şöyle söyler:

Bu eseri esasen enerji ve bilgileri bir yerden başka bir yere ileten kablolarla yapılmış bir çizim projesi olarak düşünüyorum. Elektriğin elektrikli cihazlarda aynı olduğu söylenir ancak elektriğin anlatımı bir cihazdan diğerine farklılık gösterir. Bu yarı kartografik çizimde kurşun kalem yerine tel kullanarak; gezginlerin kesiştiği yollar olarak, haritanın dinamik, sürekli değişen, akış sağlayan, enerjilerin ve insanların küresel akışı ile veri aktaran kavram ile ilgileniyorum (Kallat'dan Akt.Girgin, 2017:63).

Sanatçının, bu çalışmasında (Görsel 7), işgücü nedeniyle göç eden insanların akışlarının ve hareketlerinin, kültürel değişimi de beraberinde getirdiğini vurgulamaktadır

Sözedilen örnekler üzerinden sanatçıların sınır olgusu ile yorumlanabilecek bakış açılarının ortaya konması, özgül olarak sınırın sanatsal bağlamda ilişkilendirileceği üç ana başlığın açıklanmasını gerekli kılmıştır. Bunlar nesne, mekan ve insandır.

II. BÖLÜM

SANAT BAĞLAMINDA NESNE-MEKÂN-İNSAN ÜÇLEMESİNİN SINIR KAVRAMI İLE İLİŞKİSİ

2.1 Nesne ve Sınır

Nesne, TDK sözlüğünde; belirli bir ağırlığı, kitlesi, hacmi, rengi, maddesi olan her türlü cansız varlık olarak nitelendirilmektedir. Bedia Akarsu (1998:132) Felsefe Terimleri Sözlüğünde nesneyi; “*karşıda bulunan, karşı konan, genellikle karşımızda bulunan şey*” olarak tanımlar.

Cevizci (2015:316) nesneyi metafizik olarak; “*Bir isimle adlandırılan ve kendisine bir şekilde gönderimde bulunulan veya işaret edilen şey*” diye tanımlar. Bunlar zaman ve mekân içinde var olmayan nesnelere aittir. Aynı zamanda bu nesne, öznenin karşısında bulunan, özelliklerinin taşıyıcısı olan varlık olarak nitelendirilir. Fiziki nesne, zaman ve mekân içinde bir yer kaplayan ve zihinden bağımsız somut ve gerçek nesne olarak nitelendirilir (Cevizci, 2015:319).

Nesne ve sınır arasındaki ilişkiyi yaratıcılık olgusu üzerinden değerlendiren May, yaratıcılığın “*kendiliğinden ve sınırlamalar arasındaki gerilimden doğduğunu*” savunur (May,1992:122). Sanat nesnesine yansıyan bu gerilim, sanatçının sınırları ve bu sınırlamalara karşı başarılı mücadelesinin sonucu olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla biçim, yaratıcı edim için ana unsurdur ve sınırları belirler. Sanatçı yapıtın varlığını biçim ve içeriğin birlikteliği ile sağlar. İçerik biçimin oluşmasını sağlarken, sınırlarını da belirler. Sanatçı içeriği ifade ederken, yapıtın sınırlarına neyi dâhil edip neyi dâhil etmeyeceğini de belirler. Yani sınır kavramıyla, içteki ve dıştaki kavramları gösterir. Sanatçı biçim ile içeriğini sunar. Biçim sanatçının bir nevi ifade dilidir. Nesnenin belirtecidir. May bu konuyu şu şekilde örnekler.

Diyelim ki karatahtaya bir tavşan çiziyorum. Tahtada “bir tavşan var” diyebilirsiniz. Gerçekte tahtada benim oluşturduğum basit çizginin dışında hiçbir şey yok: ne bir çıkıntı, ne bir çentik, ne de üç-boyutlu bir şey. Tahta aynı tahta, “üzerinde” bir tavşan olamaz. Gördüğümüz sadece, son derece dar bir çizgi, benim tebeşir çizgim. Bu çizgi içeriği sınırlar. Çizgi, resmin içinde kalan ve dışında kalan alandan bahseder - söz konusu biçime getirilen saf bir sınırlamadır. Tavşan ortaya çıkıyor çünkü siz benim iletişimimi, yani, bu

çizginin içinde bu alanı ayırma, sınırlama isteğini kabul ettiniz (May,1992:124).

H. Bülent Kahraman, Batı'nın nesneye bakışının iki yolda ilerleyerek geliştiğini savunur. Kahraman'a göre nesnenin belli bir anlıkta somutlaşması söz konusudur. *"Nesne o bağlamda, kendi gerçekliğinden soyutlanmıştır"* (Kahraman, 2005:9). Platon'un idealar dünyasının bir parçası olan nesneye yaklaşımını ise şöyle açıklar; *"bireyin kendi uslamasının 'sonucu' olarak bir boyut kazanır. Bu algılayış içinde nesne dokunulmazdır. Mutlaktır. Çözümlemez. Onun çözülmesi bireyselliğin çözülmesiyle özdeşir"*. Bu doğrultuda nesnenin kendisi bir imgedir. Ortaçağ'dan Rönesans Dönemine (yeniden doğuş) kadar üretilen sanat yapıtların simgesellik içerdiğini ifade eder.



Görsel 8. : Rogier van der Weyden, 'Çarmıhtan İndiriliş', 1435-1440, Meşe Panel Üzerine Yağlıboya, 220 x 262 cm. Museo del Prado, Madrid İspanya (Farthing,2014:146).

Rönesans'la birlikte nesne değişime uğramıştır. Matematiğe bağlanan nesne, usun bir uzantısı olmuştur. Somuttur. Artık nesne kendi gerçekliğiyle algılanmaktadır. Nesne çözümlenen, irdelenen ve sorgulanan bir anlayışa dönüşmüştür. Nesnenin merkeziyetçi yapısı, merkezkaç bir anlayışa dönüşür ve görelilik bu yaklaşımın son gelişmesidir. Nesne artık dokunulabilen ve parçalanabilenken, bir de onun imgesi söz konusudur. Değişken olan imge, dönüştürülebilir bir yapıya sahiptir (Kahraman, 2005:10).

Modernizm nesne tutkusunu, tartışmaya açar ve bu tartışmayı ilk yapan da Kübizm olmuştur. Rönesans Dönemi'nden 20.yüzyıla kadar hâkim olan Natüralist sanat geleneğini ilk kıran Kübizm, nesnelerin dış görünümü değil, özünü, değişmeyen yapısını araştırır. Bu doğrultuda yapısal bir sanat akımı olan Kübizm, konudan ziyade biçimle ilgilenir (İpşirpoğlu ve İpşirpoğlu, 2009:40). Kübizm, zaman ve mekân bölünmezliğini sorgulayarak, bu ilkelerin fizikteki gelişmelerle paralellik göstermesini ve *“atomun maddenin parçalanabilen en küçük birimi olmadığı ve onun da boşlukta hareket eden elektronlar, protonlar ve nötronlardan oluşan bir demet olduğunu”* ileri süren Einstein'ın “görelilik” kuramının, kitle ve enerji denkleminin sanatsal bir ifade aracı olarak tanımlanabilir (Grer'den akt. Ulusoy, 2005:158). Yani Kübizm, nesnelerin uzaydaki farklı görünümlerinin bir arada gösterilme çabası olarak tanımlanabilir. Bu bilgi doğrultusunda Picasso'nun 'Gitar' isimli çalışması değerlendirildiğinde, nesnelerin parçalanarak tekrar inşa edildiği görülmektedir. Russell, (Russell'dan akt. Ulusoy, 2005:158) bu anlayışın *“piktoryal formlarla nesnenin farklı düzlemlerdeki görünümlerinin rasyonel ve bilimsel araştırması”* olduğunu söyler.



Görsel 9. : Pablo Picasso, 'Gitar', 77,5 x 33,5 x 19,5 cm. Tabaka Halinde Metal ve Tel, New York, Modern Sanat Müzesi(sanatçının bağışı),1912 (Lynton, 1982:104).

Picasso,

Kübizm resmin sınırları ve sınırlamaları içinde kalmış ve bunun ötesine geçmeye asla yeltenmemiştir. Kübizimde desen, tasarım ve renk, bütün diğer ekollerde olduğu gibi aynı yaklaşımla ve ruhla algılanmış ve uygulanmıştır. Resme daha önce görmezlikten gelinen nesnelere ve biçimler soktuğumuz için, kübizmin konuları farklı olabilir. Gözlerimizi ve beynimizi çevremize açık tuttuğumuz söylenebilir (Antmen, 2008:59)

düşüncesiyle biçime ve renge hak ettiği önemi verdiğini söyler. Kübizm ve Picasso'nun nesneye yaklaşımı (Görsel 9), nesnenin biçimsel yapısını değişime uğratmış, 20. yüzyılın başlarında sanat nesnesinin anlamı genişlemiş, ifade olarak kendisini aşmaya başlamıştır.

Sonraki dönemde nesnenin sanat için anlamını sorgulayan, 20. yüzyılın önemli sanatçılarından birisi olarak Marcel Duchamp, sanatın kavramsal boyutuna ilişkin yeni öneriler sunarak, sanatın geleneksel kalıplarını yıkmıştır. Duchamp, "Ready- Made"i (hazır nesne), sanatçı üretimi olmayan, günlük yaşantıda kullanılan herhangi bir nesneyi alarak, bir kavram üzerinden kavramsal imgeler üretmek olarak görür. 1913 yıllarında sanata bakışını alışılmadık dışına taşımış, makinelerin devingenliğiyle ilgilenmeye başlayarak ölçülere, mekân-zaman hesaplarına dayalı bir sistem geliştirmiştir. Bu yaklaşımla hazır nesnelere kullanarak, (Görsel 10)'daki "Bisiklet tekerleği" adlı çalışmayı gerçekleştirmiştir. Duchamp burada bisiklet tekerleğini ve tabureyi bulunduğu ortamdan soyutlamış, iki nesneyi de işlevselliğinden uzaklaştırıp, kendi içinde ayrı bir tutarlılığa sahip, yeni bir yapı oluşturarak sergilemiştir (Tükel,1997:481-82).

Duchamp, sanat nesnesini, algılamamızı engelleyen öğelerden arındırılmış olan mekâna, yani galeri ortamına taşıyarak işlevselliğinden kurtardığı nesneye sanat statüsünü kazandırmıştır. Duchamp'ın rastgele seçtiği seri üretim nesnelere imzalayıp sergilemesindeki provokasyon, neyin sanat olduğunu da sorgulatarak "sanat-eseri" kategorisine atıfta bulunmaktadır. Yani aşırı sanatsal üretime ve kurumsallaşan avangarda karşı verdiği bir cevaptır (Smith, 2004:101).



Görsel 10. : Marcel Duchamp, ‘Bisiklet Tekerleği’, 1913 (Moulin, 2016,[31.05.2019]).

M. Duchamp (Görsel 11) ‘Pisuvar’ yapıtı için, “*ben bunu bir sanat eseri olarak görüyorum. Bu benim eserim*” der (Türkdoğan, 2014:89). Duchamp sanatta hiçbir zaman güzellik kaygısı taşımamıştır. Duchamp sanatın güzellikle hiçbir ilgisi olmadığını savunarak, ‘Sanat nedir?’ sorusunu güzelliğin ilerisine taşımayı hedeflemiştir. Yani sanatın biçimle ilgili olmadığını, düşünceyle ilgili olduğunu savunmaktadır (Türkdoğan, 2014:89).



Görsel 11. : Marcel Duchamp, ‘Çeşme’, Bulunmuş Porselen Obje, 360 x 480 x 610 mm. Modern Sanat Müzesi, New York,1917 (Ap Art Histry, [15 Mayıs 2019]).

M. Duchamp'ın (Görsel 11)'deki 'Çeşme' adlı çalışması, nesnenin bütün gereksiz fazlalıklarından arınmış, Brancusi veya H.Arp'ın elinden çıkan saf heykelleri anımsatmaktadır. Sıradan, kaba ve ahlakdışı bulunan bu tesisat malzemesi sergiye kabul edilmemiştir (Yılmaz,2006:150). Duchamp, jürinin tavrını merak ettiği için kimliğini gizleyerek Bay Richard Mutt diye imzaladığı "Pisuar"ı şu şekilde savunur;

...bir kere bay Mutt'un çeşmesi bir banyo küvetinden daha ayıp ve ahlaksız değildir. Ayrıca, böyle bir niteleme çok saçma. Bir hırdavatçı vitrininde, her gün gördüğümüz bir nesne o.

Bu nesneyi bay Mutt'un kendi elleriyle yapıp yapmamasının hiçbir önemi yok. Bay Mutt o nesneyi SEÇTİ. Mutt, günlük yaşamdaki herhangi bir nesneyi yeni bir isim altında, kendi kullanım amacının dışında ele aldı ve bir yere koydu; o nesne için yeni bir düşünce yarattı

Tesisat meselesine gelince, bu bir saçmalık. Amerika'nın yaptığı sanat eserleri sadece ve sadece köprüleri ve bina tesisatlarıdır (Yılmaz, 2009:68,70).

20. yüzyılda tartışmaya açılan nesne, rady-made (hazır nesne) ile bir kavramdan yola çıkarak izleyiciyi düşündürmeye iter. İşlevselliğinden kurtularak, bir düşünce (kavram) ile sanat nesnesine dönüştürülen hazır nesne, amaç olmaktan çıkıp, araç halini almıştır. Sanat artık dış görünümü açısından izleyiciyi duygusal bir doyuma ulaştırmaktan ziyade etki yaratarak, düşündürmektedir. Sanat nesnesinin sınırları hazır nesne kullanımıyla değişime uğramıştır.

Gündelik malzeme kullanımıyla alternatif arayışlar içinde olan genç kuşak sanatçılar, gerek konu, gerekse malzeme anlamında "neo-dadacı"olarak nitelendirilmektedir. Duchamp bu duruma tepki olarak arkadaşı Hans Richter'e yazdığı mektubunda şu sözleri dile getirir.

Bugün Yeni Gerçeklik, Pop Sanat, Asemblaj gibi terimlerle anılan Neo-Dada'nın kökeni Dada'dır düpedüz; bugünün sanatçıların da kolay bir çıkış yolu oluşturmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır-nesnelerimde estetik güzellik buluyorlar! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyorlar (Antmen, 2008: 161).

Duchamp, seri üretim malzemesini, tüm estetik varsayımlardan uzak bir şekilde sergileyip, sanat nesnesinin yüzyıllar öncesine dayanan eserin biricikliğinin değer ve itibarını alaya almaktadır.

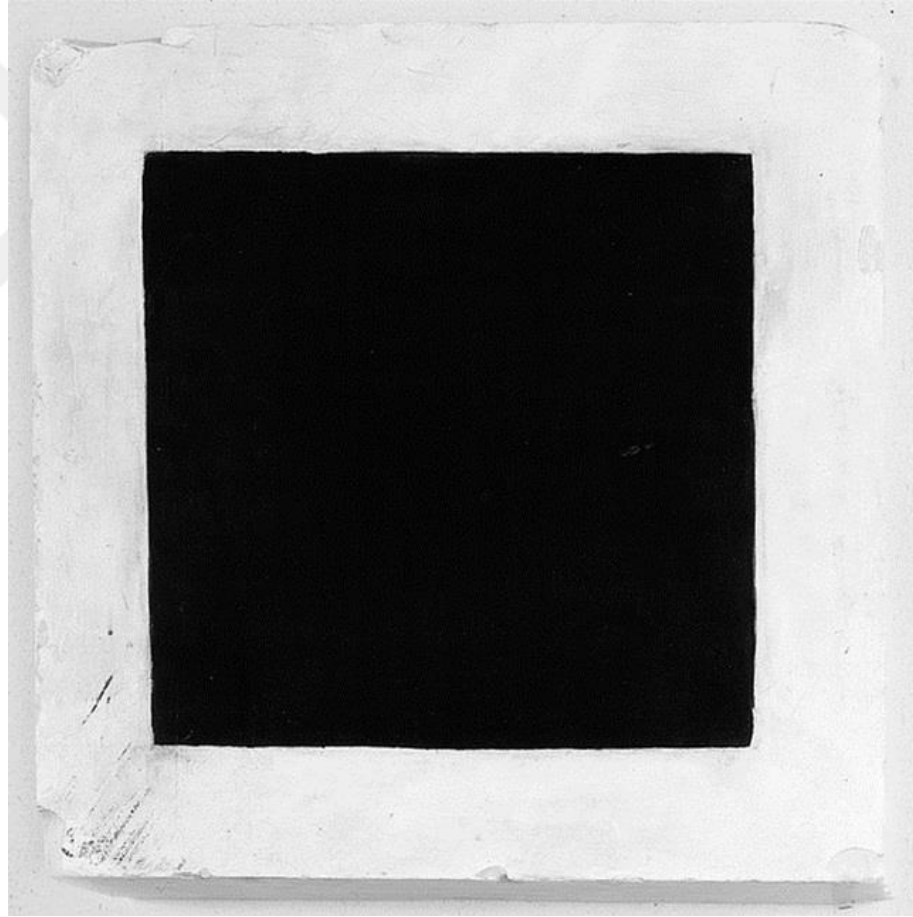
Diğer bir örnek ise belli nesnelerin resmi temsil etme düşüncesine karşı çıkan Rus sanatçı Kazimir Maleviç'tir. O, salt kendiliğinde anlam bulan sanatsal bir yaklaşımın öncüsüdür. Maleviç, "*nesnel olmayan sanat*" düşüncesiyle (Görsel 12)'deki Siyah Kare'yi gerçekleştirir. Bu yapıt, beyaz bir zemin üzerine yerleştirilen siyah karedir. Maleviç, "*sergilediğim şey 'boş bir kare' değil, olmayan nesnellik duygusu*" diye ifade eder (Thompson, 2014:140). Bu duygunun, evrensel boşluk/hiçlik halinin karşıtı olarak görünen fikre dayanan saf geometrik formlar aracılığıyla kusursuz bir şekilde ifade edileceğini savunmaktadır. Maleviç bu alternatif yaklaşımını, "*siyah kare=beyaz alan=bu hissin ötesindeki boş alan*" diye tanımlamaktadır (Thompson, 2014:141).

Maleviç, "Kübizmden Süpramatizme–Yeni Pentür Realizm," isminde yayınlamış olduğu manifestoda,

Süpramatizm öncesi bütün pentür, heykel, yazın ve müzik, doğanın formları tarafından köleleştirilmiştir. Ve şimdi, rasyonaliteye, anlama, mantığa, felsefeye, psikolojiye, aklın yasalarına ve teknik değişimlere bağımlı olmadan kendi dillerinde konuşmak için özgürleştirilmeyi beklemektedir (Kurbanovsky'den Akt. Artun, 2015:53).

Bu yaklaşımla sanatçı doğayı yansıtan form anlayışını reddederek saf formların hiçliğine yönelmektedir. Evrensel olarak bilincin özgürleşmesini amaç edinir. Siyah kare soyut bir formdur ve formun sıfır noktasıdır. "Sıfır" hiçliğe karşılık gelir. Nietzsche'nin akla ve Tanrı'ya olan inancının kaybolduğu ve herşeyin anlamını yitirdiği nihilizm ile de ilişkilendirilir (Artun, 2015:55). Maleviç için bu hiçlik, din, devlet ve onların politikalarına alet olmayan, yeni ve saf bir sanatın varolmasının önkoşulu demektir. Maleviç'in ortaya attığı nesnesiz sanat yapıtı, doğaya ait bir görüntü veya uzayın yansıması değildir. Sadece kendini temsil eden bir yapıttır, betimleyici ve yansımacı değildir. Böylece Maleviç'in karesi, doğada bulunmayan en temel süpramatist bir öğedir (Yılmaz, 2006:198).

Maleviç'in siyah karesi, bir biçimin soyutlaması olarak karşımıza çıkmamaktadır. Bu yapıt, imgeden çok simge durumundadır. Maleviç'in "*sığınabileceğim son biçim*" dediği, geçmişle bağlarını koparan, yeni bir sanatın başlangıcı olan bu simge ona göre "*susan hiçliğin simgesi*" dir (Yılmaz, 2006:71). Maleviç nesnelere anlamı, insan, doğa ve mülkiyet gibi konuları sorgulamış, "*İnsan, nesne dünyasını kendi çıkarı için –sanki bir yemlik gibi- acımasızca kullanan, gerektiğinde kendi cinsini bile çekinmeden yok eden bir varlıktır. Bu yüzden nesne tutkusu, hem toplumsal yaşamdan hem de sanattan silinmeliydi*" görüşüne varmıştır (Yılmaz, 2006:51). Bu bilgiler doğrultusunda, 20.yüzyılın ilk çeyreği içerisinde tartışılan soyut sanatın yanı sıra Maleviç'in yeni sanat biçimi ile nesnenin sınırlarının bir anlamda değişime uğradığı görülmektedir.



Görsel 12. : Kazimir Maleviç, 'Siyah Kare', Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80 x 80 cm. State Tretyakov Galleri, Moskova. 1915(Yılmaz, 2006:70)

Maleviç süpramatizm ile sanatında nesneyi kaldırmış sanat ve nesne arasındaki sınırı değiştirmiştir. Sanat nesne ile sınırlandırılırken, Maleviç geometrik

saf forma hiçlik kataraksanatı özgürleştirmiştir. 20. yüzyılın başlarında sanat yapıtındaki nensne olgusu göz önünde bulundurulduğunda Picasso'nun, alternatif malzemeyle sanata ait olmayan nesnelere bir araya getirdiği görülür. Maleviç ise sanata ait olmayan nesnelere yapıtıtan arındırarak, sanatı saflaştırmaya gitmiştir.

Baudrillard nesnenin değişime ve dönüşümüne uğramasını şöyle açıklar;

Nesne, geleneksel anlatımlarda ve sanatlarda sadece insana bağlı bir gerçeklik olarak mevcuttu. 20. yüzyılda da ahlaki ve ruhsal (psikolojik) değerlere bağlı kalarak var olmayı aştı. İnsanın gölgesinden ve boyunduruğundan kurtuldu. Boşluğun (Kübizmin yaptığı gibi) çözümlenmesinde bağımsız, ama olağanüstü önemde bir yer ve etkinlik kazandı. Öte yandan, soyutlama da nesneyi parçaladı. Dada ve Gerçeküstücülük nesnenin yeniden canlılık kazanmasına olanak verdiyse de, neofigürasyon ve özellikle pop sanat nesneyi gene imgesiyle bütünleşmiş olarak ele aldı (Baudrillard'an Akt. Kahraman, 2005:23).

20. yüzyıl içinde resim bir araç olarak, görünen nesnenin arkasındaki gerçeği göstermeye çabalarırken, 1950'li yıllarda bu durum değişerek nesne, araçtan amaçta dönüşmektedir. Tüketim kavramını kullanan sanat, tüketimin bir nesnesi haline dönüşmektedir. 1960 ve 1970'lerden sonra, batı dünyasının modern tüketim kültürünü yansıtan ve biçimciliğe tepki olarak resim ve heykel anlayışına karşı alternatif teknik ve malzeme anlayışı gelişmiştir. Sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendiren ve sanatın tanımının da genişlemesini sağlayan pek çok hareket ya da sanat akımı görülür. Bununla ilgili Pop-art, Happening, Op-art, Fluxus, Minimalizm, Kavramsal Sanat, Body-art, Video Sanatı gibi pek çok akım örnek olarak sayılabilir. Sanatçılar, güçlü sanat kurumlarının varsayımlarını yıkma, sanatın alınıp satılan bir mal olma düşüncesini azaltma, algılamanın sınırlarını zorlama, sanat kavramını estetikten ayırma düşüncesi ile yapıt/sanatçı/izleyici ilişkisini yeniden yapılandırmıştır. Bu süreç içerisinde sanat anlayışının, kompozisyon ve tasarım öğeleri gibi biçimsel kaygılarının yerine bilgi ve sistemleri kullanma çabası gütmüşlerdir. Yani sanat, nesne yerine süreç, düşünce ve eyleme dönüşmüştür. Modernizmin yarattığı tabuların biçim anlayışı yıkılarak postmodern süreçte, aşılın sınırlarla yeni oluşumlar gerçekleşmiştir (Atakan, 2008:11). Bu sürecin nesne anlayışı ve sınırları değişime uğrattığı görülmektedir.

Sıra dışı malzeme kullanımı, Duchamp ve Beuys'u karşı karşıya getirirse de, Duchamp'ın nesne yaklaşımı, nesnelere kendi bağlam ve işlevselliğinden uzaklaştırarak, neyin sanat nesnesi olduğunu sorgular. Beuys'un nesne yaklaşımı ise, nesnelere kendi bağlamından tamamen koparmadan, nesnenin kendi özelliklerinden yararlanarak malzemeye yabancılaşmayı değil, onu tanımayı esas almaktadır. Beuys "süreç"e yoğunlaşır ve onun için ürün süreçtir. Duchamp için bütün nesnelere sanat eseri iken, Beuys için her insan, hem sanatçıdır, hem de heykeldir. Bu yaklaşımla insan hem özne (sanatçı), hem de nesne (sanat yapıtı)dir (Yılmaz, 2006:275).

Joseph Beuys, yazılarında ve konferanslarında herkesin bir araya gelerek, yeni bir toplumsal sistemin yaratılması konusunda çağrıda bulunurken, bunu sanatçının bir yapıtı yaratmasıyla özdeşleştirir. Sanatçının bir heykeli biçimlendirmesi gibi, insanların da yaratıcılık ile kendi kültürünü tasarlayabileceğini ve biçimlendirebileceğini savunur. İnsanların dünyadaki en büyük sermayelerinin para değil, yaratıcı güç olduğunu niteleyen Beuys, insanların sınırlarını zorlayarak kendini geliştirip, düşünceleri biçimlendirmedeki önemli rollerini anlamaları gerektiğini vurgular (Atakan, 2008:34) .

Beuys, II. Dünya Savaşı'na pilot olarak katılmış, Kırım semalarında uçağı düşmüş ve Kırmımlı bir Tatar tarafından bulunmuştur. Ağır yaralı olarak bulunan Beuys, vücudunun her yerine içyağı sürülüp, keçeye sarılarak tedavi edilmiştir. Beuys'un başından geçen bu yaralanma konusu, sanatının ifadesinin temel dili olmuştur. " *Sanat, insanlığın kaderini incelemek ve değiştirmek için bir fırsattır. Bu yüzden insan işin merkezidir. Düşünce, duygu ve irade bahşedilmiş bir heykeldir insan*" (Yılmaz, 2006: 273). İnsanları iyileştirme düşüncesiyle Beuys, önce kendisinden başlayarak bedenini sanatta bir malzeme olarak kullanır. Yani bedenini sanat nesnesine dönüştürür. Bu yaklaşımla " *İnsan bir heykeldir*" daha doğru bir ifadeyle " *insan plastiktir*" der. Plastik, biçim alan, biçim verilebilen ve değişebilen bir öge olarak, insan bedeni de düşünce, ses ve bakış gibi özellikleriyle bir bütün olarak yoğrulabilmektedir. İnsan, bir enerji alır ve yayar. Bu yaklaşımla Beuys, insanın düşünmeye başlanmasıyla, değişmeye ve değiştirmeye başladığını savunur ve bunu " *düşünce plastiği*" olarak tanımlar. İnsanların ağızından çıkan sesin mekanı biçimlendirdiği ve insanları etkilediği düşüncesiyle de " *ses, görünmez bir heykeldir,*

plastiktir” der. Beuys “*insan toplumsal bir heykeldir*” diyerek bu görüşünü, gösterilerinde genellikle konuşarak ifade etmektedir (Yılmaz, 2006: 274).



Görsel 13. :Joseph Beuys, ‘Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır?’, Performans, Düsseldorf, 1965 (sanatatak.com, [21.08.2018]).

Beuys, “Ölü Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır?” isimli çalışmasında (Görsel 13), yüzünün her yerine bal sürerek, altın varakla kaplamıştır. Kucağında tuttuğu ölü bir tavşana, kendi resimlerinden oluşan bir galeride, patileriyle resimlere dokundurarak sanat anlatmaktadır. Burada uygarlaşmış olan insana dert anlatmanın, ölü bir tavşana sanat anlatmaktan daha zor olduğunu ima ederek göndermede bulunmaktadır. Bu performans, sokaktan televizyon aracılığıyla izleyiciye ulaşmaktadır. Performansta Beuys’un, öteki dünyalarla, hayvanlar dünyasıyla ilişkiye geçebilen bir şaman rolünü üstlendiği düşüncesine, izleyicilerin yorumlarıyla varılmaktadır. Ali Artun (2015) “Joseph Beuys: Şaman mı Şarlatan mı?” isimli makalesinde, Beuys’un kullandığı malzemeleri şöyle açıklar,

Bal ise evrene bir referanstır. Beuys'un esinlendiği "antroposofist" Rudolf Steiner'a göre evrenin sıvı halden katı bir maddeye dönüşmesine ait bir metaforudur. Altın ise simya ilminde ruhun ve maddenin kusursuzluğunu simgeler; büyülü "felsefe taşı" bütün değersiz maddeleri altına çeviren bir hayat iksiridir... Beuys'un gösterisindeki malzemelere ve hareketlere ilişkin 'tefsir'lere bir sınır

koymak mümkün değil, uzatıldıkça uzatılabilir. Önemli olan onun kendini bu sembolik, ruhani dünyanın merkezine koymasdır. Sanatını bir büyücü, bir simyacı, bir şaman edasıyla icra etmesidir.

Beuys, ağırlıklı olarak yağ, keçe, bakır gibi malzemeleri, enerji depolama gibi bir niteliğe sahip olmasından dolayı kullanır. Yalıtım maddesi olan keçe, sıcak ve soğuk arasındaki dengeyi sağlar ve enerji depolar. Bakır iletkenidir. Yağ ise yakılmış, depolanmış enerji demektir. Yağ ve bal mumunun benzer özelliğe sahip olması, ikisinin de biçiminin olmamasını, ısıtılınca eriyerek harekete geçmesini kaotik bir özellik olarak niteler. Yağ ve balmumu dışarıdan gelen etkenlere göre tekrar biçimlenebilmektedir. Dolayısıyla Beuys'un bu malzeme kullanımında nesnenin biçimsel olarak sürekli yeniden biçimlenmesi, malzemenin biçimsel sınırlarını değiştirmektedir (Yılmaz, 2006:275).

Amerikan soyut dışavurumculuk akımı, bireysel dışavurum ve derin öznelliği yücelten bir tavra sahiptir. Bu tavra karşı minimalizm, nesnel bir sessizliği benimsemiştir. Rasyonel bir tavrın göstergeleri olarak simetri ve düzen konusu önem kazanmıştır. Donald Judd, 1965 yılında yayınlamış olduğu makalesinde resim veya heykel olmayan üçboyutlu yapıları “spesifik nesne” olarak tanımlamıştır. Gündelik, endüstriyel malzemelerle gerçekleştirilen yapıları resim ve heykelden ayrı tutmaktadır. Duvara asılan resmin, dikdörtgen yüzey olarak başlı başına bir şekil oluşturduğunu savunan Judd, bu şeklin sanatsal ifadeyi sınırladığını öne sürmektedir. Judd, 1950 öncesi resimlerde dikdörtgenin uçlarının bir sınır oluşturduğu ve bu sınırlar içerisinde ressamın kompozisyonunu tasarlarırken, renk ve biçim ilişkisini gözetererek kurgusunu yaptığını öne sürer. Judd, resmin geleneksel şeklini sınırlarından kurtararak, gerçek espasın kapılarının açıldığını belirtir. Böylece tasarım, dengeyi sağlayan kompozisyon kaygısından vazgeçerek, öğelerin dizgisel tekrarlarıyla simetrik bir yapı sunar(Antmen, 2008: 182).

D. Judd'un (Görsel 14)'deki çalışması, duvara monte edilen on iki demir kutu ve her birinin arası 23 cm. boşluklar oluşturularak tasarlanmıştır. Judd, tekrarlardan oluşan bu yapıda hiyerarşi olmadığını, izleyicide duygusal bir tepkiye neden olmadığını söyler. Çevresiyle ilişki içinde bulunmayan bu yapı, gerçek mekânda tek başına duran bir nesnedir (Farthing, 2014:521).



Görsel 14. : Donald Judd, 'Adsız', Galnaviz Çelik Üzerine Lake, 23 x 101.5 x 79 cm (herbir parça), Museum of Modern Art, New York, ABD. 1967 (Farthing, 2014:521).

Sınır, sanatsal üretimlerde hem biçimsel hem de kavramsal olarak önemli bir unsurdur. Sınır sanatçının yapıtını tanımlamasında gerekli olan bir unsur olarak düşünülmelidir. Örneğin resim sanatı için tuval sınırlayıcı bir unsurdur. Diğer taraftan minimal sanatın kavramsal sorunlarından kaynaklanan “biçimlenmiş tuval” anlayışı ile ilgili Greenberg, ‘Modernist Resim’ isimli yazısında “*resmin asal öğelerinin, çerçevenin biçimi, boyanın niteliği ve düzlemsellik olduğunu ileri sürerek, derinlik anlayışının onu heykele yaklaştırdığını ve her sanat dalının kendi sınırlarıyla nitelik kazandığını*” söyler. Greenberg’in bu savı, minimalist sanatı ve F. Stella’yı etkilemiştir. Stella, modernist resim kuramını en uç noktaya taşımış, çerçeveleri, resimdeki derinlik yanılsamasını yok eden çarpık geometrili biçimlere dönüştürmüştür. 1960’lı yıllarda resim ve heykelin derinlik ve yüzey ilişkisini sorgulamak için ortaya atılan “biçimlenmiş tuval” anlayışı ortaya çıkmıştır. 1960’lı yılların sonuna doğru da tuval ortadan kalkmıştır. Bu yaklaşımla resim ve heykel arasındaki ayırım giderek kaybolmuş ve ‘biçimlenmiş tuval’, resmin sınırlarını aşarak bir akım niteliği kazanmıştır (Erzen,1997:242).

F. Stella (Görsel 15 ve 16)'de biçimi olabildiğince kişiliksizleştirip, plastik sözcüğünü kısıtlamaktadır. Saflık üzerine kurulu çalışmaları, 'V' şeklinde veya çokgen tuvaler üzerine çizgilerden oluşmuş yapıtlardır. Tuval üzerine tasarladığı çubukların işlevi, yüzeyi bölerken hem tuvalin alışılmadık biçimini yansıtır hem de perspektifi kullanmadan bir kırılma ve derinlik yakalamaktadır (Yılmaz, 2006:202). Stella'nın minimal yaklaşımla sergilediği bu çalışmalar ilk dönemlerinde olumsuz tepkilerle karşılaşmış, hatta Brain O'Doherty, Stella'yı Gonçarov'un aynı adlı romanındaki '*can sıkıntısının ustası Oblomov*'a benzetir. Stella soyut dışavurumculuğa karşı güçlü bir çıkış için biri "yöntemsel" diğeri "uzamsal" olarak iki soruna eğilir. Bu eğilimi Stella şöyle ifade eder;

Resimdeki ilişkiler (örneğin, birbirine karşıt elemanların dengesi vs.) hakkında bir şey yapmalıydım. En açık çözüm şuydu: Tuvalin her tarafında aynı şeyi tekrar ederek simetrik bir kompozisyon yaratmak. (...) Yanılsama yöntemlerine başvurmadan, birbirini tekrarlayan motiflerle ve renk yoğunluklarıyla bir derinlik hissi verebilirdi... (...) Diğer sorun ise bunu sağlayacak bir boyama tekniğiydi. Bu da badanacıların başvurdukları yöntem ve araçlarla aşılabılır (Stella'dan Akt. Yılmaz, 2006:203).



Görsel 15. : Frank Stella, 'Arundel Kalesi (Die Fahne Hoch!)' Tuval Üzerine Emaye Boya 308.6 x 185.4 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, 1959 (Thompson, 2014:261).



Görsel. 16. : Frank Stella, “Ne görüyorsun, ne görüyorsun” Çalışırken, (Meritt Gallery& Renaissance, [16.08.2019]).

Greenberg, resimde saflaşma eğiliminin asıl sebebinin heykelsilikten kurtulma içgüsüdürü olduğunu belirtir. Yani resimde, heykelin üçboyutlu yapısını yakalama cabasından vazgeçilmesini istemesidir. Greenberg; “*Resim denen şey madem ki hiçbir derinliği olmayan –yassı- bir yüzeye yapılıyordu, o halde bir derinlik yanılması yaratmak için uğraşmasına gerek yoktu*” (Yılmaz, 2006:173). Stella 1960’lı yıllarda “nesne olarak resim” diye de tanımladığı bu yeni yaklaşımı “yassılık” ilkesini esas almaktadır. Bu durumu şöyle ifade eder; “*resim üzeri boyanmış düz yüzeylerden başka bir şey değildir*” (Thompson, 2014:260). Stella, gerçekleştirdiği geometrik resimlerinin temelini dengeye dayandırır. “*Tuvalin bir köşesine bir şey koyduğunuzda diğer bir köşesine de bir şey koyarsınız ve böylece dengeyi sağlamış olursunuz*” der. Simetrik desen kullanırken, bunu farklı şekilde ele aldığını şöyle açıklar;

Bu simetri ilişkisel değil. Daha yakın dönemde üretilen Amerikan resminde her şeyi ortada ve simetrik şekilde toplamanın derdine düştük ama sadece tuvalin üstüne bir şey koymak için; bir tür güç kazanmak için bunu yapıyoruz. Denge faktörü önemli değil. Biz, hiçbir şeyi, hiç kimseyi aldatmaya çalışmıyoruz (Thompson, 2014:294).

Sanatçı, ilişkisel olmayan kompozisyon anlayışını, bütün fazlalıklardan arındırarak biçimsel sadeliği ve birimsel öğelerin tekrarını göstererek oluşturur.

İç mekân ve dış mekân arasında gelgitler yaşayarak bağlantı kurmaya çalışan Robert Smithson, fiziksel ve kültürel açıdan galerilerin sınırlayıcı olması nedeniyle

dışarı açılır. *“Sanatçının malzemesini yeryüzü sağlamaktadır; ışığı de galerisi de artık yeryüzüdür”* (Yılmaz, 2006:239) düşüncesinden hareketle yeryüzünü sanat nesnesine dönüştürmektedir. Gündelik ve sanatsal dilin olanaklarının ve sınırlarının farkında olan sanatçı, geleneksel sınırların dışına çıkarak daha geniş alanlarda hareket etme isteği duymaktadır. Fakat sanatçının sınırsız olarak gördüğü bu alan yinede kendi özellikleri açısından sınırlayıcı bir duruma sahiptir. Yılmaz (2006:240) da Smithson’un sanatta her türlü aşma ve kurtulma çabası olan bu alanı (yeryüzünü) *“açık hapisane“* olarak nitelendirir. Bir sergiyi, küratörün kendi sınırlarıyla belirleyip zorlamasını, Smithson olumsuz karşılamaktadır ve sanatçının kendi belirlediği sınırlarının her zaman daha iyi olduğunu savunur. Ve şöyle der, *“derler ki, madem küratör sanatçının özgürlüğünü kısıtlıyor, o zaman sanatçı da hilelerine başvursun”* (Yılmaz, 2006:240).

Burada sanatta nesne anlayışının farklılaşarak, (Görsel 17)’de mekanın sanat nesnesine dönüştüğü görülmektedir. Yeryüzü sanatının önemli isimlerinden Robert Smithson’un *“Sarmal Dalgakıran”* isimli çalışması 1970 yılında Utah eyaletinin, Tuz Gölü’nde gerçekleştirilmiştir. 7000 tona yakın, toprak, kaya ve tuz kristalleriyle gerçekleştirilen bu yapıt, spiral biçimdedir. Bu spiral biçim, Tuz Gölü’nün kendi doğal topografisinden ve gölün merkezinde bulunduğu varsayılan efsanevi burgacından kaynaklanmaktadır. Smithson bu spiral biçim ile doğadaki doğum-ölüm döngüsünü yansıtmaktadır (Antmen, 2008:254).



Görsel. 17. :Robert Smithson, ‘Sarmal Dalgakıran’, Taş, Toprak, Tuz Kristalleri, Su, Büyük Tuz Gölü, Utah ABD.1970 (Germaner, 1996).

Endüstriyel atık alanı olan bu araziyi Smithson Sarmal Dalgakıran'a dönüştürmüştür. Siyah bazalt taşlar ve toprak kullanarak oluşturulan yapı, alg, bakteri ve artemya larvalarının kızılaştırdığı Büyük Tuz Gölü'nün içinde açılan sarmal biçimli yapıdır. Sular altına gömülen bu yapı, 2002 yılında tekrar su üstüne çıkmış, kayalar beyaz tuz ile kaplanmıştır. Fiziğin ters evrim veya "entropi kanunu"ndan etkilenen Smithson, doğanın hem var eden hem de yok eden özelliğinden yararlanmıştır. Bu düşünce ile sanatsal bir amaç için kullandığı doğanın, kireç ve erezyon ile bu yapıtı kendi bünyesine alma hakkı olduğunu göstermektedir. (Farthing, 2014:532-533).

Mekânın nesne olarak kullanıldığı bu çalışma, yeryüzünün biçimsel sınırlarıyla oluşturulmuştur. Bu yapıt, doğa malzemeleriyle nesnel olarak sınırlarını belirirken, şimdi video ve fotoğraf yoluyla sınırlarını yeniden tanımlamış, yeniden farklı bir malzeme üzerinden sanat nesnesine dönüşmüştür.

Atakan (2008:63), sanatçının bu yaklaşımının temelinde, sanat nesnesinin metalaştırılmasından kaçınma, sanatın sömürülmesinden uzaklaşmaya çalışma olduğunu söyler.

Sanatın metalaştırılmasına karşı direnen bu yeni yaklaşımın, anti-kapitalist bir tavrın ifadesi olduğunu söyleyen W. Leavitt;

Toprak sanatı, sanat nesnelere üretmek yerine, kendi fiziksel ve sosyal genç sanatçılarımızın paylaştığı genel bir eğilimdir. Bu eğilimin yaygınlaşması, sanat dünyasının yapısını bütünüyle dönüşüme uğratabilir. Günümüz sanatçıların çabalarını desteklemek isteyen müzeler, alışlagelmiş türde sergiler yapmak ya da koleksiyonlarına yeni sanat nesnelere almak yerine, bu tür projelere arka çıkmak durumunda kalabilirler (Antmen, 2008:253)

düşüncesiyle yeryüzü sanatının müzecilik pratiklerini etkileyebilecek özellikte olduğunu savunur.

1960'larda sanatın nesneye olan ihtiyacı ortadan kalkmaya başlamış, düşünce önem kazanarak kavramsallık ön plana geçmiştir. Bu değişimin sonucunda sanata dâhil edilebilecek şeylerin sayısı sınırsız hale gelmiştir. Sanatçılar bu süreçte bütün alternatif anlatım biçimlerini deneyerek sınırlarını genişletmeye çalışmışlardır.

Kavramsal sanat adı altında toplanan bu çeşitliliği Antmen (2008:193) şu şekilde ifade eder;

Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da “happening” (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstalasyon ya da “environment” (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, ‘kavramsalcılığın’ sınırları içinde değerlendirilebilir. Bu tavrın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan ‘metasal’ yönüne, yani piyasa olgusuna, bir tepki bulunmaktadır. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşüncüyü koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. ‘taşıyıcı araçlar’ kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir

Nesne, kübizm ile parçalanmış, ready-made (hazır nesne) ile estetik değerler bütününe dışına çıkmış, süprematizm ile saf formların hiçlikle bütünleştirilmesi sonucunda nesnenin sınırları somut anlamda belirginliğini yitirmeye başlamıştır. Bu süreçte nesne amaçtan çok araca dönüşür. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, tüketim kültürünü yansıtan nesnelere alternatif teknik ve malzemeye evrilmektedir. Nesne-sanatçı-izleyici arasındaki ilişkinin yeniden yapılandığı bu süreçte insan bedeni ve arazi başta olmak üzere sanatın nesnesinin farklı zeminlere kaydığı gözlemlenir. Dolayısıyla son yüzyıl içerisinde nesnenin sanatsal anlatım aracı olarak da sınırları değişime ve dönüşüme uğramıştır.

2.2 Mekân ve Sınır

İnsanlık tarihine bakıldığında mekânın ilk olarak barınma ihtiyaçlarını karşılayan bir olgu olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Bu bakış açısıyla ‘mekân’, mimari bir unsur olarak algılanmaktadır. İnsani gereksinimlerin karşılandığı bu mekânlar, tarihsel süreç içerisinde kültürden kültüre farklılık göstermektedir.

Mekân üzerine yapılan tanımlara bakıldığında, Hançerlioğlu’nun Felsefe Ansiklopedisi’nde mekânı: “evren” olarak tanımladığı görülür. “*Arapça mekân sözcüğü var olma anlamındaki kevn sözcüğünden türemiştir, içinde bulunulan yer demektir*” (Hançerlioğlu, 2005:117). Aynı zamanda Hançerlioğlu (1993:65), mekânı;

uzay, yer, çevre terimleriyle de tanımlar ve uzayı, “*Tüm var olanları içinde bulunduran sınırsız yer...*”olarak nitelendirir. Keser (2005:212) mekânı, “*uzayın insan eliyle sınırlandırılmış parçasıdır*” şeklinde tanımlamıştır. Budak (2003:497) mekân algısını; nesnelere, şekli, boyutu, uzaklığı ya da nesnelere birbirleriyle ilişkileri algılama yetisi olarak tanımlar. Mekân olgusu, derinlik olgusu, gerçek veya görünen hareket ve kişisel mekân gibi durumları da kapsamaktadır.

Hesiodos, “Tanrıların Doğuşu” eserinde Khaos’dan bahseder ve Khaos’u boşluk ve açıklık olarak tanımlar (Erhat ve Eyüboğlu,1991:49,197). Platon da mekânı, kozmolojik açıdan tanımlamış “mutlak mekân” ifadesinde bulunmuştur. Platon, “*içinde duran ya da hareket edenlerden bağımsız, değişmez bir dış sınırdır*” (Gemuhluoğlu, 2017:30) diyerek nesnelere çevreleyen bir kap olduğunu söyler. Aristoteles mekân için ‘topos’ ve ‘khora’ terimlerini kullanır ve topos’u, “*fiziksel bir cismin içinde bulunduğu mekândır ve cismin içinde olduğu bu mekân zaten o fiziksel cisim tarafından oluşturulmuştur*” (Gemuhluoğlu, 2017:31) şeklinde açıklar ve mekânın sınırlarıyla cismin sınırlarını bir tutar. Newton da mekânı “mutlak mekân”, uzay olarak tanımlar. Newton’dan farklı bir görüş sunan Leibniz'e göre;

Mekân bir varlık değildir, bir ilintidir. Varlıkların birbirlerine göre olan konumlarının teşkil ettiği ilintiler bütünü, mekânı meydana getirir. Bu varlıklar ortadan kalkarsa mekân da ortadan kalkar. Bugünkü bilimin mekân anlayışı da uzayı bir varlık değil, bir ilintiler bütünü olarak kabul etmektedir" (Tekeli, 1979:21) .

Kant zamanı, mekâna göre öncelemiş, bu kavramları birlikte ele alarak “metafiziksel” kavramlar olarak nitelendirmiştir. Çünkü Kant bu kavramları, ampirik (deneysel) kavramlar olarak değil, apriori varlıklar olarak tanımlar (Demir, 2016:22). Nalbantoğlu’na göre mekân; modern çağa özgü içi boş bir kavramsal kalıp olarak nitelendirilir. Modern bir kavram olan ‘mekân’, ortaçağ döneminin sonlarına doğru ortaya çıkıp, yeni dünyada ‘şeylerin’[Die Dinge] nesnelleşerek ağırlıklı olarak resim ve sayıların diliyle ifade edilmektedir (Nalbantoğlu, 2008:89). Heidegger de bir konuşma metninde mekânı, “*boşlukta noktalar gibi düşünülen cisimlerin devinimlerini soyut tekdüze üç boyutlu uzanımlar çerçevesinde düşünmek*” olarak tarif eder (Nalbantoğlu, 2008:91). Tarihsel süreç içerisinde mekân, farklı görüşlerle tanımlanmış ve sürekli değişime uğramıştır.

David Harvey, “Postmodernliğin Durumu” adlı kitabında modernizm içerisinde mekânın değişimini şöyle açıklar;

Her şeyin ötesinde, Postmodernistler mekâna nasıl bakılacağı konusunda modernist anlayıştan köklü bir biçimde koparlar. Modernistler mekânı toplumsal amaçlar uğruna biçimlendirilecek bir şey olarak görürken, postmodernistler için mekân, belki zaman dışı ve “hiçbir çıkar gözetmeyen” bir güzelliğin kendi içinde bir amaç olarak elde edilmesi amacı hariç, her şeyin üzerinde yükselen bir toplumsal amaçla zorunlu hiçbir bağı olmayan estetik hedef ve ilkelere göre biçimlendirilecek bağımsız ve özerk bir şeydir.” (Harvey, 2006:84).

Mekân, en geniş anlamıyla uzayın sınırlandırılmış bir parçası olarak tanımlansa bile, sanatsal olgular açısından bu açıklayıcı bir yaklaşım değildir. Çünkü mekân yaratma eğilimi bütün sanat disiplinlerinde farklı niteliklere sahiptir. Dolayısıyla mekân resim, heykel ve mimarlık gibi disiplinlerin yapısal özelliklerine göre değişmektedir (Tanyeli, 1997:1193-1194) .

Mekân ölçülebilen nesne ile tanımlanıyorsa, o nesne mekânın sınırlarını da belirlemiş olur. Yani mekân nesnenin sınırlarıyla sınırlandırılmış olur. Tarihsel süreç içerisinde ise mekân sürekli değişime girmiş, 20. yüzyıl sanat ortamında sorgulanan bir kavram olmuştur. 20. yüzyılın başında hızla değişen sanat ortamı, dönüşüme uğramış ve ortaya çıkan avangard hareketler de birbirlerini hem etkilemiş hem de, tepkisel tavırlarını ortaya koymuşlardır.

U. Boccioni, endüstri çağının ortaya çıkardığı “hız” ögesiyle yapıtlarına hareket ve devingenlik katmıştır. Boccioni’nin (Görsel 18)’deki “Mekânda Sürekli Form” isimli yapıtı, figürde yakaladığı dinamizm ile ağırlığı ve statikliği ortadan kaldırarak, boşlukta ilerliyormuş hissi yaratmaktadır. Heykel, devingen-hareket olgusu ile mekânla doğrudan bağ kurmaya başlamıştır (Samsun, 2017:1287). Boccioni’nin 1912 yılında yayınlamış olduğu “*Gelecekçi Heykelin Teknik Bildirgesi*”yle “çevresel heykel” ismini verdiği görüşünü ortaya atar ve bu görüşüyle Boccioni, nesnelerin kinetik özelliklerine bağlı olarak, çevrelerini kapsadıklarını savunur. Figürün mekânla kaynaştığı, yapıtın biçimsel sınırlarıyla mekân arasında yeni bir ilişki kurulmaya başlandığı görülmektedir (Babacan, 1997:265).



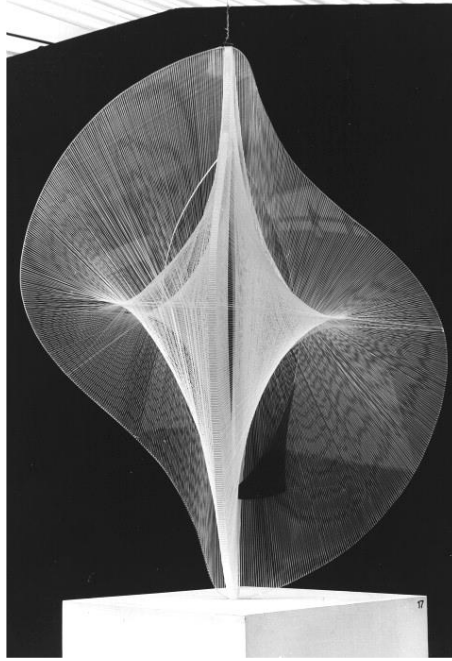
Görsel 18. : Umberto Boccioni, ‘Mekânda Sürekli Form’ Modern Art Museum, New York,1913 (Sadık, 2018, [13.06.2019]).

1920’li yıllara gelindiğinde ise kaide üzerinde merkezileştirilmiş olan heykel, radikal bir dönüşüm geçirmiş, mekân içerisinde yayılmaya başlamıştır. 20. yüzyıla kadar etkisi süren geleneksel heykelin, kütsel katı yapısı ile kaide üzerinde oluşturulan mekân da sergilenmektedir. Konstrüktivizmle dönüşüme girmeye başlayan heykel, kaideden inmesiyle kütsel ağırlığı yok edilmiş ve formun sınırları metamorfoza uğramıştır. Konstrüktivizm akımının öncüleri Pevsner kardeşler mekân kavramına; “*Mekân ve zaman bizim için bugün yeniden doğmuştur. Mekân ve zaman hayatın üzerine kurulduğu yegâne biçimlerdir ve dolayısıyla sanat da bunlar üzerine inşa edilmelidir*” (Antmen, 2012:115) şeklinde yaklaşmaktadırlar. Bu sürece kadar heykelde önemsenen değer kütle iken, artık boşluk heykelde çözümlenmesi gereken başka bir değere dönüşmektedir.

Pevsner kardeşler ‘*uzayda resimsel ve plastik tek biçimin derinlik*’ (Huntürk, 2011:250) olduğunu savunmuşlardır. Uzay ve zamanı temel olarak ele almalarının nedeni, zamanın gerçek sürekliliğiyle ilişki kurmak istemeleridir. Naum Gabo, heykelle teknolojik bir duyarlılıkla yaklaşmış, yapıtlarını soyut ve matematiksel biçimlerle üretmiştir. Gabo bu yaklaşımıyla daha 1920’lerde heykelde plastik malzeme kullanımında öncülük ederken aynı zamanda şeffaf malzeme kullanmasıyla

mekân içerisindeki heykelin arkasını görünür kılmaktadır. Bu yaklaşım ile sanatçı, mekân ve heykel arasındaki sınırın geçirgenliğine dikkat çekmektedir (Smith, 2004:141).

Gabo, sanatın gücünün insan psikolojisi üzerinde yarattığı etkide yattığına değinerek, inşacı düşünce ile insanın bir yaratımı olarak, sanatın insanı yeniden yarattığını söyler ve sanatın aracılığıyla toplumun inşa edilebileceğini savunur (Yılmaz, 2009:102). Aynı zamanda Gabo, “Yaşamı uzay ve zaman biçimlendiriyordu” (Lynton,1982:122-123) düşüncesiyle de, malzeme, teknik ve biçimdeki yenilikler ile heykelin mekânla bütünleşmesini, heykelin kendi sınırlarıyla mekân içerisinde yeniden tanımlanmasını sağlamıştır. Konstrüktivist sanatçılar, mekânın biçimlendirilebileceği düşüncesini ortaya koymuşlardır. Gabo’nun, (Görsel 19)’daki naylon ve plastik ip gibi malzemelerden oluşan organik biçimlere sahip heykelleri, kendine has anlatım dili ile kenarlardan merkeze veya bir kenardan diğer kenara giden plastik şeritlerle ışığı yansıtan niteliktedir. Böylece heykele sağladığı saydamlık ile heykelin küteselliğini yok ederek, onu açık bir görünüme erişirmiştir (Tükel, 1997:637). Yani bu saydamlıkla, heykelin biçimsel sınırları geçirgenleşerek mekânı içine dâhil eder. Bu durum heykel-mekân-sınır ilişkisi açısından değerlendirilebilecek farklı bir yaklaşım sunmaktadır.



Görsel 19. : Naum Gabo ‘Çizgisel İnşa’ Plastik ve Naylon İpliği, 1130 x 600 x 590 mm. Tate Galeri, 1970-71, (Europeana, 2017, [31.05.2019]).



Görsel 20. : Naum Gabo, 'Sarmal Tema', Selüloz Asetat ve Saydam Plastik, 140 x 244 x 244 mm. Tate Galeri, 1941, (Özertutal, 2007:73).

Naum Gabo'nun (Görsel 21)'deki "Yükselen ve Duran Dalga" isimli yapıtı, kinetik heykelin ilk ürünü olarak bilinmektedir (Özgültekin'den Akr. Özer, Akyüz, 2016:84). Brancusi'nin "Kuş Heykel"inden esinlenen Gabo uzun metalleri kullanarak, elektrik yardımıyla titreşim sağlamıştır (Genç'den Akr. Özer ve Akyüz, 2016:84). Gabo kinetik heykel anlayışı ile mekânda, heykele yeni bir *yaklaşım* sunarak, elektrik yardımıyla gerçekleştirmiş olduğu bu yapıtta titreşim yaratarak uzayı şekillendirme yoluna gitmiştir.



Görsel 21. : Naum Gabo 'Ayaktaki Dalga', (Standing Wave), Tate Modern Londra 1919-1920, (Wikiquote, 2017, [31.05.2019]).



Görsel 22. : Constantin Brancusi, 'Boşlukta Bir Kuş', Bronz 137,2 x 21,6 x 16,5 cm. Philadelphia Sanat Müzesi, Pennsylvania, 1921, (Yılmaz,2006:73).

Gabo'nun kardeşi Pevsner ise heykellerini bronz, pleksiglas gibi veya pirinç telleri uç uca birleştirerek gerçekleştirir. Hemen hemen bütün yapıtlarında gözlemlenen sarmal biçimlerle birbirinin içine geçen ve birbirini kesen yüzeyler içerisinde uzam parçaları yaratır. Böylelikle sanatçı heykellerini yüzeylerle ifade ettiği gibi, bu yüzeyler arasında oluşturduğu boşlukları da önemsemektedir (Tükel, 1997:1459). Heykelin içine dâhil edilmeye başlayan boşluklarla yeni alanlar yaratılarak mekânın sınırları heykelin içerisine girmeye başlar.



Görsel 23. : Anton Pevsner, 'Gelişebilen Yüzeyler' 1938 (Huntürk, 2011:251).

20. yüzyılın heykel anlayışıyla birlikte gelişen mekân kavramının değerlendirilişi ile ilgili Foster'in şu sözlerine bakılabilir;

Modernist heykel, yalnızca soyut formları ve bulunmuş malzemeleriyle değil, kaideden vazgeçmesiyle de bu mantıktan koptu; bu da, heykelin hem modernist yersizlik [*sitelessness*] hem de postmodernist yere-özgünlük imkânlarından yararlanabilmesini sağlayan diyalektik bir olaydı (Foster, 2013:231).

Bu sözlerle Foster, hem geleneksel heykel anlayışının yeni ifade dilleriyle yıkılışını hem de heykel sanatındaki mekân algısını ifade eder.

1938 yılında Paris’de Sürrealist Nesnelere Sergisi (Exposition Internationale du Surréalisme) adında bir sergi düzenlenir. Bu sergi, primitivizme, fetişlere ve matematiksel modellere göndermede bulunmuş, karanlık ve absürt bir hava yaratılmıştır. Serginin düzenlendiği mekân daha çok bir mağarayı ve rahmi çağrıştırmaktadır. Pek çok önemli ismin katıldığı bu sergide Marcel Duchamp bir mekân düzenlemesi gerçekleştirmiştir. Mekânın sınırlarıyla oynayan Duchamp izleyicinin mekân algısını altüst etmiştir. Marcel Jean, bu sergide bulunan Duchamp’ın (Görsel 24)’deki “1200 Kömür Çuvalı” yapıtını şöyle anlatır;

Burada, harikulade olan adeta mizahın yüzeyine çıktı, mekân yabancılaştırılmıştı, ziyaretçinin istese de istemese de içine çekildiği fantastik bir metaforu bu: yan yana asılmış 1200 kömür çuvalından oluşan tonozla örtülü, devasa bir mağara; kuru yapraklardan kalın bir örtüyle kaplı, hafif dalgalı zemin. Zeminin bir kıvrımında, içinde nilüferlerin ve sazların bulunduğu ufak bir göl pırıldıyordu. İç ve dış dünyanın bir sentezini oluşturan bu yer altı ışıklandırmasının ortasında, küçük bir kaidenin üstünde dostluğun işareti olarak bir mangal yükseliyordu. Sürrealistler kışın sık sık Paris kafelerinin önündeki bu demir maltızların etrafında buluşurlardı. Salonun dört köşesinde ise altın işlemeli ipek örtülerin altında dört adet görkemli, çok geniş yatak, aşkın simgesi olarak duruyordu. Mangalın iki yanında, iki döner kapıların yüzeylerine desenler asılmıştı. Bir yanda bir paravanın ardında kahve kavruluyor, alt kata Brezilya kokuları yayılıyor, bir hoparlörden de Alman ordusunun merasim yürüyüşündeki ayak sesleri yükseliyordu (Jean’dan Akt. Artun,2014: 312-313).

Duchamp mekânın sınırlayıcı öğelerini (tavan, zemin, duvar vs.) alışılmışın dışına çıkararak, tavanı zemin, zemini tavan olarak kullanmıştır. Mekân içerisinde bulunan tavanı, 1200 kömür çuvalı sarkıtılarak zemine çevirmiş, aydınlatma gereçleri olarak işlevselleştirdiği, mangala benzer bir fiçı da zemine yerleştirmiş, içinde ateş yakmak istemiş, fakat polis izin vermediği için ampul konmuştur. Zemine

yerleştirilen mangal ile zemini tavana çevirmiştir. Duchamp, galeri kapılarına da müdahale edip, döner kapı olarak tasarlamış, bu yaklaşımla iç-dış mekân karmaşası yaratmıştır. Yerden tavana doğru itilen izleyici şaşırtılarak, galeri mekânı ters yüz edilmiştir (O’Doherty, 2013:85-89). Sergide kullanılan malzemelerin biraradalığı, kolaj ilkesinin mekânsal yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Nur Altinyıldız Artun (2014: 313) ise Duchamp’ın bu çalışmasını, *“bütünsel bir mekân tasarımına denk düşen ve üstelik doğaya ve uygarlığa ait unsurları değiştirmeden bünyesine katan ilk kamusal sergi örneği”* olarak nitelendirir. O’Doherty’nin (2013) *“Beyaz Küp”* olarak tanımladığı, modernist beyaz sergi salonunu, bu yapıyla reddetmektedir. Kendine özgü estetik yasaları olan sanat yapıtlarıyla ve gerçekliğe dair malzemelerle oluşturulan sanatsal ve yapay sahneleme, izleyiciyi hem duygusal hem de zihinsel olarak etkilemektedir. Böylelikle iki farklı dünya arası ayrıntılarla birbirinden koparılmamış ve bir sınır oluşturulmuştur (Artun, 2014:303-317).



Görsel 24. : Marcel Duchamp, ‘1200 Kömür Çuvalı’, Paris, 1938 (Artun,2014:306).

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başlarında yaşamış iki önemli mimar Adolf Loos ve Le Corbusier, kentsel mekâna iki kavram üzerinden eğilirler. Bunlar ‘içeri’ ve ‘dışarı’ olmak üzere belli bir sınır olgusu yaratan mekân anlayışıdır. Loos, *“kültürlü insan pencereden bakmaz, pencerenin tek bir işlevi vardır o da, ışığın içeri girmesini sağlamaktır”*(Kahraman, 2005:236)der. Bu sözünden hareketle Loos,

düzenlemesini yaptığı Müller Evi ve Moller Evinin pencerelerini insan boyunun üzerinde yerleştirerek, insanın dışarıyla ilişkisini koparmaktadır. Pencere önüne hiçbir oturma elemanı yerleştirmez veya ters yerleştirir. Bu düzenleme biçimiyle insanın dışarıyla bağını keser ve içeriyle ilgilenmesini sağlar. Loos, eşinin yatak odasını da penceresiz tasarlamıştır. Loss'un pencere yaklaşımı, insanı çevreden kopararak içeriye veya içine kapanmış bir bireye dönüştürür. Bu tavrı, bir ev anlayışının bütün özelliklerini barındırsa da, işleyişi açısından her şey terstir. Yani rahatlık rahatsızlık duygusuna, huzur huzursuzluk duygusuna, korunma ise saldırganlık duygusuna dönüşmektedir. Birey bulunduğu mekân içerisinde duvarlarla sınırlandırılırken, pencere bu sınırın geçirgenliğini sağlamaktadır. Corbusier ise 'dışarı'yı önemseyen bir mimar olarak, her şeyi, görmeye ve gözlemlemeye dayalı yapılar tasarlamaktadır. Beistegui Evini bir teras olarak tasarlamış ve Paris'i bütün olanaklarıyla görünür kılmıştır. Ayrıca terasın sınırlarını ışıklandırarak çerçeve içine almış, yeri halı ile kaplamış ve şömine yerleştirmiştir. Bu tavırla Corbusier içeriği dışarılamaktadır. Yani dışarıyı içeriye taşımaktadır. Loss mekânda katı bir sınır çizerken Corbusier sınırı geçirgenleştirmektedir.

Mekân anlayışının değişime uğraması önce modernistler daha sonra da postmodernistler tarafından olmuştur. Lefebvre 1910 yıllarında mekân anlayışının parçalanmasını şöyle açıklar:

Sağduyunun, bilginin, toplumsal pratiğin, politik iktidarın ortak uzamı,gündelik söylemin ve soyut düşüncenin içeriği, mesajların ortamı ve kanalı(. . .) olmuş bu mekân 1910 yılına doğru sarsılmıştır. (. . .) Öklid mekânı veperspektif, diğer ortak yerlerle (şehir, tarih, babalık, müzikteki tonal sistem,geleneksel ahlak, vb.) birlikte, bir referans sistemi olarak ortadan kaybolur.Kilit bir momenttir bu (Lefebvre, 2014:419).

Çağdaş düşünürler, mekânsal değişim düşüncesini çok daha ileri boyuta götürmüşlerdir. James'in "Aşırı-uzam" görüşünün sonucunda ortaya çıkan mekân anlayışının en temel özellikleri ve sonuçları şöyledir; "*İçerisi-dışarısı kategorileri etkisini yitirir; mekânsal konumlandırma ortadan kaybolur*"(Jameson'dan Akt. Akman, 2017:50) derken, içerisi ve dışarısı kategorisinin mekânsal konumlandırılması ortadan kalkmıştır. Özne de böyle bir mekânda kendi konumunu kaybetmektedir.

Aydan Murtezaoğlu, “yerleşmek” sergisi öncesinde küratör E. Kosava ile yaptığı söyleşide, “*Bana sanatçı olarak otomatikman yüklenen dışarıdan bakma konumundan rahatsızım; yapmak istediğim daha çok içeriye içeriden bakmak*” söyleminde bulunmuştur (Kortun ve Kosova, 2014:23). Görsel 25’deki “Oda Sıcaklığında” isimli fotoğrafta Aydan Murtezaoğlu arkadan görünen pozunda, sabah vakti açık duran odanın camından dışarıyı seyrederken sigarasını tütürmektedir. Üzerindeki sabahlığın doku ve rengi ile dışarıdaki havanın puslu havası arasında bir tezatlık vardır. Bu dönemde hava kirliliği nedeniyle İstanbul’da kalorifer yakımına bir sınırlama getirilir. Burada sanatçı kalorifer yanarken odanın camını açarak odanın ısı kaybına ve sigara içerek de hava kirliliğine katkıda bulunur. Yani dış mekândaki soğuk hava odanın içerisine girerken, sanatçının içinde bulunduğu odadan dışarıya sigara dumanı çıkmaktadır. Yani iç mekân ve dış mekân arasında sınır oluşturan pencere geçirgenleşmiştir. İç mekân ve dış mekân birbirine geçmektedir. İç-dış mekân algısını ortaya koyan sanatçı, bu eylemiyle varoluşsal/ifadesel alanın savunulmasına (özgürlük manifestosuna) işaret etmektedir. Görselde görülen cami minareleri ile muhafazakâr kültürel dokuya bir gönderme vardır. Aynı zamanda kadının kent içinde sınırlandırılmasına da göndermede bulunur. Dışarıda görülen muhafazakâr kültürel doku ile penceresinde sigara içen kadın arasındaki tezatlığa, dikkat çekilmektedir (Kosova, 2009:98-101).



Görsel 25. : Aydan Murtezaoğlu ‘Oda Sıcaklığında’ Dijital Fotoğraf, Özel Koleksiyon, 180 x 125 cm. 2000-2003 (Kosova, 2009:99).

20 yüzyılın ikinci yarısında minimalist sanatçılar, seri-üretilmiş nesnelere kullanırken, kişisel dışavurumdan soyutlanmış biçimselliği önemsemişlerdir.

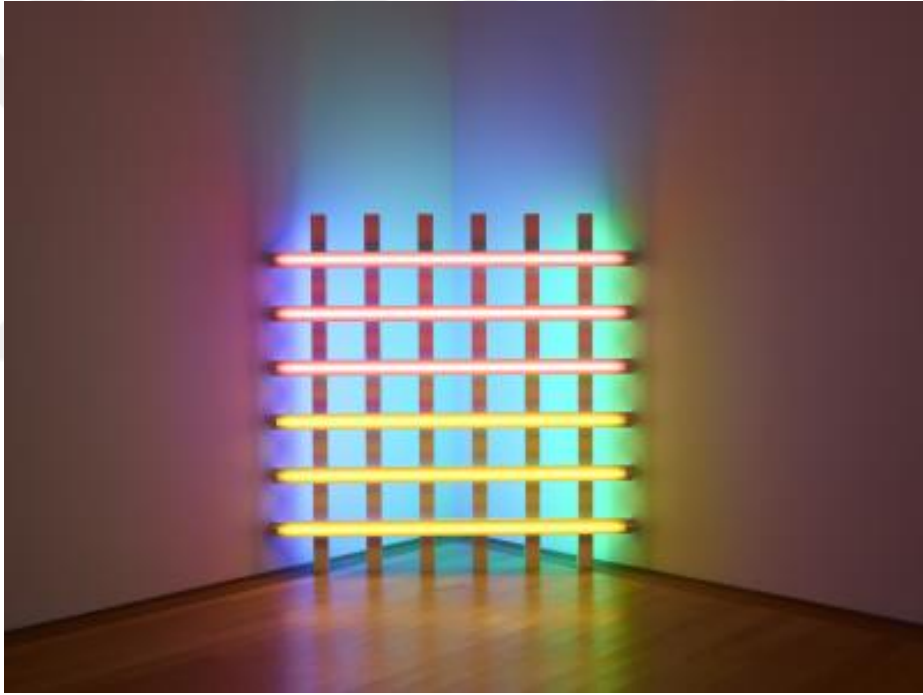
Minimalistler mekânsal yanılsamalar yaratmak yerine gerçek mekânı görünür kılmaya çalışmaktadırlar. Geleneksel yönetime karşı çıkararak alternatif yollar aramışlar, bunu da üç boyutlu yapısı gereği heykelle ilişkilendirmişlerdir. Carl Andre “biçim olarak heykel/yapı olarak heykel/mekân olarak heykel” düşüncesinden yola çıkarak yapıtlarını “heykel” olarak nitelendirmektedir. Minimalizm, malzeme çeşitliliği ile mekânsal bağlamın yeniden açılıma girmesini sağlamıştır. Yapıtlarını yerde sergileyen Andre, mekânın yeniden tanımlanmasını sağlamıştır. Dan Flavin’in floresan ışıklarıyla gerçekleştirdiği mekân düzenlemeleri, Donald Judd’un geometrik birimleri tekrarlarla oluşturduğu mekândaki bütünsel algı, Richard Serra’nın devasa metal levhaları mekân içerisine yerleştirerek, mekân içinde izleyicinin fiziksel varlığını sorgulatması, Sol LeWitt’in geometri olgusunu mekânda görünür hale getirmesi, Robert Morris’in mekânı nesne olarak kullanması ve zamanla sanat nesnesi olan mekânın da değişime uğraması, enstalasyonlar ve performans sanatı gibi mekânın yeniden tanımlanmasını sağlamıştır (Antmen, 2008:184-185). 1960’lı yıllardan sonra özellikle minimalizm ile birlikte mekân tanımlaması değişmiş, sanatın malzemesi haline gelmiştir.

Flavin’in (Görsel 26)’daki neon tüplerle oluşturduğu assemblajları, herhangi bir şeyi ifade etmediği gibi, herhangi bir anlam da taşımamaktadır. Bu yapılar sadece kendi alanı içinde ihtişamlı bir obje olarak kendi varlığını sergilemektedir (Gablik’ten Akt. Ataseven, 2012:87). Floresan ışıklı yapıtlarındaki temel unsur, metal parça, şeffaf cam, ışıklı gaz, rengin yayılımı ve ışığın mekânsal dağılımı arasında hızla yer değiştirmesi şeklinde görülmektedir (Foster, 2013:280). Floresan tüplerini pek yere yerleştirmeyen Flavin’in, galeri mekânının köşelerini, tavanını ve duvarlarını kullanarak yeni ve farklı mekânsal konumlar yarattığı görülmektedir (Erzen, 1997:595). Flavin, çevre ve optik kaygıları ile olan hesaplaşmasını şu şekilde ifade eder.

“Işıklandırılan Malzemenin kompozisyonu ile bir odanın gerçek boşluğunun parçalanabilir olduğunun ve onunla dikkatlice oynanması gerektiğinin farkına vardım... O köşe tamamıyla yok sayılabilirdi. Fiziksel yapı, göz kamaştırıcı ışık ve çift gölge tarafından, duvar bölümü görsel olarak parçalanabilirdi.” (Poetter, Akt. Ataseven, 2012:90).

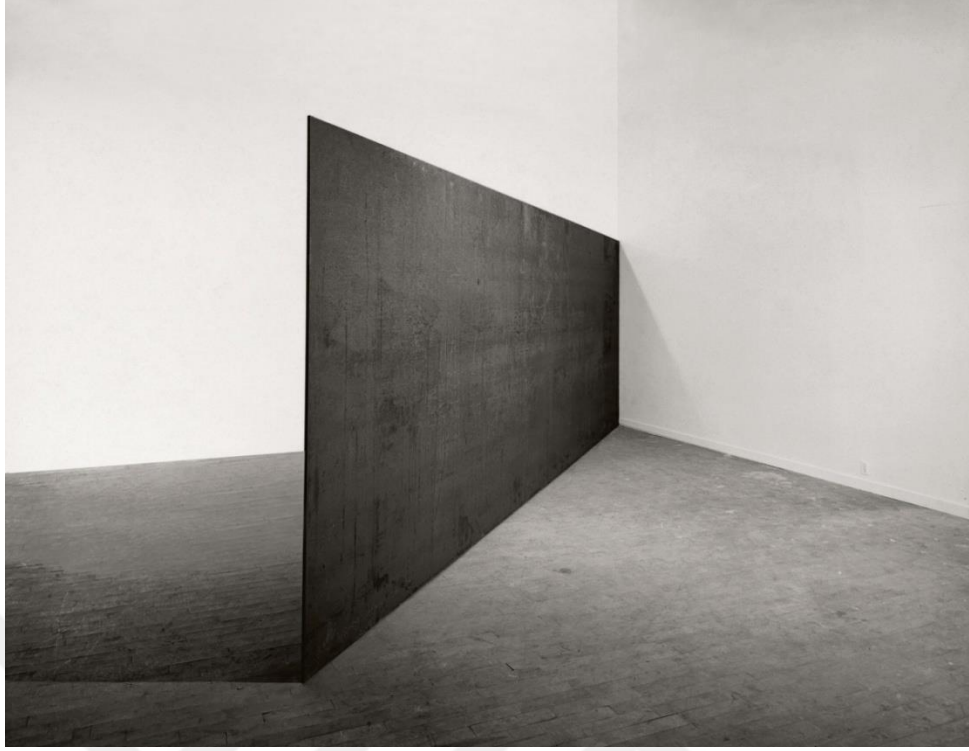
Minimalist bir yaklaşım sergileyen Flavin'in yapıtları, bulunduğu mekânın mimari elemanlarıyla bütünleşerek, mekânın tamamlayıcı bir parçası haline dönüşmüştür. Ayrıca floresan tüpün ışığı, boşluğa yayılarak kendi özel alanını oluştururken, ışık mekânın durmuş zamanını ve doğallığını bozmaktadır (Ataseven, 2012:89).

Flavin'in yapıtları mekânla ilişkilendirildiğinde, bu yapıtlar boşluğa yayılırken aynı zamanda kendi atmosferini de yaratmaktadır. Işık Sanatı olarak tanımlanan bu çalışmalar, floresan kullanımıyla ışık, renk ve mekânı bütünleştirmektedir. Floresan lambalarıyla mekânın sınırlarını belirleyip, örgütleyerek mekân içinde görsel bir olgu yaratmaktadır (Erzen, 1997:595).



Görsel 26. : Dan Flavin, 'Adsız', 1977, pembe, sarı ve kırmızı floresan (Germaner, 1996).

Richard Serra'nın ilk dönem çalışmaları denge ve karşı-denge sorunsalının bedene ilişkin soyut göndermeleridir. Daha sonra mekânı sorgulayan Serra, ilk olarak (Görsel 27)'deki "Darbe" isimli yapıtını gerçekleştirir. 2,4 x 7,3 m. boyutlarındaki levhayı köşeye sıkıştırarak mekânı böler. Kendi kendine durabileceğini fark eden Serra, "*Ben de tüm mekânı Flavin'in yaptığı gibi tutabileceğimi fark ettim, ama bunu kendi malzememle yapacaktım*" (Foster, 2013:323) diyerek mekânla hesaplaşmalar yaşamaktadır.



Görsel 27. : Richard Serra, “Darbe”: Robert ve Rudy’ye, 1969-1971.Sıcak-Haddelenmiş Çelik, 2 x 7 m x 1,27 cm. Fotoğraf: Peter Moore (Foster, 2013:205).

Serra, “Darbe” çalışmasıyla mekâna nasıl müdahale edebileceğini görmüştür. Serra’nın daha sonraki yapıtları, heykeli yerden yükseğe kaldırıp, kendi kendine durmasını sağlarken alanı da açma isteği duymaktadır. Aynı zamanda bu yerden yükselişin bir sınırlama yaratması ve onları parçalara ayırma düşüncesi doğmuştur. Alanı açmak ile Serra, izleyiciye sadece görsel bir etki yaratmak değil aynı zamanda beden de izleyiciyi heykelin içine almayı hedeflemektedir. Yükseltiyi önemseyerek ufuk çizgisinin ortadan kalktığı mekânda izleyiciye beden ne olduğunu sorguladır. Serra, “*Peyzajı kesip içine nasıl girersiniz, araziye bir hacimde nasıl toplar, bu hacmi nasıl tutarsınız? Yürümenin ve bakmanın kendisini içerik haline nasıl getirirsiniz?*” (Foster, 2013:323-324) gibi sorgulamalar içine girer. “Döner Yay” isimli çalışması da (Görsel 28) büyük bir eğridir. New York’da sergilenen bu yapıt, iç bükey ve dış bükey özelliklere sahiptir. İzleyici, iç bükey formun karşısına geldiğinde, formun hacmi bütün genişliğiyle önünde açılır. Fakat yapıtın bir köşesinden dönüldüğünde, yürüyerek ortaya çıkan dış bükey formun opak yüzeyiyle karşılaşılır. Bu yapıtın hacimsel formuyla mekân ikiye bölünür. İç bükeyle oluşan alan, köşeyi döndüğümüzde başka bir hal alır. “Döner Yay”, geniş bir mekânda formuyla sınır oluşturarak izleyiciye iki farklı alan sunmaktadır. Sanatçının

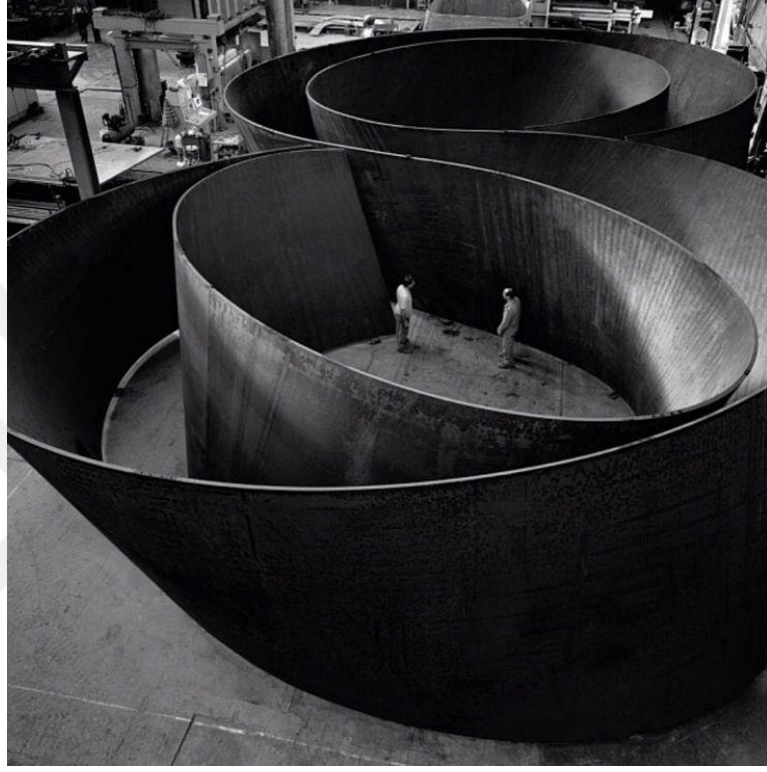
hemen hemen bütün yapıtlarında mekânı bölme, ayırma ve farklı mekânlar yaratma vardır. Bunu yaparken de izleyiciyi yapıtın içine çeker ve kendi bedenini bu mekânda kavramasını, mekânla ilişki kurmasını sağlar. Bu yapıtlar, mekân içerisinde izleyicinin mekânla ilişki kurmasında sınırlayıcı bir rol üstlenir. Serra bununla ilgili, *“Ben hala seyircinin yeri deneyimlemesini sağlamaya, onu bir zemine yerleştirmeye çalışıyorum. Bu mekânların çoğu üzerinizden akar gider”*der (Foster, 2013: 337).



Görsel 28. : Richard Serra, ‘Döner Yay’, Hava Şartlarına Dayanıklı Çelik.3,6 x 54,9 m. x 6,35 cm. Holland Tunnel Çıkışında Yerleştirme, New York, 1980-1988 (Foster, 2013:329).

Serra'nın bir başka yapıtı *“Bilbao'daki yerleştirmeye gelince, hem çeperdeki boş mekânlar, hem de tonoz desteklenmiştir, bu da parçaların serbestçe yerleştirilmesine, mekânların farklı yollara, güzergâhlara ve dolaşımlara göre düzenlenmesine imkân vermiştir”* (Foster, 2013:342). İmgeyle ilgilenmeyen Serra'nın, yapıtlarına tepeden bakıldığında strüktürlerinin algılandığı, fakat cephelerin daima kısmen gizlenmiş olduğu görülür. Mekânı düzenlerken imgeden ziyade planla ve dolaşım ile ilgilenmektedir (Foster, 2013:342). Sanatçı bu yapıtında mekânın içerisi ve dışarıyı anlayışını gösterse de izleyicinin yönünü şaşırtır. Yapının planını yeniden kurmak zorunda kalır.

İnsan kayb olduğunda kendiyle baş başa kalır ve nereye çıkacağını bilmediğimiz bir yön seçme zorunluluğu sizi kaygılandırabilir. Bu, yönümüzün baştan tayin edildiği kentsel mekânlardan veya binalardan çok değişik bir durumdur. Benim heykellerimde karar verme süreci, şimdi ve burada belirli seçimler yapmak zorunda olduğumuz anlamına gelir (Foster, 2013:345).



Görsel29. :Richard Serra, 'Sekans', Hava Koşullarına Dayanıklı Çelik, 3,9 x 40,7 x 65,2 m. x 5,1cm. Siegen, Almanya, 2006 (Foster, 2013:345)



Görsel30. :Richard Serra, 'Zaman Meselesi', Devam Eden Yerleştirme. Guggenheim, Bilbao, 2005 (Karaaslan, 2011:72).

Kavramsal sanatçı Sol LeWitt, “*Mekân, üç boyutlu bir hacim tarafından müdahale edilen kübik bir alan olarak düşünülebilir. Her hacim uzayda bir yer kaplar. Uzay dediğimiz şey, göremediğimiz havadır; ölçülebilen nesnelerin arasındaki şeydir*” (Yılmaz, 2009:183) der ve yapıtın aralıkları ve ölçümleri önemli ise onu vurgulamak gerektiğini savunur. Eğer düşünce üç boyutlu bir yapıda gerçekleşecekse Sol LeWitt, o yapıtın hangi ölçüde en iyisi olduğunu sorgular. Dev boyutlarda gerçekleştirilen bir yapıt, ölçüsü bakımından etkileyiciyken, düşünce yapıttan tamamen silinebilir. Ya da çok küçük boyutta olursa, yersiz ve önemsiz görünebilir. Yapıt oluşturulurken izleyicinin boyu ve mekânın boyutlarının öneminden bahsederek şöyle der; “*Benim düşünceme göre, işin büyüklüğü, izleyicinin onu anlamasına yetecek kadar bilgi vermeli ve anlaşılmasını sağlayacak şekilde yerleştirilmelidir (düşünce engellenmeksizin, izleyicinin eserle bağlantı kurması ya da görsel olarak algılanmasında zorluklar olabilir)*”(Yılmaz, 2009:182).

Sol LeWitt, “*Kavramsal sanat, yalnızca fikir iyi olduğu zaman iyidir*” (Lynton, 1982:340) düşüncesini savunur. Yani izleyici bir fikre, onun geçerliğini kabul edip, yatkın olursa bağlanmaktadır. Lynton (1982:340), “*kavram sanatı, geniş anlamdaki sanat fikrine, sanatın özel bir tür nesne(resim, heykel ve her ne ise) ve özel bir yerle (galeri, müze) sınırlanamayacağı fikrini getirir*” demektedir.

Minimalist sanatçı olarak da anılan Sol LeWitt, kendi sanatını “kavramsal” olarak nitelendirir. Bunun sebebi de diğer minimalistler gibi küp ve ondan türeyen üç boyutlu biçimler üretmesidir. 1960 sonrası çalışmaları daha çok tek birimin tekrarlarından oluşmaktadır. Bu yapıtları yatay düzlem üzerinde veya duvara yerleştirdiği kafes yapılarıdır. Çizgisel kareyi üçboyutlu yapıya dönüştürerek, içine küp veya dikdörtgen kütleler yerleştirir. Bu ifade biçimi ile sanatçı uzay, mekân ve nesne ilişkilerini yalın ve basit bir şekilde araştırmalarla gerçekleştirir (Yılmaz, 2006:223). “Serial Project” isimli yapıtı (Görsel 31), çizgisel küp formunun içine yerleştirdiği dikdörtgen kütleler ile mekân içinde mekân yaratmaktadır. Boşluk-doluluk ilişkisi ile tek birimden oluşan tekrarlarla mekânda sınır çizmektedir.



Görsel 31. : Sol LeWitt, 'Serial Project', I (ABCD), 1966, MoMA (moma.org, 2019, [31.08.2019]).

Sol LeWitt'in 1968'de gerçekleştirdiği "Açık Küp", beş kenarı eksik alüminyum malzemeden üretilen üç boyutlu bir küp iskeletidir. Bu yapı izleyicinin hayal gücünü kullanma ihtiyacını yok ederek, yapıyla ilişkisini sekteye uğratmaktadır (Farting, 2014:521).



Görsel 32. : Sol LeWitt, 'Açık Küp' 1968 (Kavrakoğlu, [31.08.2019]).

Sorgulama sanatının (Interrogeant Art) temsilcisi Daniel Buren, 1960'lı yıllarda gerçekleştirdiği düşey paralel bantları, farklı renklerle ve farklı mekânlara uyarlamaktadır. Sanatçının bu yaklaşımı, izleyiciye görsel bir olguyla, düz bir yüzey ve çizgilerden oluşan bir strüktür sunar. Resim sanatının bütün değerlerini bir kenara iterek, paralel çizgileriyle “yüzeyi” vurgulamaktadır. Sanatçı, bu uzlaşmaz yaklaşımla resim nedir? İfade yollarından hangisi gerçektir? gibi sorularla sanatın işlevini ve doğasını sorgulamaktadır. *“Sanatçı paralel bantlarını müze dışındaki mekânlarda da sergileyerek, müzenin bir kültür kurumu olarak rolünün ve sınırlarının ne olduğunu sorar, müzenin bir yapıtı barındırmaya gücü olup olmadığını tartışır”* (Germaner, 1996:51-52).

Robert Irwin “Koşullu Sanat Üzerine Notlar” isimli makalesinde, sanattaki mekânsal durumu dört gruba ayırmaktadır. Bunlar; mekâna özgü, ayarlı, hâkim ve mekânın belirlediği durumlardır. Bu sınıflandırılmış yaklaşım, üretim mekânındaki görünüm ile sanatçının ele aldığı tema ilişki halindedir. Yani biçimsel amaçlar, renk uygulamaları ve malzeme seçenekleri arasında bir diyalog oluşur (Özayten, 2017:3238). Daniel Buren, mekân ve nesnenin algılanmasının, fiziksel çevredeki biçimlerin ve boşluğun önemli olduğunu vurgular. Sanatçı mekânı sosyal, kamusal ve eylem alanı olarak görür. Uyguladığı formlar aracılığıyla sanat ve mekân arasında yeni bağlantılar sağlayarak, izleyiciye sıra dışı bir mekânsal deneyimi yaşatmaktadır. Buren, *“Bir nesnenin ya da işaretin fiziksel ve kavramsal sınırları kat ederken geçirdiği dönüşümleri incelemiştir.”* (Fraser'den Akt. Özayten, 2017:3240).

Sanatçının bir yüzey üzerine uygulayarak oluşturduğu iki boyutlu bir yapıya sahip çalışmaları, sanat disiplinleri içinde “resim” olarak nitelendirilebilir. Fakat bu yapıtlara resim demek çok da doğru değildir. Çünkü bu yapıtlar bir mekânın veya mimari bir yapının yüzeyine uygulanmaktadır. Yapıtlarından (Görsel 33)'deki “Buren'in Sütunları” (Buren's Columns), 1986 yılında Paris'te Palais Royal'in avlusunda yer almıştır. Üç bin metrekarelik alana yayılan bu büyük sütunlar, saray ve avlu ile birlikte bütünleşmektedir. Geleneksel sanat anlayışına göndermede bulunan Buren, sarayı metaforlaştırmış, işin malzemesi olarak kullandığı mekânın sınırlarını belirlemiştir (Özayten,2017:3242).



Görsel 33. : Daniel Buren, 'Buren's Columns' (Buren'in Kolonları), Palais Royal, Paris, 1986 (Özayten, 2017:3242).

Buren, mekân içerisinde çalışmasını "*Her şey yapıtı yerleştirdiğim yerde yapılır. Yapıtımı yapacağım yeri önceden görmek zorundayım, fotoğrafla iş yapmak istemem. Hem esinlenmek için hem de yapıtı gerçekleştirmek için seçilmiş olan yere giderim.*" (Madra'dan Akt. Apa, 2007). Sanatçı için, belli bir yere özgü yapıt üretmek veya bir yapıtı önceden üretilip her hangi bir yere uyarlama düşüncesi pek çekici gelmemektedir. Ona göre yapıt "mekân"la var olmaktadır. Mekânın sanatçıda bıraktığı iz ile mekânı çeşitli biçimlerde göstermeye, bazen de görünmeyeni görünür kılmaya çalışmaktadır. Yapıtlarını şu sözleriyle ifade eder.

(...) uyumsuzluk gösteriyorsam birçok soruya kapı açmış oluyorum, mevcut olan bir öğeyi güçlendiriyorsam, değişik bir düşüncenin varlığına işaret ediyorum demektir. (...) birçok yapıtımın dikkati çekmeyecek kadar gösterişsiz olduğunu söyleyebilirim. Mimariye o denli uygunluk gösterebilirler ki, hep orada varmış duygusu uyandırıyorlar. Bilgili olmayan insanlar mimari ile benim yapıtım arasındaki ayrımı bile göremezler. (...) ikisi arasında uyumlu bir söyleşi vardır diyebilirim (Madra'dan Akt. Apa, 2007).

Buren'in yapıtları mekân içerisinde bazen uyumsuzluk gösterirken, bazen de mimari yapının bir parçası haline dönüşmektedir. Uyumsuzluk gösteren yapıtları, mekân içerisinde sınır yaratırken diğer yapıtları mimari yapıyla bütünleşerek nesne ve mekân arasındaki sınırı belirsizleştirir. Bu yapıtları mekândan ayırmak zorlaşır.

Buren'in yapıtlarında mekân, eserin sergilenme alanını oluştururken aynı zamanda malzemesi olmaktadır. Sanatçı mekânın bu iki farklı özelliğini bir arada kullanmaktadır.

Performans ve performans sanatı, 1970 ve 80'li yıllarda Birleşik Devletler, Batı Avrupa ve Japonya'da kültürel etkinlikler olarak görülmeye başlanmıştır (Carlson,2013:155). Performans; *“bir sanat pratiği olarak temelinde ufuk, uzam, zaman ve beden konularını varoluş, yokoluş, cinsiyet, cinsellik, bilinç, bilinçaltı gibi kavramlar etrafında sorgulayarak ve sorgulatarak çalışır”*(Artful Living, 2013). Bir an için varolan performans sanatı, yaşamın en üst seviyesinde ifade edilirken, ölümle burun burunadır. Belleğin bir parçası olan performans, seyircinin belleğinde varlığını sürdürmektedir (Germaner, 1996:60).

Oleg Kulik'in, 1995 yılında gerçekleştirmiş olduğu performans, mekân yaklaşımına farklı bir bakış sunmaktadır. “Ben Amerika'yı Isırıyorum, Amerika'da Beni” isimli çalışmasında (Görsel34) sanatçı, köpek formuna girmiş, bir kafeste iki hafta boyunca bu performansı gerçekleştirmiştir. New York'ta gerçekleşen bu performans süresince sanatçı, ellerinin ve dizlerinin üzerinde yaşamış, mama kabından yemek yemiş, sadece gırtlaktan çıkardığı seslerle, konuşmadan, bir paspasın üzerinde uyumuştur. Sanatçının performansı, türler arasındaki varoluş farklılıklarının iktidar ilişkilerine nasıl dönüşebileceğini göstermektedir (Kılınc'dan Akt. Beyoğlu, 2017:56). Sanatçı bu çalışmada mekân içinde mekân kullanmaktadır. Kendi bedeninin bulunduğu kafeste oluşturulan mekân, köpek evi, birde bu performansın gerçekleştirildiği gerçek mekân vardır. Bedeniyle (sanat nesnesi), köpek evi (oluşturulan mekân) arasında bir sınır bulunmaktadır. Bir de Köpek evi ile performansın gerçekleştiği gerçek mekân arsında bir sınır bulunmaktadır.



Görsel34. : Oleg Kulik, 'Ben Amerika'yı Isırıyorum, Amerika'da Beni', Performans, London, 1995 (UnDo.net, 2012, [25.08.2019]).

Lefebvre'nin de söylediği gibi mekân kavramı, ilk olarak modernistler tarafından, daha sonra postmodernistler tarafından değişime uğramıştır. Teknolojik gelişmeler ile alternatif malzeme arayışları, mekân anlayışını farklı bir boyuta taşımış, bu yenilikler sanatın temel zorunluluğu haline gelmiştir. 1910'lu yıllarda Konstrüktivizm mekânı biçimlendirme düşüncesiyle ona plastik bir değer kazandırmıştır. Nesnenin biçimsel sınırıyla tanımlanan mekân, Avrupa ve Amerika'da 1960'lı yıllardan sonra serbest mekân kullanımının gelişmesiyle sanat nesnesine dönüşmüştür. Yani sanat yapıtının malzemesi olmuştur. Pop sanat, minimalizm, kavramsal sanat, land art (arazi sanatı), performans sanatı gibi akımlar, sanatı yalnızca resim ve heykel olmaktan çıkarmış, onu mekânla algılanır bir özelliğe kavuşturmuştur. Mekânın değişen sınırları ve mekânın kendisi sanatın odağına yerleşmiştir.

2.3 İnsan ve Sınır

İnsan, “*usu olan canlı varlık olarak nitelendirilir*” (Cevizci, 2015:105). Ayrıca, bütün canlıların bir üyesi, türü, canlılar arasında dik olarak yürüyen, ellerini kullanan, gelişmiş beyne sahip, konuşan ve yaratıcı düşünme yeteneği olan, kendinin ve evrenin bilincinde olan insan, eylemlerinden sorumlu bir varlık olarak tanımlanır (Cevizci, 2015:105).

İnsan ilk olarak sınırlarını bedeniyle keşfeder. Varoluşun fiziksel göstergesi olan beden, kendi özellikleriyle çeşitli sınırlar barındırır. Vücudun duyuşal özelliklerine göre (görme, duyma, dokunma gibi) çevre algılanırken, beden burada bir sınır durumundadır. Yaşam, doğum ve ölüm arasında sınırlanırken bedeninin gelişim evreleri de “çocukluk, yetişkinlik, yaşlılık” zaman içinde gelişir ve bedeninin sınırları da buna bağlı olarak değişir (B, 2016:65).

Bulunduğu çevreyi sınırlarıyla tanımlayan insan, bu çevreyi düzenleyerek algılamaktadır.

Çevre ve insan etkileşiminde, insandaki algı, biliş ve davranış mekanizmasının açılımı izlenebilir. Algı, bilgiyi toplama ve bu amaçla duyuları kullanma süreci iken, biliş yorumlama, kavrama ve yerleştirme süreci olarak tanımlanmakta, bunun sonucu ise algıya cevap olarak bir çevresel davranış ortaya çıkmaktadır (Ittelson’dan Akt. Uçar, 2005:33).

Yani insanın, davranışlarını ve deneyimlerini gerçekleştirdiği bu çevre, bir var olma ortamıdır.

İnsanın fiziksel sınırlarının bulunması gibi, zihinsel sınırları da mevcuttur. Sorgulayan insanın, düşünme yetisine sahip olması, onu diğer canlılardan ayıran bir özelliktir. Başka bir deyişle bir usa sahip olmasıdır. Özgürlük terimini Cevizci (1999:667), “*kişinin kendi kendini belirlemesi, denetlemesi, yönlendirmesi ve düzenlemesi durumu*” olarak tanımlar. Bununla birlikte özgürlük, kişinin herhangi bir güç tarafından baskı, etki ve zorlama olmadan kendi isteklerini gerçekleştirebilmesi, kendini yönlendirebilmesidir.

İnsan, bilme arzusu ile kendini ve evreni sorgular, varoluşunu, gerçeği arama ve anlam arayışları ile kendi sınırlarını genişletir. Bilincin bilgiye ulaşmasıyla da özbilinç gerçekleşir. Yani kişi kendi varlığı üzerinde bilgi sahibi olmaktadır. Hür

iradeyi temsil eden “özgürlük”, içinde bulunduğumuz toplum ve yaşadığımız evren arasındaki ilişkiyi gösterir. Dengeler üzerine kurulu olan bu ilişkiler, sınırların aşılması durumunda değişime uğrar (Gürel, 2016:79).

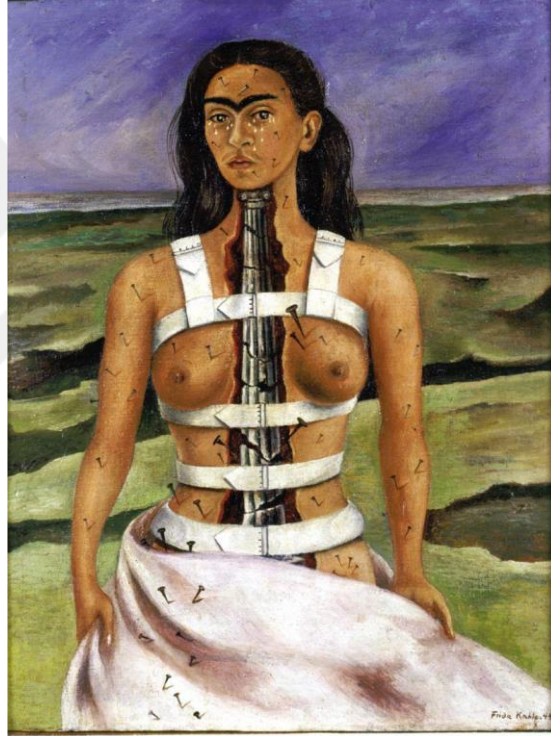
İnsanlar zihinsel travma veya fiziksel yetilerinin işlevselliğinin azalması ya da yok olması gibi durumlarda sınırlanırlar. Bu sınırlamaları yaşayan Frida Kahlo, geçirdiği kaza ve hastalıklar nedeniyle birçok kez yatağa bağımlı kalmıştır. Kahlo, altı yaşındayken çocuk felcine yakalanmış, on sekiz yaşındayken de bindiği otobüs trenle çarpışmıştır. Kazada çok ağır yaralanan Kahlo'nun vücut fonksiyonları hasar görmüştür. Sanatçı geçirdiği üzücü hadiseler sonucu bedeninde ve zihninde oluşan travmayı sanatının merkezine yerleştirir. “Kırık Sütun” isimli çalışmasında (Görsel 36), acılar içinde ağlayan yalnız bir kadın, Frida'dır. Tüm yaşamı boyunca yirmi sekiz korse giyen sanatçı 1944 yılında giydiği ilk çelik korseyi, vücudunun ortasından geçen Yunan tarzı bir sütun olarak betimler. Bedeninde bulunan çivilerle, korsenin yarattığı acıyı simgelemektedir (Çokatak, 2014:20, 88). Geçirmiş olduğu kaza ve hastalıklar nedeniyle yatağı ile sınırlandırılan sanatçı, sanatıyla bu sınırları aşmaya çalışmıştır.



Görsel 35. : Frida Kahlo yatağında resim yaparken, (Purplepaintbrush, 2013, [29.08.2019]).

Barış Yılmaz (2016:196)“Sanat Eseri: Bir Sınır Oluşturma Çabası” isimli makalesinde, yaratıcı edimin, genel anlamda sanatçının acılarını azalttığını ve onu iyileştirdiğini savunur ve bu durumu Storr’un söylemiyle destekler.

Acı çekmekten kurtulmanın bir başka yöntemi de, zihin mekanizmamızın izin verdiği ve bu sayede bu mekanizmanın büyük bir esneklik kazandığı, libido yer değiştirmelerinin kullanımınıdır. Burada söz konusu olan, içgüdüsel amaçların, dış dünyadan ketlenmeye uğramayacak biçimde yer değiştirmeleridir. Bu noktada, içgüdülerin yüceltilmesi yardıma koşar. Kişi, fiziksel ve entelektüel uğraş kaynaklarından elde ettiği zevki arttırdığı ölçüde kazançlı çıkar (Storr’dan Akt. Yılmaz, 2016:197).



Görsel 36. : Frida Kahlo, ‘Kırık Sütun’, 33 x 43 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya, Dolore Olmedo Patino Müzesi, Mexico City, 1944 (Yorulmaz, 2016).

Kırk altı yaşında bacağı kesilen Kahlo, hastane odasında bu durumunu şöyle açıklar “*Bu oda... ben... ıssızlık... Neden yürümek için ayaklarım olsun ki uçmak için kanatlarım var.*” (Demir, 2012:46) Frida’nın iç dünyası, umutsuzluklar, acılar ve Diego’nun, evliliklerine sadakatsiz davranışları onun için dayanılmaz bir hal almaktadır. Sanatçının talihsizlikler yüzünden yaşadığı fiziksel sınırları ve iç dünyasında yaşadığı üzüntüler, umutsuzluklar ve yalnızlıkları resimlerine yansımaktadır. Sanatçı birey olarak kendi sınırlandırılmışlığını sanatıyla aşmıştır.

İnsan yaşamının sınırlılıklarla bağlantılı olan diğer bir alanı da din olgusudur. Din, insanların hem inanç dünyasını hem de sosyo-kültürel yaşantısını biçimlendirmektedir. Aynı zamanda din, sosyal yapının en küçük birimi olan aileden başlayarak, hukuk, sanat, siyaset ve ekonomi gibi pek çok alana nüfuz ederek, bunları şekillendirmektedir (Aşkın, 2007:217). Hollandalı sosyologlar Van Ball ve Beek din olgusunu,

İnsanın hayatında peş peşe gelen varoluşuyla ilgili (eksiztansiyal) problemlerini çözme konusundaki yetersizliklerinin kaçınılmaz bir sonucu olarak ortaya çıkan, yalnızlık ve yardıma muhtaç olma duygusundan kurtulmasını sağlayarak yaşadığı çevreyle iletişim kurduğu semboller sistemi (Kuyucuoğlu'dan Akt. Abuzar, 2011:145)

olarak tanımlar. Din, karmaşık insan hayatını düzenli hale getirerek yeni bir anlam yüklemektedir. Dolayısıyla dinin insan yaşamına ilişkin belli sınırlar oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz.

19. yüzyıla kadar toplumlar din ve sarayın etkisinde kalmış, bu süreçte din, insanları birleştiren bir güç olmuştur. Geleneksel toplumlarda etkin bir otoriteye sahip olan din, modern/endüstriyel toplumlarda sekülerleşme sürecine paralel bir biçimde, uzman kurumlara bırakılmıştır (Bozkurt, 2008:245-255).

İnsanlara dini kimlik yüklediği gibi milli, siyasal, ekonomik gibi pek çok olgu üzerinden kimlikler yüklenebilir. Aşkın, "Kimlik ve Giydirilmiş Kimlikler" isimli yazısında,

İnsan, içinde yaşadığı toplumun milli, dini, siyasal, ekonomik değer yargılarının bir ürünü olmaya yönlendirilmektedir. Yani toplumsal üretim araçları, belli kimliklere sahip insanlar üretmektedir. İşte bunlar "giydirilmiş kimliklerdir. Bunun altında ise, insan kimliği yatmaktadır (Aşkın, 2007:2016)

der ve bunları yapay kimlikler olarak adlandırır. İnsanın özünü oluşturan kimliklerle tanımlanan ben kavramı, belirli aşamalarla gerçekleşir. Bunlar, ilkel ben olan (id), benlik(ego) ve üst benlik süper ego olarak tanımlanabilir. İlkel benliğimizi oluşturan id, bedensel eylem ve doyumlarımızı kapsamaktadır. Ruhumuz ise mantığımızla ilintili olduğu için, bedensel hazlarımızın gerisinde kalmaktadır. Sürekli gelişim

içerisinde olan benlik ise, bilinçlenmenin gerçekleştiği evredir. Yani birey olarak nasıl algılandığımızla ilintilidir. Eleştirel yetinin gerçekleştiği evredir. Üst benliğin gerçekleşmesi ise, benliği oluşturan bütün evrelerin tamamlanmasıyla gerçekleşir (Erinç'ten Akt. Uçar, 2014:421-422)

Alman sosyolog Georg Simmel kimliği şöyle tanımlar,

insanoğlu zamanla bağlantı kurup kendisini yapılandırırken, mekânın sürekliliği ve sonsuzluğundan kendisini arındırarak yarattığı öznel mekânda kendi sınırlarını oluşturur. Bu özünde öznenin bireysel yalnızlığı, yalınlığı, yabancılaşması hatta benin oluşması için elzem olan bir çabadan da başka bir şey değildir” (Karakuş ve Oralış'den Akt. Uçar, 2014:422-23).

İnsanın fiziksel ve biyolojik olarak sahip olduğu kimliği de vardır oda bulunduğu coğrafyaya özgüdür. Bu genetik veya ırk kimliği, insanın iradesi dışında oluşur. Bu da toplumları birbirinden ayıran bir unsur haline dönüşebilmektedir. Bu, sınırlayıcı özelliğe dönüşme durumunu da beraberinde getirebilmektedir (Aşkın, 2007:2016-2017)

Bu duruma örnek olarak Picasso'nun Guernica adlı yapıtının oluşum hikâyesi gösterilebilir. Picasso'ya, Cumhuriyetçi İspanya Hükümeti tarafından Paris Dünya Fuarı İspanyol pavyonu için duvar resmi teklifinde bulunulmuştur. Bask Bölgesi'ndeki Guernica kasabasının bombalanması üzerine çalışan Picasso, yaşanan sarsıcı şiddetin yaratmış olduğu duyguyu öne çıkarmaya çalışmıştır (Clark, 2011:49).



Görsel 37. : Pablo Picasso 'Guernica' 349 x 776 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya, Reina Sofia Ulusal Sanat Merkezi Müzesi, Madrid, 1937 (Rona, 1997:1473).

1936-39 yılları arası, İspanya’da iç savaşın yaşandığı yıllardır. Ordu komutanı faşist lider General Franco, cumhuriyetçi kanadı darbe ile indirerek, ülke yönetimini ele geçirmiştir. Mussolini ve Hitler’in desteklediği Franco ile Cumhuriyetçi direnişçiler arasında yaşanan bir içsavaş vardır. Dünyadaki tüm faşist karşıtı cumhuriyetçilere ders vermek için 27 Nisan 1937’de Guernica’nın Pazar yeri bombalanır (Atakyalıoğlu, 2012). Hiçbir askeri önem taşımayan bu kasabaya saldırı emrinin, Berlin tarafından verildiği bilinmektedir. Alman Akbaba Lejyon’unun askerleri tarafından, bilinen tek stratejik yer olan köprü iskanlanmış, Guernica üç saat boyunca bombalanmıştır. Yüzde yetmiş yok edilen kasabanın savaş kalıntıları üç gün boyunca yanmıştır. Franco, Fransız gazetelerine kasabanın hiçbir zaman bombalamadığını, geri çekilen komünistler tarafından dinamitlendiğini iddia etmiştir. (Clark, 2011:50). Picasso’nun siyasi bir nitelik taşımayan bu tablosu, insanlara yapılan katliamı ve acımasızlığı sergiler (Antakyalıoğlu, 2012). Bu trajedi, insan yaşamının haksızca sınırlandırılmasına, hatta acımasızca sonlandırılmasına örnek olarak gösterilebilir.

Savaş olgusu aynı zamanda bireyin kimliğini zedeleyen en önemli faktörlerden birini oluşturur. Bir şekilde insan bulunduğu coğrafyayla, toplumsal ve ekonomik yapılarla kendi kimliğini özdeşleştirmektedir. Ancak, bireyler hangi durumda ülke sınırları dışına çıkıyorsa (mülteci, göçmen, turist, ticari) bulunduğu bölgede iktisadi sistemlere dâhil olmaktadır. Dolayısıyla toplumsal yapı içerisinde birey, “yabancı, göçmen ve vatandaş” olarak sınıflandırılmaktadırlar (Donnan ve Wilson, 2002:190). Örneğin Meksikalı göçmenler, ABD’ de vergisini ödeyen diğer vatandaşlar açısından bir yük olarak değerlendirilir. Göçmenler, “Gayrimenkul değerleri tehlikeye sokan, sosyal sistemin bile bile dışında kalan, tehdit edici ve kaypak varlıklar” olarak değerlendirilir (Chavez’dan Akt. Donnan ve Wilson, 2002: 198). Burada durum, göçmenlerin “biz” den farklı olarak tanımlanan “ötekileştirilmesi” dir. Bütün coğrafyalarda insanlar din, dil, ırk ayrımına dayalı veya göçmen mülteci olarak yüklenen statüler ile kimlik sorunu yaşamaktadırlar. Sanat aracılığıyla, sanatçılar da mevcut toplumsal sorunları nesnel boyuta taşırlar. Bütün bu olgular insanları ve toplumları sınırlayan birer etkidir.

1975 yılında Beyrut’tan Londra’ya giden Filistinli sanatçı Mona Hatoum Lübnan’daki içsavaşı yansıtan bir dizi performans ve enstalâsyonlarıyla tanınmıştır.

Hatoum yabancılaşma ve bölünme gibi politik sorunları, kendi kişisel geçmişinin içsel dramlarını sergileyerek ifade etmektedir. Sanatçının “Uzaklık Ölçüleri” isimli video çalışmasında (Görsel 38), kendini örtü veya peçeyle sararak, kafes benzeri şeffaf bir kutu içerisinde sergileyerek, klostrofobik bir yöntem uygulamıştır. Kendini sınırladığı, şeffaf kutu içerisinde hem fiziksel hareketini hem de, iletişimini kısıtlamaktadır. Bu yaklaşımla sanatçı, daha geniş anlamda sömürgeleştirilmiş ve bölünmüş bir ülkeden ayrılmış olma durumunu ifade etmektedir. Bunu yaparken de sanatçının izleyici ile özel bir yakınlık kurduğu görülmektedir. Tutuklu olma metaforu ile Hatoum, yabancı olduğu kültür içerisinde, yabancı olarak onu sınırlayan olguları da vurgulamaktadır (Clark, 2011:177).



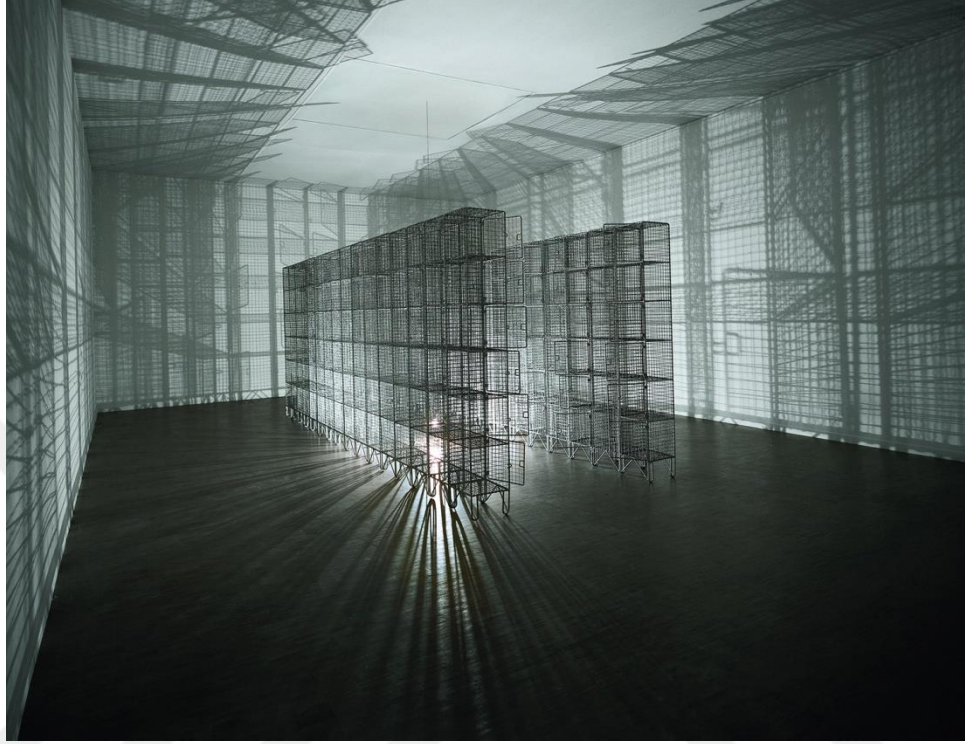
Görsel 38. : Mona Hatoum, ‘Uzaklık Ölçüleri’, Renkli Video Görüntüsü, 1988, (Eyigör, 2004, [15.08.2019]).

Sanatçının başka bir çalışması da 1992 yılında gerçekleştirdiği “Light Sentence” isimli (Görsel 39) yapıtıdır. Tel kafesten oluşan ve kilitli dolabı anımsatan bu yapıt, paneller arasına yerleştirilen ampul ile mekânın boş duvarlarına kafes görüntüleri yansıtmaktadır. Bu görüntü, izleyicide hapsolmuşluk hissi yaratmaktadır. Çarmıklı yapıt için;

benim zihnimde, deney için kapatılan hayvanların konulduğu kafesler, kamplardaki gözaltı hücreleri, bürokratik arşiv dolapları gibi pek çok farklı çağrışım yarattı. Hizmet ettiği amaca bağlı

olarak olumlu ve olumsuz iki türlü yorumlamaya açık olan bu iş, izleyicide bir ikileme sebep oluyor (Çarmıklı, 2016)

diye ifade eder.



Görsel 39. : Mona Hatoum, '*Light Sentence*', Courtesy of Centre Pompidou, Paris, 1992, (Aesthetica,2016, [12.08.2019]).

Diğer taraftan, 21. yüzyıl ile birlikte küreselleşme etkisinin belirgin olarak hissedildiği görülmektedir. Küreselleşmeci kültürün çoğulcu bir dünya görüşüne sahip olması, insanlara sınırsız bir seçim olanağı sağlamaktadır. Van Der Loo da bu durum karşısında bireyin (postmodern birey) “çok parçalı karaktere” dönüştüğünü söyler. Çok farklı kimliklere sahip olan birey, her an değişen, kaygan, geçici ve birbirleriyle çatışan kimlikler arasında kalmaktadır. Geçmişle geleceği bir arada bulunduran, sınırları belli olmayan kararsız, çelişkili bir durumdur. Birey bu süreçte kimiksizleşmekte veya melezleşmektedir. Bireyin tüketici hale getirilmesi, kimliklerin de günlük tüketilen nesnelere gibi kullanılarak tüketilmesini ortaya çıkarır. Bu durum tüketim kültürünün yaratmış olduğu imajlar tarafından gerçekleşmektedir. Yani bu durum imajların arka planında bulunan ideolojiler tarafından yönetilmektedir. Artık modernizmin öznesi yerine postmodernizmin öznesi,

küreselleşmeye zorunlu bırakılan özneye dönüşmektedir. Yani toplumsal alan bireysel alana dönüşmüştür. Biz yerine ben kavramı doğmuştur (Akbulut, 2012:405).

Nijerya asıllı Britanyalı sanatçı Yinka Shonibare, 1980’li yıllarda kültürel nedenlerden dolayı yer değiştirmek zorunda kalmış ve etnik kökenle olan mücadelesini sanatına yansıtmıştır. Afrika’ya özgü kumaş, Victoryen döneminin kıyafet tarzı ile imparatorluk çağını (Görsel 40)’da yansıtmaktadır. Bu yaklaşımla sanatçı, sömürgecilikten kaynaklanan kültürel melezliği ifade eder (Tomsuk, 2019:751).



Görsel 40. : Yinka Shonibare, ‘Senin gibi bir kız nasıl senin gibi bir kız olabilir?’, 1995 (MoMA.org, 2006, [13.08.2019]).

Küreselleşmecî ideolojiler karşısında üreten sanatçılar, küresel sermayenin destekçisi durumuna gelerek, “hipersanat pazarı” olan bienaller için üretim yapan işçilere dönüşmüşlerdir. Çok uluslu şirketler, küresel sanat piyasasının belirleyicileri olarak sanatçılardan isteneni ortaya koymasını beklemektedirler. Sanat piyasasının alıcısı konumundaki çok uluslu şirketler, sanatçıları üretim konusunda sınırlandırmaktadır (Akbulut, 2012:406) Bu durumu Aslan şu şekilde açıklar, *“uluslararası sanat arenasında bir işçiye dönüşen sanatçı, geleceğe dair bir anti-ütopyadan çok gerçeğe dönüşmeye başlamış durumda. Artık; özel sansür yasalarına*

gerek yok, piyasa en yaratıcı alanda yani sanatta da kendi totaliterliğini koruyor.”(Aslan’dan Akt. Akbulut, 2012:406). Modernizm içerisinde saray ve kilisenin himayesinden kurtulan, özerkleşen sanat, postmodern süreçte ise kendi özerklik alanını sermayeye bırakmaktadır.

Sınır ve sınırlılıklar düşünüldüğünde kadın konusunun, bu çerçevede değerlendirilmeden geçilmemesi gereken bir konumu vardır. Kadın, 20 yüzyıla kadar arzulan, belli duyguları harekete geçiren, seyirlik bir nesne olarak görülürken, ahlaki açıdan da çoğu zaman yargılanmaktadır. Sanatsal ifadelerdeki kadın imgesi, erkek egemenliğindeki seyircinin erkek olduğu düşüncesiyle sunulmaktadır. Bu ifade biçimindeki yaklaşım erkeğin kadından üstünlüğünü göstermektedir (Erol, 2006:197). Berger, bu duruma karşılık gelen bir anlatısında;

Burada çıplaklık kadının duygularının dışı vurumu değildir. Burada çıplaklık, sahibinin (hem resmin, hem de kadının sahibinin) duygularına ya da isteklerine boyun eğme belirtisidir. Kral bu resimleri başkalarına gösterdiğinde resim kadının kendisine boyun eğdiğini gösteriyordu; konukları da kralı kıskanıyordu (Berger’dan Akt. Erol, 2006:197).

diye ifade etmektedir. Kadın her dönemde kendine yüklenen cinsiyet rolü ile sınırlandırılmış, her türlü yaptırım ve şiddete maruz bırakılmıştır.

Günümüz sanatçılardan Tracey Emin, kadın olgusunu odak noktasına alan çalışmalar sergilemekte ve feminist söylemler geliştirmektedir. Tracey Emin’in annesi İngiliz, babası Kıbrıslı bir Türk’tür. Çocukluk yılları, babası iflas edene kadar Margate’deki International Hotel’de geçer. Annesinin siyahî olması ve evli bir adamla birlikte yaşaması, Tracey’i bulunduğu çevre ve okulda zorluklarla karşılaştırmıştır. Tracey küçük yaşta maddi zorluklar yaşamış ve sosyo-ekonomik düzeyi düşük bir çevrede acımasız kişilerin tacizine maruz kalmıştır. Sanatçı parasızlık ve yalnızlık gibi zorlukların yanında kapitalizmin kirli yüzüyle hesaplaşmalar yaşayarak büyümüştür. Frida Kahlo’da olduğu gibi Emin de yaşamının parçalarını, çok kültürlülük yanını bir araya getirerek yapıtlarında sunmaktadır (Türk ve Akkol, 2010:106).

Çalışmalarının genelinde feminist söylemlerde bulunan Tracey Emin’in, erkek egemen toplumda yaşayan kadının cinsel anlamda nesneleştirilmesine itiraz

konusunda, kadınların sıkılgan ve utangaç tavrına zıt bir davranış sergilediği görülür. Her şeyi açık bir biçimde ifade eden sanatçı bu yaklaşımla, cinsellik üzerine bilinen ama konuşulamayan durumları sanatsal bir tavır ile sorgular. Emin, kapitalist erkek egemenliğinde ezilen kadının rolünü irdeleyerek eylemlerinde bir hesaplaşma içerisine girmektedir (Türk ve Akkol, 2010:106)



Görsel41. :Tracey Emin ‘Yatağım’ (My Bed), Enstalâsyon, Tate Modern, 1999 (Bay, 2012, [19.08.2019]).

Tracey Emin’in 1999 yılında Tate Modern’de sergilenen “Yatağım” (My Bed) isimli çalışması (Görsel 41), sanatsal eylem ile yaşam arasındaki sınırı yok etmektedir. Kullanılmış hazır nesneyle gerçekleştirdiği bu çalışmasına, yaşanmışlık duygusu katmıştır. Zemine yerleştirdiği yatak, gizlilik içeren eylemi simgeleyen bir objedir. Dağınık ve kirli olarak kurgulanan yatağın ve hemen yanında duran kişisel eşyalar, içilmiş sigara izmaritleri, içki şişeleri, kirli çamaşırlar sanatçının yaşamından izleri sunmaktadır. Özellikle doğu toplumlarında saklı tutulan, gizlenen özel alan, sanatçının yaklaşımıyla kamuya açılmıştır. Özel alanın sergilenmesi, mahremiyet kavramının sınırlarını zorlamış ve izleyicileri tedirgin etmiştir.

Performans sanatının ilk örneklerinde beden, cinsel ve seyirlik bir durumda var olmaktadır. Günümüzde bu yaklaşımdan uzaklaşan performans sanatı, queer teorisi, kimlik sorunsalının gündemi belirlemesi, feminist söylemlerin çeşitliliğiyle zengin tartışma alanının yaratılması ile bedeni, modernist idealizasyonundan uzaklaştırarak, kusurlu, sızdıran, acıyan ve dönüşebilen bir biçim olarak sunmaktadır. Bu yeni yaklaşım, yeni tartışma alanı ve bakış acısı yaratmaktadır (Şahiner, 2015:173).

Judith Butler modernizmin yarattığı ikilikleri (binary) sorgularken, cinsel zıtlıkların ayrıştırıcı, sınıflandırıcı bir dil ürettiğini ve kadın-erkek gibi cinsi farklılıkların ortadan kalktığını söyler. Bu ayrımlar yerine Butler, performatik beden kavramını ortaya atar. Cinsel farklılıklar özneleri ayrıştırırken, dillerini, eylemlerini ve konumlarını da ayrıştırır. Tarihsel süreç içerisinde kültürel değerler, bedene yazılmaktadır. Butler metaforla bedeni “*anlamı önceleyen bir maddeselliğe sahip olduğu*” için bir sorunsal oluşturduğunu söyler ve

Bedeni içle dışı ayıran sınırdan bir arabulucu olarak kurgulamakta, böylece istikrarlı ve tutarlı bir özne deneyimi yaratma olanağı açmaktadır. Buna göre beden -cinsellik gibi- analiz edilmenin ötesinde olmak yerine, inceleme konusu olabilen bir soykütüğe sahip olabilmektedir (Butler'den Akt. Şahiner, 2015:178-179).

diye ifade eder. Beden olmazsa ben, bireylik, kimlik gibi kavramların da olmayacağını savunur (Şahiner, 2015: 178-179).

Çalışmalarını kadın konusuna ve bedenin sınırları üzerine odaklayan, kendi bedenini sanatsal ifade aracı olarak kullanan Orlan sanatını, beden sanatı olarak değil etsel sanat olarak nitelendirir. Orlan etsel sanatı, teknolojik olanaklarla gerçekleştirilen otoportre sanatı olarak tanımlar. Bu, figürü (bedeni) gerçekte “bozma” ve “yeniden oluşturma” arasındaki eylemdir. Orlan etsel sanat olarak tanımladığı bu yaklaşımla bedenini dile dönüştürürken şu düşünceleri dile getirir;

Vücudumun yarılıp açıldığını gözlemleyebilirim, acı çekmeden! Kendimi ta iç organlarıma kadar görebilirim... Sevgilimin kalbini görebilirim ve bu kalbin harikulade tasarımının genellikle çizilen sembolik çizimlerle hiçbir ilgisi yok. –Hayatım, dalağımı seviyorum, ...pankreasına tapıyorum, uyluk kemiğimin beni heyecanlandırıyor (5. Uluslararası İstanbul Bienali Katologu'dan Akt. Yılmaz, 2006:304).

Yılmaz, Orlan'ın ifade dilinin aracı olan bedenini kelimeler olarak tanımlar. Hıristiyanlık inancında acının kutsallaştırılmasının aksine o, acıyı aşılamaktadır (Yılmaz, 2006:304).

Orlan, “*sanat yapmak pis bir iştir, ama biri çıkıp bunu yapmak zorunda*” ifadesiyle, kendi bedenini sanat nesnesine dönüştürmüştür. “Carnal Art” olarak isimlendirilen (Görsel 42 ve 43)’deki sanatsal performansları Orlan’ın, erkek iktidarında güzellik kavramının öznesi olarak kadın bedeninin metalaşmasına karşı bir tavır sergileyerek, estetik ameliyatları ile kendi bedeni ve yüzünü yeniden biçimlendirmektedir. Bu performanslarda sanatçının, vücuduna yapılan müdahaleyi izlerken son derece sakin olması, izleyiciyi de şaşkına çevirmektedir. İzleyici dehşete kapılarak, tedirginlik içinde operasyonu izlerken, Orlan oldukça sakin bir tavır sergilemektedir. Sanatçının sakinliği acıyı hissetmemesinden acı çekmemesinden kaynaklanır. Sanatçının amacı estetik operasyonla güzelleşmek değil vücudunu tahrip etmektir. Standartlaştırılmış güzellik anlayışına karşı bir yaklaşım sunarak, farklı kimlikleri deneyimlemek için bedenini cerrahi operasyonlarla değiştirir. Orlan kalıcı olmayan bu operasyonlar ile ırk ve cinsiyet sınırlarını zorlayarak bu performanslarla kadınlara kendi bedenlerinin kontrolünü yeniden kazanabileceklerini göstermeye çalışır (Akman, 2005).



Görsel 42.: Orlan, ‘Yüz Estetik Ameliyatı’ Performans (Akman, 2005).

Sanatçı, estetik operasyonlarla gerçekleştirdiği bu performanslarda kendisini hem özne hem de nesne konumuna sokmaktadır. Performanslar için temanın içeriğine göre her şey önceden hazırlanır, gösteride kullanılan bütün objeler, panolar yerleştirilir, cerrahlar da temaya uygun kostümler giymektedirler. Sanatçının yönetiminde ilerleyen performansa şiir, müzik, dans da eşlik etmektedir.



Görsel 43. : Orlan, 'Azize Orlan'ın Yeniden Bedenlenmesi', Performans, 1990 (Şahiner, 2015:186).

Amerikalı sanatçı Cindy Sherman, fotoğrafa yeni bir bakış açısı getirerek, kurgulamış olduğu oto portrelerinde eserin öznesi ve nesnesi konumundadır. Sherman, popüler kültür, kadın imgesi ve kimlik sorunsalını düşünsel boyutta sorgulamaktadır. Bu kavramlarla sanatçı, fotoğrafın yalnızca saf halini kullanmamış, kavramsal ve yeni bir sanat malzemesi olarak da izleyiciye sunmuştur (Uçar, 2014:420-21).

Kendini feminist sanatçı olarak tanımlamayan Sherman, feminizmin yükselişe geçtiği yıllarda kadının nesnelleştirilmesine ve kadının sadece "gençliğinin" ilahlaştırılmasında dikkat çekmek istemiştir. Makyaj, peruk ve kostümlerle (Görsel 44)'deki gibi sayısız kimliklere giren Sherman, modernizm içerisinde değişen kadın imajını, kadının toplumsal yerini ve kadına yüklenen görevleri fotoğraflarıyla yansıtmaya çalışmıştır (Farthing, 2014:495).

Sherman'ın kendi bedenini tasarlayarak oluşturduğu bu canlandırmaları kadın stereotipleridir. *“Ancak bu stereotipler onun kadınları nasıl gördüğünü değil, erkeklerin kadınları nasıl gördüğünü yansıtır”* (Yavuz'dan Akt. Erol, 2016:206). Bu çalışmalarında Sherman, çeşitli kadın temsillerine büründüğü manipüle edilmiş fotoğraflarla kadını sınırlayan, yaşamını kuşatan tüm erkek egemen kurumları eleştirmektedir.



Görsel 44. : Cindy Sherman, 'İsimsiz',1990 (artnet, 2019, [11.08.2019]).

İnsanların fiziksel ve zihinsel olarak pek çok nedenden dolayı sınırlandırıldığı görülmektedir. Sınırlar, insanları yaşadığı toplumda tanımlarken, güvenli de kılmaktadır. Fakat siyaset, savaş, din, ırk, dil, coğrafi konum, ekonomi, küreselleşme, kapitalizm, cinsiyet, doğa olayları, kaza gibi(daha çoğaltılabilir) bazı olgular insanları sınırlayarak, ya bir yere zorunlu bırakarak hapsedmekte ya da yerinden etmektedir.

III. BÖLÜM

KİŞİSEL UYGULAMALAR

3.1 Uygulama I: “Zıt Kutuplar”



Görsel 45. : ‘Zıt Kutuplar’, Metal. 25 x 25 x 100 cm. 2017

Hegel; “sınır’ın bilincine varmamız için, o sınırın ötesinde ne olduğunu bilmemiz gerekir bir kere... bir çizginin bitimini bilmek demek, o çizginin ötesindeki boşluğu da bilmek demektir... bir şeyi hiç bilmemek, o şeyin bilincinde olmamaktır.” (Hegel’den Akt. Yazgan, 2016:7) der. Buradan yola çıkarak sınır için bir şeyi sonlandırırken başka bir şeyin başlangıcını yarattığını söylemek yanlış olamaz. Yaşadığımız son yüzyıl, modernizmden postmodernizme geçilen bir süreçtir. Bu süreçte modernizmin yaratmış olduğu kavramlar postmodern süreç içerisinde dönüşüme uğrar. Kamusal yaşam bireysel yaşama, merkez çevreye, milliyetçilik çok kültürlülüğe, evrensellik yerele, derinlik yüzeyselliğe dönüşmektedir (Türkdoğan, 2014:9-10). Görsel 45’deki “Zıt Kutuplar” isimli çalışma, son yüzyılın değişen karşıtlıkları üzerine kurulu bir çalışmadır. Kadın-erkek, alt sınıf-üst sınıf, biz- öteki, doğu-batı, merkez-çevre, cemaatçi toplum-bireysellik vb. pek çok ikilemi ele almaktadır. Son yüzyıl içerisinde bu karşıtlıklar, insanlar arasında ayrışmaların olmasına neden olmaktadır. Yani cinsiyet farkı, sınıf farkı, coğrafi farklılıklar gibi farklar, insanları kutuplaştıran bir hal almaktadır. Bu düşünceden hareketle, Zıt Kutuplar isimli çalışmada, endüstriyel çağın ürünü olan metal malzeme, kare prizma olarak tasarlanmıştır. Kare prizma, içerisinde oluşturulan boşluklar ve yırtılmalar ile

birbirinden ayrılmakta olan iki kütle oluşturulmaktadır. Bu kütlelerin birbirine eşit olmamasıyla güçler dengesi sorgulanmış, güçlünün ezici özelliğine vurgu yapılmak istenmiştir.

3.2 Uygulama II: “Boşlukta Uzanım”



Görsel. 46. : ‘Boşlukta Uzanım’, Metal. 25 x 25 x 100 cm. 2017.

20. yüzyılın başında mekân, nesne ve biçim anlayışlarındaki farklı yaklaşımlar, soyut sanat anlayışının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Maurice Denis, 1890 yılında yayınladığı ‘Simgeli Manifesto’unda soyut sanatı şu sözlerle açıklar; “Unutmayalım ki resim –bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir

konunun ifadesi olmasından önce- belli bir düzene göre yerleştirilmiş renklerden ibaret düz bir yüzeydir” (Antmen, 2008:79) der. Renk, çizgi, espas gibi biçimsel öğeleri ön planda tutan sanatçılar, gerçekliğin yerine sanatın kendi öz gerçekliğini yansıtmayı amaçlamışlardır. Kübistlerin, nesnenin gerçek görünümünü parçalayarak oluşturdukları geometrik formlarla soyutlamaya gitmeleri, saf duygunun üstünlüğü olan süprematizmin objenin aşına görüntüsünü dışlaması, konstrüktivistlerin radikal bir değişimle yeni bir toplum, yeni bir görünüm anlayışıyla, endüstriyel malzeme ve deneysel yöntemlere yönelmesi sonucu soyut sanat, 20. yüzyılın ifade biçimi olmuştur (Antmen, 2008:80,90,104).

Savaş'tan aktaran Karaaslan (2005:291), 20. yüzyıl da konstrüktivist sanatçıların, *“bir kütle ve bir boşluk iki ayrı maddedir. İkisi de somuttur ve ikisi de şekillendirilebilir”* görüşüyle boşluğun biçimlendirilmesinden yani mekânın biçimlendirilebileceğinden bahseder. Taşçıoğlu (2013:47) da bireyin mekânı algılamasını duyumsal ve zihinsel olarak iki süreçte gerçekleştirdiğini belirtir. Birey mekânı ilk olarak duyumsal (görme, duyma, koku alma gibi), daha sonra da mekân içerisinde geçirilen zamana bağlı olarak zihinsel ölçüde algılar. Ve bireyin bu mekânı algılaması sınırlarla gerçekleşir. Dolayısıyla sanat yapıtı, her zaman bir mekân barındırır. Sanat nesnesi bazen kendi mekânını yaratırken bazen de mekânın bir parçasını sanat nesnesine dönüştürebilir.

Görsel 46'deki “Boşlukta Uzanım” isimli çalışmanın düşünsel süreci, modern dünyanın birey üzerindeki etkilerini kapsar. İnsan yaşamını etkileyen biyolojik, psikolojik ve sosyolojik süreçler, postmodernizm ile birlikte bireyi yabancılaşmaya sürükleyen bir hal alır. Bu yaklaşımdan yola çıkarak kare prizma olarak tasarlanan ve kütleli yapıdan çizgiselliğe doğru bir gidiş sergileyen bu çalışma, yabancılaşmaya sürüklenen insanı simgelemektedir. Diyagonal yapıdaki biçim, kütle içindeki boşluklarla bir hacimsizleşme etkisi yaratmaktadır. Köşesinden zemine yerleştirilen çalışma, denge olgusuna odaklanarak, bireyin yaşadığı dünya üzerindeki varlığına gönderme yapar. Yani insanın yabancı hissettiği bu dünyaya bir uyum çabası simgelenmek istenir. Bireyin, yaşadığı dünyadan kendini soyutlayarak boşlukta yok olmaya doğru gidişi biçimsel yapılarla temsil edilmek istenmiştir.

3.3 Uygulama III: “İsimsiz”



Görsel 47. : ‘İsimsiz’, Metal, 2018.

Sanayi Devrimi'nin yarattığı teknolojik gelişmelerle toplumsal ve kültürel yapıların farklı örgütlenmesi ekonomik, siyasal ve toplumsal alanlarda değişim ve dönüşüm yaratmıştır. Teknoloji ile şekillenen sosyo-kültürel yapıların birey yaşamına olumlu ve olumsuz yansımaları olmaktadır. Yani teknolojik gelişmeler insan yaşamını kolaylaştırırken aynı zamanda zorlaştırmaktadır. Birey, doğa ile bağını koparıırken, her şeyin makeden ibaret olduğu, anlaşılmayan bir dünyaya sürüklenir. Dolayısıyla insanın, içinde bulunduğu toplum ile ilişkisinde bozulmalar meydana gelmektedir. Mutsuzlaşmaya başlayan birey yalnızlaşmaya ve

yabancılaşmaya sürüklenmektedir. Sanayi toplumuna geçişle başlayan ve 21. yüzyılda küreselleşme ile birlikte yaygınlaşan yabancılaşma çağımızın meselelerinden biri haline gelmiştir (Ofluoğlu ve Büyükyılmaz, 2008:114).

Sosyolojik, psikolojik, siyasi ve felsefi bir anlam taşıyan yabancılaşma kavramını Tolon şöyle tanımlar,

İnsanın kendi özünden, ürününden, doğal ve toplumsal çevresinden koparak onların egemenliği altına girmesi şeklinde tanımlanabilecek yabancılaşma kavramı, aynı zamanda insanı makineleştiren, metalaştıran ve sonunda köleleştiren rasyonalist ve teknokratik bir uygarlık biçimine karşı oluşan başkaldırının bir simgesi haline gelmiş bulunmaktadır (Tolan, 1981:3).

Bireysel psikolojik bir durum olan yabancılaşma kavramı, toplumun üyesi olan bireyin, yaşadığı toplumdaki uzaklaşması, yaşadığı toplumu ve kültürü reddetmesidir. Yabancılaşma kavramını sosyo-psikolojik boyutta inceleyen Seeman, güçsüzlük, anlamsızlık, kuralsızlık, soyutlama ve öz yabancılaşma boyutunda açıklar. Bireyin kendini yetersiz görmesi, neye inanacağına karşı kararsızlığı, kendi etkinliğine anlam verememesi, toplumsal kuralların dışına çıkması, üyesi olduğu toplumun normlarıyla iletişim kuramaması, kendi kendine yabancılaşması olarak tanımlar (Tezcan, 1985:121-122).

Görsel 47'deki çalışmada, ahşap küp formu çelik konstrüksiyonlar içerisine yerleştirilerek zeminle ilişkisi kesilmiştir. Bu bireyin toprakla bağının kesilmesi, doğadan koparılmasına eşdeğer bir duruma gönderme yapmaktadır. Yabancılaşma kavramına gönderme içermektedir. Endüstriyel bir malzeme olan çelik konstrüksiyonlar, heykelde hem kaide görevini üstlenerek dengesini sağlamış, hem de küp formundaki ahşabı mekândan yükseğe taşımıştır. Küp formunun içinde uygulanan boşluklarla kütesellik aza indirgenmeye çalışılmış ve mekân, heykelin içine dâhil edilmiştir. İki farklı malzeme kullanılan bu çalışmada, endüstriyel malzeme olan metal ile organik malzeme olan ahşabın biraradılığı ve insan ile Modern Çağın/Endüstri Çağının biraradılığı arasında bir benzerlik kurulmak istenmiştir. Endüstri Çağı'nın insana sundukları göz önünde bulundurulduğunda, insanın bundan vazgeçemeyeceğini söylemek yanlış olmaz. Bu durumla benzeşim kuran çalışmada küp hem çelik konstrüksiyonlara uyum sağlamaya çalışır, hem de

onunla dengede durmaya çalışır. Dengeyi çelik konstrüksiyonla bulur, çünkü hareket onunla sağlanır.

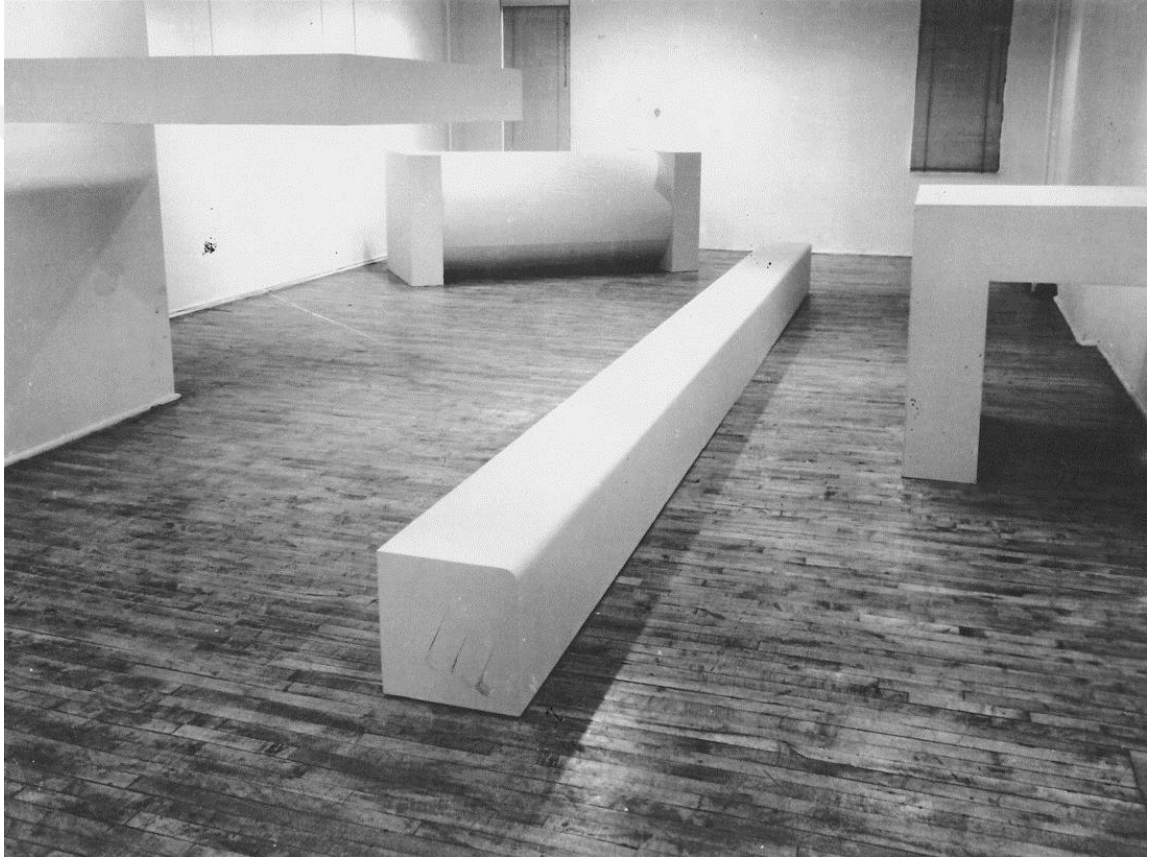
3.4. Uygulama IV: “Zıt Uzanımlar”



Görsel 48. : ‘Zıt Uzanımlar’, Metal, 2019.

Açıklık ve sadeliği ön planda tutan bir estetik anlayışla endüstriyel malzeme kullanan minimalist sanatçılar, geometrik nesnelere, sonsuzluk içerisinde uyumlu bir denge kurmuşlardır. Geometrik ve matematiksel düzen tekrarlarına sahip basit biçimlerle, malzemenin kendi özelliğini korumuşlar, parçadan ziyade bütünü önemsemişlerdir. Bu yaklaşım içerisindeki sanatçılardan Robert Morris, üç boyutlu çalışmalarına yeni bir bakış açısı sunar. Morris; “Resimdeki uzay ve kütesellik, hem

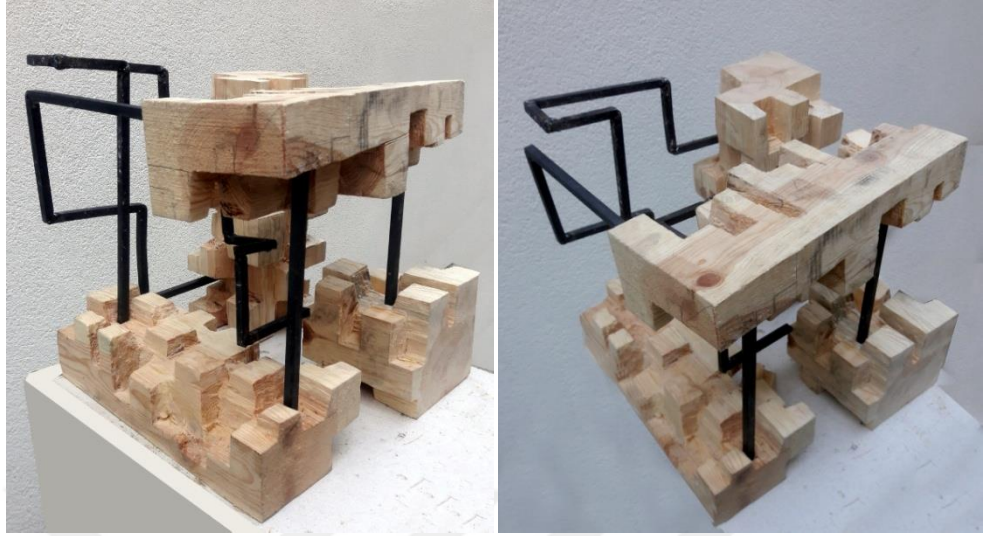
taklit hem de yanılısamadır. Oysa heykelin gerçek uzayda gerçek bir maddiliği olduğundan, aslında hiçbir zaman yanılısamacı olmamıştı. Resim, görme; heykel ise dokunma duyusuna hitap ediyordu” (Yılmaz,2006:204) diyerek üçboyutlu çalışmaları daha etkili bulmaktadır. Moris tek parça üzerinde durarak, bölünüp parçalanamayan nesnelere gerçekleştirmek istemiştir.1965 yılında gerçekleştirdiği, dokuz adet L biçimli kalası farklı konumlarda yerleştirerek, farklı biçimlerde anlaşılmasını sağlamıştır. Yerleştirme konusuna değinen sanatçı, “sanat eserinden estetiğin kaldırılması” gerektiğine inanmaktadır (Yılmaz, 2006:204-206).



Görsel 49. : Robert Morris, ‘İsimsiz’, Boyanmış Kontrplak, 1965, (Yılmaz, 2006:207).

Görsel 48’deki “Zıt Uzanımlar” isimli çalışmada, minimal bir etki yaratılmaya çalışılmıştır. Küp formunun üzerine birim tekrarlarından oluşan farklı yönlerdeki uzanımlarla birlikte heykelin statikliği kırılmış ve bir dinamizm yakalanmaya çalışılmıştır. Boşlukta farklı yönlere giden hareket ile bir devamlılık etkisi yaratılırken, bütün formun mekâna yayılımı sağlanmaya çalışılmıştır.

3.5 Uygulama V: “Parçalanmışlık”

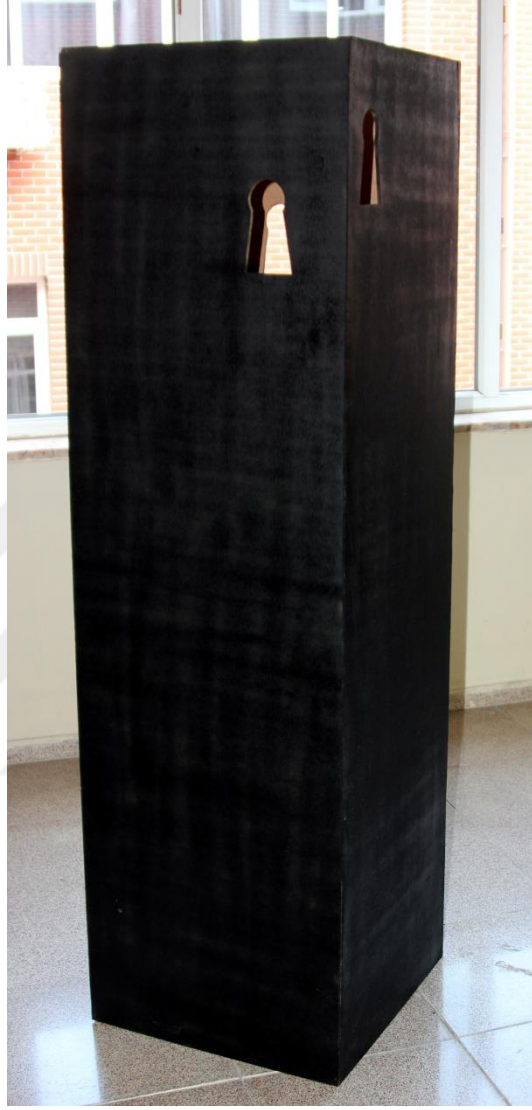


Görsel 50. : ‘Parçalanmışlık’, Metal, 2019.

Yine aynı yaklaşımlardan yola çıkarak tasarlanan Görsel 50’deki “Parçalanmışlık” isimli çalışma, parçalardan oluşturulmuş ahşap bir küptür. Ahşap parçaların her birine geometrik formlardan boşluk oluşturularak biçim verilmiştir. Ayrıca metal malzeme, boşlukta sınır çizerek küp formunun tamamlayıcısı olmaktadır. Kullanılan endüstriyel ‘metal’ malzeme ile organik ‘ahşap’ malzeme bir zıtlık oluşturmaktadır. Yine endüstri dünyası ile doğaya ait olan insan arasındaki zıtlık vurgulanmıştır. Mimari bir yapıyı çağrıştıran bu çalışmada, bütünlük içerisinde ritim yakalanmaya çalışılmış, mekânın, heykelin sınırlarından içeriye doğru girişine izin verilmiştir.

Bireye ait ‘içerisi’nin önemi kent yaşamında yüksek binalarda görülmeye başlar. İç içe geçen kent yaşamında bireyler hem mahremiyet alanı hem de korunma amaçlı özel alanlara, mekânlara ihtiyaç duyarlar (Cüceoğlu ve Bozkurt, 2018:3983). Parçalanmışlık isimli çalışmada da yükselen ve genişleyen mimari yapılarda yaratılan özel alanlar geometrik formlarla simgelenmiştir. Cam gibi saydam endüstri ürünlerinin, mimari yapılara sağlamış olduğu olanaklarla mekânların sınırları geçirgen hale gelmektedir. Bu çalışmada küp formunun tamamlayıcısı olan demir konstrüksiyonla, çalışmanın içine giren boşluk hem özel alana müdahale hem de içeriye bakma isteğini tetikler. Burada iç içe geçen kent yaşamı ve özel alan arasındaki sınır irdelenmektedir.

3.6 Uygulama VI: “Anahtar Deliği I.”



Görsel 51. : ‘Anahtar Deliği I.’ 50x 50 x200 cm. Kontrplak,2019.

Bohem çevrelerinde önemli bir kişiliğe sahip ve yazılarındaki müstehcenlik yüzünden hapse atılan Hans Jaeger, etrafındaki sanatçılara “*kendi hayatınızı yazın*” der. Bir sanatçının kendi özelini, mahremiyetini “korkuları, öfkeleri, yalnızlıkları, cinsel hayatı” ifade etmesi, bulunduğu çevre tarafından tepki almasına neden olmuştur. Edward Munch’un 1886 yılında “The Sick Child” isimli yapıtı veya Tracey Emin’in “Yatağım” ya da “I’ve Got It All 2000” çalışması buna örnek olarak verilebilir. Munch yaşadığı dönemde bunu insan ruhunu anlamak için yapmıştır. Emin ise kendi hayatından kesitler sunarak, evrensel duyguları kendi ifade biçimi ile

izleyiciyle paylaşmıştır (Baransel, 2011). Bu yaklaşımla kişiye özgü mahremiyetin ve izleyiciye sunulması ile mahremiyet alanlarının ve sınırlarının sorgulanır hale gelmesi söz konusu olmuştur.



Görsel 52. :Tracey Emin, ' I've Got It All', 2000(Baransel, 2011,[10.08.2019]).

Diğer bir yaklaşım da Walker Evans'ın 1938 yılında New York metrosuna binerek gizlice bir seri fotoğraf çekmesi ile gerçekleşir. Yaşam ve sanatçı arasındaki sınırları zorlayan Evans, fotoğraflanan şeyi nesnel boyuta taşımış ve gizlice çektiği fotoğraflarla insanları teşhirlemiştir. Sanatçı burada fotoğraflanan şeyi nesnel boyuta taşıdığı için etik sınırları ortadan kaldırmaktadır. Buna benzer bir yaklaşımda 1940 yılında Kubrick, insanların görünümelerini fotoğraflar. Kubrick görünüşün var olanın özünü verdiğini düşünür. Kant'ın "estetik özerklik" düşüncesiyle sanatın işlevsiz ve çıkarısız olduğu iddiası, sanatçının özgür düşünmesini ve davranmasını sağlar (Altaş, 2018). Sanatçı kimliğiyle insanların özel alanına girme hakkını yansıtan bu fotoğraflarda sınırın yok edildiği görülmektedir.



Görsel 53. : Stanley Kubrick, 'New York Metrosu' (Altaş, 2018, [30.04.2019]).

Görsel 51'deki "Anahtar Deliği I." ve Görsel 54 ve 55'deki "Anahtar Deliği II." isimli çalışmalarda merak unsunu tetikleyen anahtar deliği formu ile özel alana yapılan müdahaleye gönderme yapılmak istenmiştir. Herkesin birbirinin özel alanına girebildiği bu enformasyon çağında, etik sınırların ihlali söz konusudur. Sanal dünyanın olanaklarıyla her şeye erişim sağlanabilmesi ve her şeyden haberi olan bireyin sadece izleyici olarak kalmasıdır. Burada her şeye ulaşma, gözetleme hakkı olduğunu sanan bireyin, izlemekten öteye geçemeyen iletişimsiz, duyarsız ve yabancılaşan bir insanın modeline dönüşmesine göndermede bulunmak istenmiştir. Görsel 51'deki "Anahtar Deliği I." isimli çalışma, kare prizma olarak tasarlanmıştır. Yapının üzerinde farklı açılardan anahtar delikleri bulunmaktadır. İzleyiciye içine bakma isteği uyandıran düzenleme, izleyiciyi yönlendirmektedir. Yani artık izleyici heykelin içine girer, bir parçası olur. İzleyici mekân içerisinde bulunan çalışmanın içinde farklı bir mekânla karşılaşır. Yaratılan mekân, boş mekândır. İzleyici boş mekânı görür fakat bu boş mekân ile görmezden geldiğimiz değerlere göndermede bulunmaktadır. Bu değerler, ahlak, kültür, insan hakları, aile, saygı, eşitlik, yaşam hakkı gibi sıralanabilir. Burada mekânlar arasında oluşturulan anahtar deliği formuyla izleyici ve özel alan arasında oluşan sınıra bir geçiş aralığı oluşturulmak istenmiştir.

3.7 Uygulama VII: “Anahtar Deliği II.”



Görsel 54. ‘Anahtar Deliği II.’ Karışık Teknik, Kontrplak Hazır Malzeme, 2019.



Görsel 55. ‘Anahtar Deliği II.’ Detay, 2019.

Görsel. 54'deki "Anahtar Deliği II." isimli çalışmada da yine geometrik formlar da dikdörtgen prizmadan oluşmaktadır. Tripot üzerinde sergilenen düzenlemenin ön yüzeyine anahtar deliği, içerisinde de objektif ve körük bulunmaktadır. Anahtar deliği ile izleyici, düzenlemenin içine davet edilir. Kapalı kutunun içine yerleştirilen körüklü fotoğraf makinesi yardımı ile izleyicinin bulunduğu mekân yansıtılır. Yansıyan dış mekân (izleyicinin bulunduğu mekân), çalışmanın içinde ters bir görünüme sahiptir. Burada kullanılan körüklü makine sadece yansıtıcıdır. Düzeleme içerisinde herhangi bir fotoğraf, emisyon negatif film dijital kaydedici bulunmamaktadır. Yani nesnel somut bir görüntü mevcut değildir. Zaman ile birlikte mekân sürekli değişime girmektedir. Mekânı yansıtan görüntünün somut bir nesneye dönüşmemesi ile çağımızın hızlı tüketimine göndermede bulunmaktadır. Kendi bulunduğu, ters mekânla karşılaşan izleyicinin mekân algısı altüst edilmek istenir. Buradaki anahtar deliği, gerçek mekân ve yansıyan gerçek mekân arasındaki sınırı yaratmaktadır. Çalışmanın, mekânla olan ilişkisi açısından oluşturduğu sınır, izleyiciyi yönlendirmektedir.

Süreç içinde gerçekleşen bütün kişisel uygulamalarda çoğunlukla geometrik formlar kullanılmış, heykelin biçimsel sınırları ile mekân arasındaki ilişki sorgulanmıştır. Kaidesiz olarak tasarlanan bu çalışmalar, kendi ayakları üzerinde durarak, mekânla olan ilişkisi kesilmemiştir. Heykellerin kendi sınırları içerisinde yer alan boşlukları ile mekân, heykelin içine dâhil edilmeye çalışılmıştır.

Yapılan bütün çalışmalarda sınır kavramı irdelenerek, mekân, nesne ve insan üçlemesi sınır olgusu ile ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda çalışmayı tanımlayan ve nesnel biçimiyle oluşturulan sınır ile bir hesaplaşma yoluna gidilmektedir. Ayrıca oluşan sınır ya da yok edilen sınırlar ile çalışmadaki mekân ve izleyici aralarındaki ilişkisi sorgulanmıştır.

SONUÇ

Bu çalışmada genel anlamda, güncel yaşam içerisinde, sınırların insanlar üzerindeki etkileri ve sanat üretimine yansımaları ele alınmıştır. Çağın koşulları içerisinde ortaya çıkan sorunların insanlar üzerindeki olumlu-olumsuz ve fiziksel/ruhsal sınırlandırmalarının bulunduğu tespiti üzerinden sanatsal üretimlerin bu sınırlılıklarla yakından bağlantılı olduğu sonucuna varılmıştır.

Sınırlar, insanları hem güvende tutar hem de bir yere zorunlu bırakır. Aynı zamanda da sınır insanları ayırıştırır bir özelliğe de sahiptir. Yapılan araştırmalar doğrultusunda sınır, bazı düşünürlere göre özgürlükle ilintili, bazı düşünürlere göre de varoluşunu belirleyen bir alanı işaret etmektedir. Güncel yaşamımızın soruları haline dönüşen “göç, kimlik, coğrafi sınır” gibi olguların sınırlandırmaları, insanların hem özgürlüğünü hem de varoluşunu belirlediği görülmektedir. İnsanları hem fiziksel hem de zihinsel anlamda sınırlayan bu kavramlar, insanları hem yerinden etmiş hem de insanlar arasında ayırmaya neden olduğu görülmüştür. Bu durum sanatçıların farklı bakış açıları ve sanatsal üretimleri ile ortaya konmuştur.

Sınır sanatsal bağlamda “nesne, mekân ve insan” ile ilişkilendirilmiş, nesne, mekân ve insan, sanatsal üretimde malzeme olarak kullanılmıştır. 20. yüzyılın başlarında nesne kübizm ile parçalanmış, hazır malzeme ile estetik değerler bütününe dışına çıkmış, süprematizm ile saf formların hiçlikle bütünleşmesi sonucu somut anlamda belirginliğini yitirdiği görülmüştür. Bu süreçte nesne amaçtan araca dönüşmektedir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında tüketim kültürünü yansıtan nesnelere, alternatif teknik ve malzemeye dönmüştür. Sanatın nesneye olan gereksinimin tartışılması, nesnelere görülen anlamından uzaklaştırılarak yeni ifade biçimleri kazandırılmıştır. Yani nesnenin sınırları, kazanmış olduğu yeni anlamı ile değişime uğramıştır. Bununla birlikte performans sanatı ve vücut sanatı gibi akımlarla insan bedeninin nesneye dönüştürüldüğü görülmektedir. Aynı zamanda sanatın metalaştırılmasına karşı, yeryüzü, arazi, toprak ya da açık ve kapalı mekânlarda sanat nesnesine dönüşmüştür. Sanat nesnesine dönüşen insan bedeni ve mekân, biçimsel özellikleriyle yeni sınırlar oluşturmaktadır. İnsan bedeni ve mekân ile sanatın nesne anlayışının farklı bir zemine kaydığı görülmektedir.

Sanatçılar mekânı sosyoloji, tarih, bilim ve felsefe alanlarıyla bağ kurarak kullanmışlardır. Tarihsel süreç içerisinde mekân daha çok postmodern dönem sanatçıların ele aldığı meselelerden biridir. İlk olarak modernistler ve daha sonra postmodernistler tarafından değişime uğratılan mekân, teknolojik gelişmeler ve alternatif malzeme arayışları ile farklı boyuta taşımıştır. Bu süreçte sanat eserinin mekânı değişime uğramış galeri ve müzelerin fiziksel ve ideolojik sınırları aşılmaya çalışılmıştır. Konstrüktivistler, mekânı biçimlendirme düşüncesiyle plastik bir değer yaratmış, mekânın nesne içine yayılımı sağlanmıştır. Mekânın fiziksel özelliklerini kullanan sanatçılar, iç-dış, terz-düz gibi özellikleriyle mekânın sınırlarını zorlayarak değişime uğratmışlardır. 1960 sonrası serbest mekân kullanımı ile mekân, sanat nesnesine dönüşmüştür. Çağdaş sanatçıların sanatsal üretimlerinde mekân, sanat eseri ve sanat etkinliği ile izleyiciyi, zihinsel anlamda düşünmeye itmektedir. Toplumun özelliklerini yansıtan galeri ve müze mekânlarının yerini, doğrudan izleyici ile ilişki kuran mekân almıştır. Mekân kullanımı ve mekân-sınır arasındaki ilişki sanatçıların yapıtlarıyla ortaya konmuştur.

Düşünme yetisine sahip tek canlı olan insan, ilk olarak bedeniyle fiziksel sınırlarını, daha sonra da hür iradesinin temsili olan “özgürlük” ile zihinsel sınırlarını belirler. Son yüzyıl içerisinde “siyaset, din, dil, ırk, cinsiyet, kimlik, yabancılaşma, küreselleşme, kapitalizm, evrensellik” gibi kavramlar üzerinden insanın zihinsel ve fiziksel olarak sınırlandırıldığı görülmektedir. İnsanı sınırlayan bu olgular, sanatçıların farklı bakış açıları ile ifade edilmiştir.

Sınır kavramı üzerinden üretilen kişisel uygulamalarda güncel yaşam içerisinde oluşan sorunlardan yola çıkılmıştır. Çağın getirmiş olduğu yeni bakış açıları ile nesne, mekân ve insan üzerinden anlamlar sorgulanarak sınır olgusu çalışmaların merkezine alınmıştır.

KAYNAKÇA

- AKARSU, B. (1998). **Felsefe Terimleri Sözlüğü**,7. Baskı, İnkılap Kitapevi Yayınları, İstanbul.
- ANTMEN, A. (2008). **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**,4.Baskı,Sel Yayıncılık, İstanbul.
- ARTUN, A. (2015). **Sanatın İktidarı 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik**, 1. Baskı, İletişim Yayınlar, İstanbul.
- ARTUN, N. A. (2014). **Sürrealizm/ Mimarlık: Mekan Sanatı**,1.Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ATAKAN, N. (2008). **Sanatta Alternatif Arayışlar**, 1.Baskı, Z. Rona (çev.),Karakalem Kitapevi Yayınları, İzmir.
- BABACAN, İ. (1997).**Boccioni Umberto**,EczacıBaşı Sanat Ansiklopedisi C.1,Yem Yayınları, İstanbul.
- BOLAY, S. H. (1999).**Felsefi Doktrinler ve Terimler Sözlüğü**, 8. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- BOZKURT, V. (2008). **Değişen Dünyada Sosyoloji**, Ekin Basım Yayın Dağıtım, Ankara.
- BUDAK, S. (2003). **Psikoloji Sözlüğü**,Bilim ve Sanat Yayınevi, Ankara.
- CARLSON, M. (2013). **Performans: Eleştirel Bir Giriş**1.Baskı,B. Güçbilmez(çev.), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- CEVİZCİ, A. (1999). **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, 3. Baskı, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- CEVİZCİ, A. (2015). **Felsefe Sözlüğü**,5. Baskı,Say Yayınları, İstanbul.
- CLARK, T. (2011).**Sanat ve Propaganda: Kitle Kültür Çağında Politik İmge**,2. Baskı, Ayrıntı Yayınları,İstanbul.
- DONNAN, H. ve T. WILSON. (2002). **Sınırlar: Kimlik, Ulus ve Devletin Uçları**, 1. Baskı, Z. Yaş(çev.). Ütopya Yayınları, Ankara.
- ERHAT, A. ve S. EYUBOĞLU. (1991). **Hesiodos Eseri ve Kaynakları**, 2. Baskı Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- ERZEN, J. (1997). **Biçimlenmiş Tuval**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,C.1, Yem Yayınları, İstanbul.
- ERZEN, J. (1997).**Flavın Dan**,Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,C.1, Yem Yayınları, İstanbul.

- FARTHING, S. (Ed.), (2014). **Sanatın Tüm Öyküsü**,2.Baskı,G. Aldoğan ve F.C. Çulcu (çev.), Hayalperest Yayınevi, Çin.
- FOSTER, H. (2013). **Sanat Mimarlık Kompleksi**,1.Baskı,S. Özaloğlu (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- FROLOV, I. (1997). **Felsefe Sözlüğü**,2. Baskı, A. Çalışlar (çev.), Cem Yayınevi, İstanbul.
- GEMUHLUOĞLU, Z. (2017). Sanat-Hafıza İlişkisinde Zaman ve Mekan: "Deneyim" Merkezli Bir Okuma, M. B. Bursalı (Ed.). **Sanatta Hafızanın Biçimleri** içinde, Küre Yayınları, İstanbul, 15-42.
- GERMANER, S. (1996). **1960 Sonrasında Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar Sanatçılar**, 1.Baskı,Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- HANÇERLİOĞLU, O. (2005). **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**, 4. Baskı. C. 4, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- HANÇERLİOĞLU, O. (1993). **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar**, 2. Baskı,Remzi Kitapevi, İstanbul.
- HARVEY, D. (2006). **Postmodernliğin Durumu :Kültürel Değişimin Kökenleri**,4. Baskı, S. Savran (çev.), Metis Yayınları, İstanbul.
- HUNTÜRK, Ö. (2011). **Heykel ve Sanat Kuramlar**, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, N. ve M. İPŞİROĞLU. (2009). **Sanatta Devrim** 4. Baskı,Hayalbaz Kitap, İstanbul.
- KAHRAMAN, H. B. (2005). **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, 3.Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- KARABAĞ, S. (2008). **Jeopolitik Açından Sınırlar**, Gazi kitapevi, Ankara.
- KESER, N. (2005).**Sanat Sözlüğü**, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- KOSOVA, E. (Ed.) (2009). **Aydan Murtezaoğlu, Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken**, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları,İstanbul.
- LEFEBVRE, H. (2014). **Mekanın Üretimi**, 2. Baskı, I. Ergüden (çev.), Sel Yayınları, İstanbul.
- LYNTON, N. (1982). **Modern Sanatın Öyküsü**, 1.Baskı, S. Ö. Cevat Çapan(çev.),Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- MAY, R. (1992). **Yaratma Cesareti**,4.Baskı, Metis Yayınlar, İstanbul.

- NALBANTOĞLU, H. (2008). Nedir Mekan Dedikleri?, **Zaman-Mekan** içinde, A. Şentürk, Ş. Ural, Ö. Berber ve F. U. Sönmez (hızl.), Yem Yayınları, İstanbul, 88-105.
- O'DOHERTY, B. (2013). **Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi**, 2.BaskıA. Antmen (çev.), Sel Yayınları, İstanbul.
- SMİTH, E. L. (2004). **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, 1.Baskı, E. Kılıç, B. Kovulmaz ve O. Akınhay (çev), Akbank Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- ŞAHİNER, R. (2015). **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi: Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar**, 1.Baskı, Ütopya Yayınları, Ankara.
- TANYELİ, U. (1997). **Mekan**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.2, Yem Yayınları, İstanbul.
- TAŞÇIOĞLU, M. (2013). **Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan**, 1. Baskı, Yem Yayınları, İstanbul.
- TEKELİ, İ. (1979). **Mekan Organizasyonlarına Makro Yaklaşım: Türkiye Üzerine Bir Deneme**, ODTÜYayınları, Ankara.
- THOMPSON, J. (2014). **Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak**1.Baskı,Hayalperest Yayınları, İstanbul.
- TOLAN, B. (1981). **Çağdaş Toplumun Bunalmı Anomi ve Yabancılaşma**, 2. Baskı, İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Toplum Bilimleri Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara.
- TÜKEL, U. (1997). **Duchamp Marcel**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1, Yem Yayınları, İstanbul.
- TÜKEL, U. (1997). **Gabo Naum**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.1, Yem Yayınları, İstanbul.
- TÜKEL, U. (1997). **Pevsner Antonie**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.3, Yem Yayınları, İstanbul.
- TÜRKDOĞAN, T. (2014). **Sanat Kültür Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar**, 1.Baskı,Nobel Yayınları, Ankara
- ULUSOY, M. D. (2005). **Sanatın Sosyal Sınırları**, 1.Baskı, Ütopya Yayınları, Ankara.
- YILMAZ, M. (2006). **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, 1. Baskı,Ütopya Yayınları, Ankara.
- YILMAZ, M. (2009). **Sanatçıları Okumak Ya da Postmodern Şöyleşiler**, 1.Baskı,Ütopya Yayınevi, Ankara.

YÜKSELBABA, Ü. (2012). **Habermas ve Kamusal Alan:Burjuva Kamusallık İlkesinden,İletişimdel Kamusalılığa Geçiş**, 1. Baskı, On İki Levha Yayıncılık.

Makele

ABUZAR, C. (2011). **Dinin Toplumsal Yaşam Üzerindeki Etkisi**. DergiPark, Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 26, 26, 143-153.<https://dergipark.org.tr/tr/pub/harranilahiyatdergisi/issue/26248/276467> (15 Mayıs 2019).

AKBULUT, D. (2012). **Küresel Siyaset, Kimlik ve Sanat**, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2, 6, 403-409.<http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423903388.pdf> (7 Temmuz 2019).

AKMAN, K. (2005). **Orlan'ın Suretleri**, İzinsiz Gösteri, Asal Sayı 177, 37, E. Gezgin (çev), 11 Nisan 2005. http://www.izinsizgosteri.net/asalsayii37/Kubilay.Akman_37.html (18 Ağustos 2019).

AKMAN, İ. (2017). **Postmodern Mekan ve Zaman Ekseninde Bilge Karasu'nunEserlerinin Analizi**. Turkish Studied, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 12, 15, 47-62.[https://www.academia.edu/34412805/POSTMODERN_MEK%C3%82N_VE_ZAMAN_EKSEN%C4%B0NDE_B%C4%B0LGE_KARASUNUN_ESERLER%C4%B0N%C4%B0N_ANAL%C4%B0Z%C4%B0\(22Temmuz2019\)](https://www.academia.edu/34412805/POSTMODERN_MEK%C3%82N_VE_ZAMAN_EKSEN%C4%B0NDE_B%C4%B0LGE_KARASUNUN_ESERLER%C4%B0N%C4%B0N_ANAL%C4%B0Z%C4%B0(22Temmuz2019)).

ALTAŞ, Ş. (2018). **Sanatta Sınır Var mıdır?** İzlekler Sanat Ve Kültür Dergisi (30 Nisan 2018).[http://izlekler.com/_trashed-2/?fbclid=IwAR3yZuoaXaY31zjEpLWZ1kyWYBIFVjt4yRjFp0nooxE_br48MRMT46gklMY\(30Nisan2019\)](http://izlekler.com/_trashed-2/?fbclid=IwAR3yZuoaXaY31zjEpLWZ1kyWYBIFVjt4yRjFp0nooxE_br48MRMT46gklMY(30Nisan2019)).

ANTAKYALIOĞLU, Z. (2012). **Guernica**. *Lebriz Sanat Dergi*,[http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&authorID=42\(17 Temmuz 2019\)](http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&authorID=42(17Temmuz2019)).

ARTFUL LIVING, (2013). **Bedenden Mekan: Performans**, (2 Eylül 2013). [http://www.artfulliving.com.tr/sanat/bedenden-mekan-performans-i-766\(11 Ağustos 2019\)](http://www.artfulliving.com.tr/sanat/bedenden-mekan-performans-i-766(11Ağustos2019)).

APA, M. (2007). **Daniel Buren**, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 4, 7. <http://sbed.mku.edu.tr/article/view/1038000579/1038000372> (15 Temmuz 2019).

- ARTUN, A. (2015). **Joseph Beuys: Şaman mı, Şarlatan mı?**e-skop Sanat Tarihi Eleştirisi, (6 Kasım 2015). <https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677>(21 Ağustos 2019).
- ASLAN, A. (2016). **Modern Dünyada Sınırlar**. Düşün-ü-yorum Dergisi, 12-13.<http://www.dusunuyorumdergisi.com/dergi/sinir-ozel-sayisi/>(8 Temmuz 2019).
- AŞKIN, M. (2007). **Kimlik ve Giydirilmiş Kimlikler**,Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, DergiPark, 10, 2, 213-220.<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunisobil/issue/2820/38014>(11 Temmuz 2019).
- ATASEVEN, O. (2012). **Dan Flavin'in Mekanı Dönüştüren Işığı Ve Minimalizme Yaklaşımı**, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E, 5, 9, 85-96. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20728/221505> (1 Ağustos 2019).
- B. (2016). **Kendini Sınırlarında Tanı!**,Düşün-ü-yorum Dergisi, 64-66.<http://www.dusunuyorumdergisi.com/dergi/sinir-ozel-sayisi/>(8 Temmuz 2019).
- BARANSEL, Z. (2011). **Umumi Mahremiyet-Bir Tracey Emin Portresi**, e-skop Sanat Tarihi Eleştirisi, (2 Ekim 2019).<https://www.e-skop.com/skopbulten/umumi-mahremiyet-%E2%80%93-bir-tracey-emin-portresi/409>(25 Ağustos 2019).
- BEYOĞLU, A. (2017). **Sanat Eğitiminde Mekân Kavramının Teknolojik Gelişmelerle Sanatçıların Yapıtlarındaki Başkalaşımı**, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,41, 47-59. <https://www.researchgate.net/publication/322096145>(2 Haziran 2019).
- BİLGE, A. C. ve K. GÜLER. (2016). **Berlin Duvarı: Utanç Duvar'ından Anıta**, Mimarlık Kültür Dergisi, 57-65.https://www.academia.edu/29359155/Berlin_Duvar%C4%B1_Utan%C3%A7_Duvar%C4%B1ndan_An%C4%B1ta(11 Haziran 2019).
- BORAN, B. ve O. ERMAN. (2015). **Kentsel Mekanda Heykel Yerleştirmelerinin Değerlendirilmesi: Semiyotik Bir Model Önerisi**,Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 44,2, 170-190.<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/265585> (8 Mayıs 2019).
- ÇALIŞKAN, S. (2018). **Çağdaş Sanat Eserlerine Göç Olgusu Perspektifiyle Bir Bakış**,İdil Sanat ve Dil Dergisi, 7, 41, 39-45.<http://www.idildergisi.com/rus/ozet.php?dili=1&ref=1515522574&did=134> (07 temmuz 2019).
- ÇARMIKLI, B. (2016). **Mona Hatoum-Tate Modern, Londra**, Gezdim, Gördüm, Yazdım, (30 Haziran 2016). <http://www.banucarmikli.com/mona-hatoum-tate-modern-londra/>(15 Ağustos 2019).

- CÜCEOĞLU, E. A. ve M. BOZKURT. (2018). **Birey e Öteki Bağlamında Sanat Pratiklerinde Mahremiyet Olgusu**, Social Sciences Studies Journal, 4, 22, 3980-3992. http://sssjournal.com/Makaleler/984749950_31_4-22.ID824.%20C%C3%BCceo%C4%9Flu&Bozkurt_3980-3992.pdf (2 Haziran 2019).
- DEMİR, H. (2012). **Biz Frida'yı Çok Sevdik**, DergiPark, Kadın Araştırma Dergisi, 3, 36-51. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/7135> (18 Mayıs 2019).
- ELİRİ, İ. ve O. ALTINTAŞ. (2012). **Birey Toplum İlişkisinde Kent Kültürü, Kamusal Alan ve Onda Şekillenen Sanat Olgusu**, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 1, 5, 61-74. <http://idildergisi.com/makale/pdf/1355232937.pdf> (17 Haziran 2019).
- EROL, C. Ç. (2016). **Şiddet Temalı Kadın İmgesinin Çağdaş Sanata Yansımaları**, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 5, 19, 193-214. <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1446239195.pdf> (22 Mayıs 2019).
- GİRGİN, F. (2017). **Sanatta Göç Teması**, DergiPark, 1, 1, 54-75. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/370118> (4 Ağustos 2019).
- GÜREL, N. Ç. (2016). **Sonsuzluğun Bitimi**, *Düşün-ü-yorum Dergisi*, 79. [http://www.dusunuyorumdergisi.com/dergi/sinir-ozel-sayisi/\(8 Temmuz 2019\).](http://www.dusunuyorumdergisi.com/dergi/sinir-ozel-sayisi/(8%20Temmuz%202019))
- HÜRRIYET, (01 Ağustos 2018). **Kartografya nedir?**. <https://www.google.com/amp/www.hurriyet.com.tr/amp/gundem/kartografya-nedir-40915141> (22 Temmuz 2019).
- KARAASLAN, S. (2005). **Heykel ve Mekan**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, DergiPark, 14, 1, 289-295. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/cusosbil/issue/4371/59803> (12 Mart 2019).
- KAYPAK, Ş. (2013). **Modernizmden Postmodernizme Değişen Kentleşme**, GJEBS Küresel İktisat ve İşletme çalışmaları Dergisi, DergiPark, 2, 4, 80-95. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/gumusgjebs/issue/7492/98717> (11 Temmuz 2019).
- KORTUN, V. ve E. KOSAVA. (2014). **Ofsayt Ama Gol!**, Garanti Kültür AŞ. İstanbul. <https://saltonline.org> (02 Nisan 2017).
- NUMANOĞLU, Ö. (2013). **360 Derece Sanat**, Röportaj, Seyehat, Tempo Yazıları. Tüm zamanlar, 2 Kasım 2013. <https://tumzamanlar.wordpress.com/2013/11/02/360-derece-sanat/> (13 Temmuz 2019).
- OFLUOĞLU, G. ve O. BÜYÜKILMAZ. (2008). **Yabancılaşmanın Teorik Gelişimi ve Tarihsel Süreç İçinde Farklı Alanlarda Görünümleri**, Kamu-İş Dergisi, 10, 1, 113-144. <http://kamu-is.org.tr/pdf/1015.pdf> (27 Haziran 2019).

- ÖZAYTEN, İ. Ş. (2017). **Günümüz Mekansal Algılar Bağlamında Sanatçı Atölyeleri ve Daniel Buren'in Sergileme Pratikleri**,İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6, 39, 3235-3244.<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1511942847.pdf> (18 Haziran 2019).
- ÖZER, A ve U. AKYÜZ. (2016). **Kinetik Heykel Sanatı Öncüleri**, Akdeniz Sanat Dergisi, DergiPark, 9, 19, 74- 91.<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275536> (24 Mart 2019).
- ÖZGÜNDOĞDU, F. Ç. Ve H. ÖZÇELİK ve D. K. Çınar. (2018). **Kentsel Tasarım Sürecinde Kamusal Sanat ve Samsun Kenti Seramik Yüzey Uygulaması Örneği**,*Ulakbilge*, 6, 27, 1079-1094.<http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1531986055.pdf> (2 Temmuz 2019).
- SAĞLAM, F. (2017).**Heykelde Uzam Bağlamında Anış Kapoor'un Cloud Gate Çalışmasına Göstergebilimsel Bir Yaklaşım**,İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6 38, 2879-2897.<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1511892565.pdf> (18 Haziran 2019).
- SAMSUN, M. (2017). **Heykel Sanatında "Mekan" Problemi**,İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6, 32, 1283-1298.<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1490364381.pdf> (28 Nisan 2019).
- ŞAHAN, M. (2016). **Kentsel Alanda Heykel ve Çevre İlişkisi Üzerine Bir İnceleme**,Anadolu Üniversitesi Sanat veTasarım Dergisi, DergiPark, 6, 2, 92-109.<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/issue/27691/292706>(11 Mayıs 2019).
- TEZCAN, M. (1985). **Gençlik ve Yabancılaşma**,Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 18, 1, 121-127.<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/40/519/6511.pdf> (8 Haziran 2019).
- TOMSUK, E. E. (2019). **Kültürel Çeşitlilik, Etnik Köken-GüncelSanat Bağlamında Ötekinin Alanının Çekiciliği**. İdil sanat ve Dil Dergisi, 8, 58, 749-755.<http://www.idildergisi.com/arsiv.php#dergi> (18 Ağustos 2019).
- TÜRK, A. ve N. AKKOL. (2010). **Tracey Emin'in Günümüz Sanatındaki Yeri ve İşlerinin Değerlendirilmesi**,Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü Dergisi 2, 105-120.<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/254111> (20 Mayıs 2019).
- UÇAR, A. (2014). **Çağdaş Sanatta Kimlik Açılımı ve Yeni Önermeler**,Ege Eğitim Dergisi, DergiPark, 15, 2, 416-428.<https://dergipark.org.tr/tr/pub/egeefd/issue/4926> (8 Temmuz 2019).

ÜNER, Ö. (2018). **Sanat Eserleriyle Göçlere Tanıklık**, Witnessing Migrations Through Artworks, Kazakistan: Göç Sempozyumu 2018 Kazakistan. https://www.academia.edu/40027587/Sanat_Eserleriyle_G%C3%B6%C3%A7ler_Tan%C4%B1kl%C4%B1k_Witnessing_Migrations_Through_Artworks (13 Ağustos 2019).

YAZGAN, A. (2016). **Konumuz Sınır**, *Düşün-ü-yorum Dergisi*, 7-9. <http://www.dusunuyorumdergisi.com/dergi/sinir-ozel-sayisi/8> (8 Temmuz 2019).

YILMAZ, B. (2016). **Sanat Eseri: Bir Sınır Oluşturma Çabası**, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 4, 25, 190-199. http://www.asosjournal.com/files/asosjournalmakaleler/1950171644_1127%20Bar%C4%B1%C5%9F%20YILMAZ.pdf (9 Haziran 2019).

TEZLER

ALKAYA, T. (2015). **Sınır ve Eşik Olarak Duvar**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi, FBE.

ÇOKATAK, D. (2014). **Frida Kahlo'nun Resminde Kadın Olgusu**. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Edirne, Trakya Üniversitesi, SBE.

DEMİR, G. (2016). **Mekan Algısının Sanat Eseri Üzerindeki Etkilerinin Ürün ve Kuramsal Bağlamda İncelenmesi**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Mersin, Mersin Üniversitesi GSE.

KİLİMCİ, P. (2012). **Anış Kapoor'un Mekan ve Malzeme Anlayışı**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Işık Üniversitesi, SBE.

UÇAR, Ö. M. (2005). **Sınır Kavramına Mekansal Bir Yaklaşım: Ankara Bahçelievler Yerleşiminde Sınırlara Bağlı Bir Analiz** Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi, FBE.

UÇKAÇ, L. (2006). **Kentsel Tasarımın Kent Kimliği Üzerine Etkileri: Keçiören Örneği**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi FBE.

GÖRSEL LİSTESİ

- AESTHETICA. (2016). **Mona Hatoum: Şiirsel ve Politik, Tate Modern, Londra**, (9 Temmuz 2016). <https://www.aestheticamagazine.com/mona-hatoum-poetic-political-tate-modern-london/>(12 Ağustos 2019).
- AKMAN, K. (2005). **Orlan'ın Suretleri**, İzinsiz Gösteri, Asal Sayı 177, 37, E. Gezgin (çev), 11 Nisan 2005. http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html (18 Ağustos 2019).
- ALTAŞ, Ş. (2018). **Sanatta Sınır Var mıdır?** İzlekler Sanat Ve Kültür Dergisi (30 Nisan 2018). http://izlekler.com/_trashed-2/?fbclid=IwAR3yZuoaXaY31zjEpLWZ1kyWYBIFVjt4yRjFp0nooxE_br48MRMT46gklMY(30 Nisan 2019).
- AP ART HISTORY, **144. Fountain, Marcel Duchamp**, <https://sites.google.com/site/adairarthistory/iv-later-europe-and-americas/144-fountain-marcel-duchamp>(15 Mayıs 2019).
- ARTNET. (2019). **Untitled 225 by Cindy Sherman**. <http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-225-Rhz7bAPnswTe0UfSQajxDA2>(11 Ağustos 2019).
- ARTUN, N. A. (2014). **Sürrealizm/ Mimarlık: Mekan Sanatı**, 1. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BARANSEL, Z. (2011). **Umumi Mahremiyet-Bir Tracey Emin Portresi**, e-skop Sanat Tarihi Eleştirisi, (2 Ekim 2019). <https://www.e-skop.com/skopbulten/umumi-mahremiyet-%E2%80%93-bir-tracey-emin-portresi/409>(25 Ağustos 2019).
- BAY, Y. (2012). **Yatağım – My Bed/Tracey Emin**, Milliyet Sanat, (03 Kasım 2012). <http://www.milliyetsanat.com/haberler/-yatağım---my-bed---tracey-emin/546>(19 Ağustos 2019).
- ÇALIŞKAN, S. (2018). **Çağdaş Sanat Eserlerine Göç Olgusu Perspektifiyle Bir Bakış**, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 7, 41, 39-45. <http://www.idildergisi.com/rus/ozet.php?dili=1&ref=1515522574&did=134> (07 temmuz 2019).
- ÇELEBİ, Ş. (2018). **Berlin Duvar Anıtı**, (6 Eylül 2018), <http://gezilecekyerler.com/berlin-duvari-aniti/>(11 Temmuz 2019).
- EUROPEANA. (2017). **Gabo, Naum, Lineare Raumkonstruktion Nr. 2**. <https://www.europeana.eu/portal/en/explore/people/65771-naum-gabo.html>(31 Mayıs 2019).

- EYİĞÖR, F. (2004). **20. Y.Y. Sanatında Araçlar ve Amaçlar**, Erzurum, Atatürk Üniversitesi GSF, (27 Nisan 2004). <http://3.bp.blogspot.com/-o5vaBJE2W-8/Uk0whxobBel/AAAAAAAAADDI/k2AHbfgYcXE/s1600/arama.jpg>(15 Ağustos 2019).
- FARTHING, S. (Ed.), (2014). **Sanatın Tüm Öyküsü**, 2. Baskı, G. Aldoğan ve F.C. Çulcu (çev.), Hayalperest Yayınevi, Çin.
- FOSTER, H. (2013). **Sanat Mimarlık Kompleksi**, 1.Baskı, S. Özaloğlu (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- GERMANER, S. (1996). **1960 Sonrasında Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar Sanatçılar**, 1. Baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- GİRGİN, F. (2017). **Sanatta Göç Teması**, DergiPark , 1, 1, 54-75.<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/370118> (4 Ağustos 2019).
- HUNTÜRK, Ö. (2011). **Heykel ve Sanat Kuramları**,Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- KALLAT, R. S. (2010). **Reena Saini Kallat**, Goteborg Uluslararası Çağdaş Sanat Bienali, İsveç. <http://reenakallat.com/map-drawing>(18 Ağustos 2019).
- KARAASLAN, S. (2011). **Etrafı Kuşatan Heykeller: Richard Serra**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, DergiPark, 20, 2, 63-76. <https://dergipark.org.tr/pub/cusosbil/issue/4387/60277> (13 Temmuz 2019).
- KAVRAKOĞLU, F. **Çağdaş Sanata Varış 115/Minimalizm 2**. <https://www.google.com/amp/s/kavrakoğlu.com/cagdas-sanata-varis-115-minimalizm-2/> (31 Ağustos 2019).
- KOSOVA, E. (Ed.) (2009). **Aydan Murtezaoğlu, Yakınlıklar Kaybolup Mesafeler Kapanırken**, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- LYNTON, N. (1982). **Modern Sanatın Öyküsü**, 1.Baskı, S. Ö. Cevat Çapan (çev.), Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- MERRITT GALLERY & RENAISSANCE, **Frank Stella: Soyut Geometri**, Kategori: Ustalar Galerisi, <https://www.merrittgallery.com/frank-stella-abstract-geometry/> (16 Ağustos 2019).
- MOMA, (2019). **Sol LeWitt Serial Project I (ABCD) 1966**. <https://www.moma.org/collection/works/81533?>(31 Ağustos 2019).
- MOMA. (2006). **Yinka Shonibare**. <https://www.moma.org/collection/works/86007>(13 Ağustos 2019).

- MOULİN, R. (2016). **Teknik Olarak Kopyalanabildiği Çağda Sanat Eserinde Benzersizliğin Üretimi**, e- skop Sanat Tarihi Eleştiri, (11 Ekim 2016), BOREN, A. ve E.GEN. <https://www.e-skop.com/skopbulten/teknik-olarak-kopyalanabildigi-cagda-sanat-eserinde-benzersizligin-uretimi/3104> (31 Mayıs 2019).
- NUMANOĞLU, Ö. (2013). **360 Derece Sanat**, Röportaj, Seyehat, Tempo Yazıları. Tüm zamanlar, 2 Kasım 2013. <https://tumzamanlar.wordpress.com/2013/11/02/360-derece-sanat/>(13 Temmuz 2019).
- ÖZAYTEN, İ. Ş. (2017). **Günümüz Mekansal Algılar Bağlamında Sanatçı Atölyeleri ve Daniel Buren'in Sergileme Pratikleri**, İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6, 39, 3235-3244. <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1511942847.pdf> (18 Haziran 2019).
- ÖZERTURAL, R. (2007). **Çağdaş Sanat Ortamında Birbirine Yaklaşan İki Disiplin: Mimari ve Heykel**, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi FBE.
- PURPLEPAINTBRUSH. (2013). **A Bit of Inspiration: Frida Kahlo**, (5 Kasım 2013). <https://apurplepaintbrush.com/tag/frida-kahlo/> (29 Ağustos 2019).
- RONA, Z. (1997). **Pablo Picasso**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.3, Yem Yayınları, İstanbul.
- SADIK, C. (2018). **Umberto Boccioni ve Fütürizm**, Tarihi Sanat. <https://www.google.com/amp/s/www.tarihlisanat.com/umberto-boccioni-futurizm/amp/> (13 Haziran 2019).
- SANATATAK, (2015) **Joseph Beuys: Proleterlerin Sonuncusu**, O. Civelek (çev), (4 Ağustos 2015). <http://www.sanatatak.com/view/joseph-beuys-proleterlerin-sonuncusu> (21 Ağustos 2018).
- ŞAHAN, M. (2016). **Kentsel Alanda Heykel ve Çevre İlişkisi Üzerine Bir İnceleme**, Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, DergiPark, 6, 2, 92-109. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/issue/27691/292706>(11 Mayıs 2019).
- ŞAHİNER, R. (2015). **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi: Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar**, 1.Baskı, Ütopya Yayınları, Ankara.
- THOMPSON, J. (2014). **Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak**1. Baskı, Hayalperest Yayınları, İstanbul.
- UNDO.NET. (2012). **Oleg Kulik**, Regina Gallery London, (08 Ekim 2012). <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/146923> (25 Ağustos 2019).
- WIKIQUOTE. (2017). **Naum Gabo**, vikisöz, https://en.m.wikiquote.org/wiki/Naum_Gabo (31 Mayıs 2019).

YILMAZ, M. (2006). **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, 1. Baskı, Ütopya Yayınları, Ankara.

YORULMAZ, C. (2016). **İlginç Yaşam Öyküsü Kadar Sanatıyla da Çığır Açan Frida Kahlo'nun 100 Tablosu**, onedio.com, (21 Temmuz 2016). [https://www.google.com/amp/s/amp.onedio.com/haber/722062\(29 Temmuz 2019\)](https://www.google.com/amp/s/amp.onedio.com/haber/722062(29%20Temmuz%202019).).



ÖZGEÇMİŞ

Ad SOYAD: Seçil KUMARTAŞLI

Telefon: 0 505 920 00 16

e-posta:secilunal8@hotmail.com

13 Eylül 1981 Isparta'nın Eğirdir ilçesinde dünyaya geldi. İlk ve orta öğrenimini Eğirdir'in Mehmet Akif Ersoy İlköğretim Okulunda tamamladı. Eğirdir Lise'sinden 1999 yılında mezun olduktan sonra, 1997-2015 yılları arasında fotoğraf stüdyosunda çalıştı. 2016 yılında Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nden mezun oldu.

Katıldığı Sergiler:

Heykel Bölümü Karma Sergi 19 Aralık 2014-06 Ocak 2015 Antalya Aquarium ANTALYA.

Heykel Bölümü Sergisi 27 Şubat- 5 Mart 2014 Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Salonu ANTALYA.

Vakıf ve Sanat(sempozyum, sergi, çalıştay) Sergisi 12 Mayıs 2015 ANTALYA.

Çocuk Gözü ile EXPO Tema Yazılımı Projesi 2016 Antalya Heykel Sergisi, 9 Haziran 2014 Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ANTALYA.

Gelecek Nesiller İçin Yeşil Bir Dünya EXPO 2016 Heykel Sergisi, 24 Temmuz 2014, EXPO 2016 Antalya Ajansı, ANTALYA.

Sempozyumlar

Uluslararası Knidos Kültür Sanat Akademisi (UKKSA) Datça 2012

Ceren Ezgi Durgun Metal Heykel Öğrenci Çalıştayı 27 Ekim- 07 Kasım 2014 Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ANTALYA.

Ödüller

'Savaşçı', Erdemir Çelik ve Yaşam 13-18 Mayıs 2013 Heykel Yarışması Mansiyon Ödülü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi

'Direniş', Erdemir Çelik ve Yaşam 2-5 Mayıs 2015 Heykel Yarışması Mansiyon Ödülü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi