

T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**RESİM SANATI BAĞLAMINDA DİSİPLİNAŞIRILIĞIN BİR GÖSTERGESİ
OLARAK MEKÂN**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ELİF KÖSE
3741017001

DOÇ. BARIŞ YILMAZ

OCAK, 2020
MUĞLA

T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

RESİM SANATI BAĞLAMINDA DİSİPLİNAŞIRILIĞIN BİR GÖSTERGESİ
OLARAK MEKÂN

ELİF KÖSE
3741017001

Sosyal Bilimler Enstitüsünce
Tezli Yüksek Lisans
Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tez.

Tezin Enstitüye Teslim Edildiği Tarih: 27.01.2020

Tezin Sözlü Savunma Tarihi: 09.01.2020

Tez Danışmanı: Doç. Barış YILMAZ
Jüri Üyesi: Doç. Musa KÖKSAL
Jüri Üyesi: Doç. Dr. Dizar ERCİVAN ZENCİRCİ

Enstitü Müdürü: Doç. Dr. Ali BAYRAKDAROĞLU

OCAK, 2020
MUĞLA

TUTANAK

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 19 / 12 / 2019 tarih ve ...920/2... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 24/6 maddesine göre, Resim Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı öğrencisi Elif Köse'nin "Resim Sanatı Bağlamında Disiplinasızlığın Bir Göstergesi Olarak Mekân" adlı tezini incelemiş ve aday 09 / 01 / 2020 tarihinde saat 11:00 de jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60.. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin kabul edildiğine oy birliği ile karar verilmiştir.

Tez Danışmanı
Doç. Barış YILMAZ



Üye

Doç. Musa KÖKSAL



Üye

Doç. Dr. Dizar ERCİVAN ZENCİRCİ



YEMİN

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Resim Sanatı Bağlamında Disiplinasızlığın Bir Göstergesi Olarak Mekân” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

27./01./2020

Elif Köse



**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU**

YAZARIN

Soyadı : **KÖSE**

Adı : **Elif**

Referans No: **10321728**

TEZİN ADI

**Türkçe: RESİM SANATI BAĞLAMINDA DİSİPLİNAŞIRILIĞIN BİR GÖSTERGESİ
OLARAK MEKÂN**

**Y. Dil: SPACE AS AN INDICATOR OF TRANSDISCIPLINARITY IN THE
CONTEXT OF PAINTING**

TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans

Doktora

Sanatta Yeterlilik

•

0

0

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ

Üniversite : Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Fakülte :

Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Diğer Kuruluşlar :

Tarih :

TEZ YAYINLANMIŞSA

Yayımlayan :

Basım Yeri :

Basım Tarihi :

ISBN :

TEZ YÖNETİCİSİNİN

Soyadı, Adı : YILMAZ, Barış

Unvanı : Doç.

TEZİN YAZILDIĞI Dil: TÜRKÇE

TEZİN SAYFA SAYISI: 79

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

Resim ve Mekân İlişkisi

Mekân Yanılsaması

Ortamlararası Sanatsal Yaklaşımlar

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER (En az üç en fazla beş adet):

1. Disiplinləşirlik

2. Mekân

3. Yanılsama mekân

4. Reel mekân

5. Sanal mekân

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER:

1. Transdisciplinarity

2. Space

3. Illusion space

4. Real space

5. Virtual space

1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum

2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir

3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir

Yazarın İmzası :



Tarih : 27/01/2020

RESİM SANATI BAĞLAMINDA DİSİPLİNAŞIRILIĞIN BİR GÖSTERGESİ OLARAK MEKÂN

ÖZET

20. yüzyılda bilimsel ve kültürel gelişmelerle yaşanan değişimlerin etkisiyle, sanat disiplinleri arasında yeni durumlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yeni durumlar ‘disiplinlerarası’, ‘multidisipliner’ ve ‘disiplinaşırı’ gibi terimler ile tanımlanmaktadır. 20. yüzyılda sanat pratiklerinin birbirleriyle olan ilişkileri, disiplinlerarası yapılara zemin hazırlamış ve multidisipliner üretme biçimlerinin oluşmasını sağlamıştır. Bu ortamlararası yapılar birçok akımın ve hareketin etkileşimleri sonucunda ortaya çıktığı görülmüştür. Disiplinlerarası yapıda sanatçı birçok disiplinden yararlanarak tek bir sanatçı odaklı çalışırken, multidisipliner yapıda farklı disiplinden kişilerin iş odaklı üretimi ve etkileşimi söz konusudur. Bugün üretilen her şey, kendi disiplininin sınırını aşan bir noktada olup, başka alanların olanağını içinde barındıran ve pratiğinde uygulayan yapıya sahiptir. Disiplinaşırılık, bir disiplin odağında diğer disiplinlerin o odak içerisinde ya da sürecinde doğrudan gösterimine dayanır. Sürekli yeni medyumların eklenmesiyle birlikte resim sanatının bir disiplin olarak varlığı, çeşitli disiplinlerin medyum olarak katılımı ile disiplinaşırı bağlamlara uğramakta ve günümüz sanatında disiplinlerin ortaya koyduğu işler, disiplinaşırı olarak bakmayı zorunlu kılmaktadır.

Bu çalışma, yapısal bir araştırma olarak; resim sanatı ile mekân kavramı arasındaki yapısal ilişkiyi, disiplinaşırılık kavramı üzerinden bir bağlam kurulmaya çalışılacaktır. Araştırmada mekân kavramı resim sanatı bağlamında ele alınacak, disiplinaşırılığın bir göstergesi olarak varlık tabakaları ortaya konmaya çalışılacaktır. Bu araştırma bağlamında mekân kavramı, resim sanatı bağlamında incelenecek olan çalışmanın paradigması olacaktır. Günümüzde artık sanatçı (ressam), resim temelli yola çıkarak bir mimarinin, sesin ya da dijital teknolojilerin olanağında resimsel üretimler yapabilmektedir. Farklı algı aralığında yer alan medyumlar artık resmin içinde bir yer işgal etmeye başlamaktadır. Bu konuda çeşitli disiplinlerin çoklu algı ve çoklu zekâ gibi kavramlarla, bu duruma kendi perspektiflerinden baktıkları görülmektedir. Sanatçı artık nesnel dünyanın sunduklarına eşit bir uzaklıkta yer alır. Kendi pratiğinin öz nitelikleri dolayımında bir mekânı ya da bir metni kendi pratiğinden bakışla kurabilir. Resim pratiğinden mekâna bakıldığında hala resimden söz edilebilir noktada

olunduğu görülmektedir. Bu araştırmada, mekân olgusunu resim sanatı bağlamında bir disiplinaşırılık olarak ele almak ve resim disiplini olanağında mekânı bir aşırılık olarak incelenmesi amaçlanmıştır. Bu aşırılık, sanatçının kendi algı aralığının olanağı olan medyumun aşılması anlamına da gelmektedir. “Resim Sanatı Bağlamında Disiplinaşırılığın Bir Göstergesi Olarak Mekân” başlıklı çalışmada, resim sanatı çerçevesinden, mekân: disiplinaşırılık olarak *yanılsama mekân*, *reel mekân* ve *sanal mekân* olmak üzere üç aksta incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Disiplinaşırılık, Mekân, Yanılsama mekân, Reel mekân, Sanal mekn



SPACE AS AN INDICATOR OF TRANSDISCIPLINARITY IN THE CONTEXT OF PAINTING

ABSTRACT

In the 20th century, with the effect of changes in scientific and cultural developments, new situations began to emerge among art disciplines. These new situations are defined by terms such as 'interdisciplinary', 'multidisciplinary' and 'transdisciplinary'. The relations of art practices with each other in the 20th century provided the basis for interdisciplinary structures and led to the formation of multidisciplinary forms of production. These intermedia structures appear to be the result of interactions of many currents and movements. In the interdisciplinary structure, the artist works with a single artist, benefiting from many disciplines, while the multidisciplinary structure involves the production and interaction of people from different disciplines. Today everything produced is at a point that transcends the boundaries of its own discipline and has a structure that incorporates the possibility of other fields and applies it in practice. Transdisciplinarity is based on the direct representation of other disciplines in that focus or process in a disciplinary focus. With the addition of new mediums, the existence of the art of painting as a discipline is subject to transdisciplinary contexts with the participation of various disciplines as mediums, and the works of disciplines in today's art necessitates to look as transdisciplinary.

This study will be a structural research; The structural relationship between the art of painting and the concept of space will be comprehended through the concept of transdisciplinary. In the research, the concept of space will be dealt with in the context of painting, and the layers of existence will be tried to be revealed as an indicator of transdisciplinary. In the context of this research, the concept of space will be the paradigm of the study to be examined in the context of painting. Nowadays, the artist (painter) is able to make pictorial productions in the possibility of an architecture, sound or digital technologies based on painting. Psychics in different perception ranges now occupy a place in the picture. Mediums in different perception ranges now take a place in the picture. In this regard, it is seen that various disciplines view this situation from their own perspectives with concepts such as multiple perception and multiple

intelligence. The artist is now at an equal distance from what the objective world has to offer. The artist can establish a space or a text from own practice in view of the peculiarities of own practice. When the space is examined from the painting practice, it can be seen that painting can still be mentioned. In this research, it is aimed to treat the phenomenon of space as a transdisciplinary approach in the context of painting and to examine space as an extremism in the discipline of painting. This extremism also transcends the medium of the artist's own range of perception. In the research titled “Space as an Indicator of Transdisciplinarity in the Context of Painting” from the framework of painting art, space; the discipline is examined as an extremism on three axes: *illusion space*, *real space* and *virtual space*.

Keywords: Transdisciplinarity, Space, Illusion space, Real space, Virtual space



ÖNSÖZ

Sanat üretme pratiğinin çıkış noktası olan mekân odaklı araştırma alanı, bu üretme pratiğinin teorik arka planlarını, akademik düzeyde incelemek adına önemli olmuştur. Bu çalışmada mekân kavramı, resim sanatı dolayımında *disiplinleşirlik* olarak teorik ve pratik alanda üç aksta incelenmiştir. Yanılsama mekân, reel mekân ve sanal mekân odağında incelenen mekân kavramı, araştırma bağlamında resim pratiğinden bir bakış kurularak değerlendirilmiştir. Disiplinlerin sınırlarının flulaştığı bu çağın sanat uygulamalarının yapısı, sanatçı işleri üzerinden örneklendirilerek gösterilmeye çalışılmıştır. Tarihsel olarak 20. yy. öncesine konu bağlamında bazı örneklerle üzerinden değinilse de konu bütünlüğü bakımından 20. yy. ve sonrasını içeren süreç çalışmanın genel çerçevesini oluşturmaktadır.

Araştırmaya katkılarından ve desteklerinden dolayı tez danışmanım Doç. Barış YILMAZ'a teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım. Resim Bölümü hocalarım Doç. Musa KÖKSAL ve Doç. Dr. Erhun ŞENGÜL'ün atölye ortamlarında edindiğim deneyimler, bilgiler ve teşvikleri için teşekkür ederim. Tez sürecimde önerilerinden ve desteğinden dolayı Arş. Gör. Tayfun AKDEMİR'e, manevi desteklerinden dolayı aileme teşekkür ederim.

Elif Köse
Ocak 2020

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
RESİMLER LİSTESİ.....	iv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM KAVRAM ANALİZLERİ

1.1. Ortamlararasılık	4
1.2. Disiplinlerarasılık	5
1.3. Multidisipliner	6
1.4. Disiplinaşırılık	6
1.5. Mekân	7

İKİNCİ BÖLÜM RESİM SANATINDA YANILSAMA MEKÂN

2.1. Yanılsama Olarak Resim Yüzeyi.....	11
2.1.1. Trompe l'oeil.....	11
2.2. Perspektif ve Mekân	14

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM RESİM SANATINDA REEL MEKÂN

3.1. Kolaj ve Asamblaj Süreçleri	20
3.2. Resmin Mekânından Mimari Mekâna Geçiş	22
3.2.1. Mekâna uzanan resim: El Lissitzky ve Proun Odası.....	22
3.2.2. Kurt Schwitters ve Merz yapıları.....	26
3.2.3. Yüzeyde yanılsama mekân: Burhan Doğançay.....	28
3.3. Yanılsamanın Mekâna İadesi: Dan Flavin.....	31
3.4. Mekânın Yanılsama Olarak Biçimlenmesi: James Turrell.....	33
3.5. Mekân Dolayımında Kavram Kurgusu: Candaş Şişman ve IPOcle	37

3.6. Resim Yüzeyi ve Mekân Yanılsaması: Yağız Özgen ve Yönergeler	39
---	----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

RESİM SANATI BAĞLAMINDA SANAL MEKÂN

4.1. Sanal Kavramı	43
4.2. Sanal Gerçeklik	44
4.3. Sanal Mekân ve Sanat	46
4.3.1. Char Davies: Osmose	46
4.3.2. Reel mekânın sanal görünümü: James Turrell	50
4.3.3. Fizik mekânın dijital temsili: Erwin Redl ve Matrix II	51
4.3.4. Mekânın sonsuz görünümü: Yayoi Kusama	55

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÇALIŞMALAR ÜZERİNE AÇIKLAMALAR

5.1. Resim Yüzeyinde Mekân Sorgulamaları ve Mekânsal Deneyimler	57
---	----

SONUÇ	72
--------------------	-----------

KAYNAKÇA	75
-----------------------	-----------

RESİMLER KAYNAKÇASI	77
----------------------------------	-----------

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1.** Dick Higgins, “İntermedya Tablosu”, Molvena, İtalya, 1995.....5
- Resim 2.** Disiplinler: İnterdisiplin (disiplin), Çok disiplinli (multidisipliner), Çapraz disiplin, Disiplinlerarası, Disiplinlerarası (ötesi) Şema Gösterimi, Alexander Refsum Jensenius, 2012.....7
- Resim 3.** Joachim von Sandrart, “Zeuxis ve Parrhasius” Temsili Gravür, 29.7x20.1 cm, 1683, Danimarka Ulusal Galerisi.....12
- Resim 4.** Cornelis Norbertus Gysbrechts, “Trompe l'oeil Çerçevesi Bir Resmin Arkası”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66,4x87cm, 1668-1672.....14
- Resim 5.** Giotto di Bondone, “Scrovegni Şapeli” (Arena Şapeli), Fresk, 1303-06, Padova.....16
- Resim 6.** Massacio, “Kutsal Teslis”, Fresk, 667x317 cm 1426-1428, Santa Maria Novella Basilikası, Floransa, İtalya.....17
- Resim 7.** Andrea Pozzo, “Sant'İgnazio Kilisesi”, Roma, 1685.....19
- Resim 8.** Pablo Picasso, “Müzik notaları ile Keman”, Kâğıt Kolaj, 78x65cm, 1912.....21
- Resim 9.** El Lissitzky, “Proun”, 19D, Kontrplak Üzerine Gesso, Yağ, Vernik, Pastel Boya, Renkli Kâğıtlar, Zımpara Kağıdı, Milimetrik Kâğıt, Karton, Metalik Boya ve Metal Folyo, 97.5x97.2 cm, 1920-1921, MOMA.....23
- Resim 10.** El Lissitzky, “Proun Odası Planı”, Dokuma Kağıdına Litografî, 30,5x53 cm, 1923.....24
- Resim 11.** El Lissitzky, “Proun Odası”, 1923, Boyanmış Ahşap, 320x364x364 cm, Yeniden Kurulum 1971.....25
- Resim 12.** Kurt Schwitters, “Kapalı Bitkiler ile Resim 2 Küçük Köpek ile Resim”, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, Tahta, Kâğıt, Karton, 97x79x10 cm, TATE, 1984.....26
- Resim 13.** Kurt Schwitters, “Merzbau”, Fotoğraf: Wilhelm Redemann, 1933.....27
- Resim 14.** Burhan Doğançay, “Kara Şahin”, Kâğıt Üzerine Guaj, 75x56 cm, 1981...29
- Resim 15.** Burhan Doğançay, “İçbükey Gölge Heykel”, 1984.....30
- Resim 16.** Dan Falvin, “Köşeler, Engeller ve Koridorlar”, David Zwirne Güncel Sanat Galerisi, 1960-1970.....32

Resim 17. Dan Falvin, “Köşeler, Engeller ve Koridorlar”, 1960-1970, David Zwirne Güncel Sanat Galerisi.....	33
Resim 18. James Turrell, “Ganzfelds Serisinden Bridget’s Bardo”, 2009.....	34
Resim 19. James Turrell, “Ganzfelds Serisinden, <u>Breathing Light</u> ”, 2013.....	35
Resim 20. James Turrell, “End Aroud”, 2006.....	36
Resim 21. Candaş Şişman, “IPOcle”, Işık Enstalasyonu Görünüm-1, Lensler, Işık, Ayna, Ses, Konteynır, Sis, 1200x240x240 cm, 2013.....	38
Resim 22. Candaş Şişman, “IPOcle”, Işık Enstalasyonu Görünüm-2, Lensler, Işık, Ayna, Ses, Konteynır, Sis, 1200x240x240 cm, 2013.....	39
Resim 23. Yağız Özgen, “ÇLŞMYNRGLR: PLT #1”, Duvar üzerine akrilik, 35x65 cm, Sanatorium,2019.....	40
Resim 24. Yağız Özgen, “ÇLŞMYNRGLR: PT #1”, Detay, Duvar üzerine akrilik, 35x65 cm, Sanatorium, 2019.....	41
Resim 25. Char Davies, “Osmose”, Ekran ve Vücut Sensörlü Solunum, Denge ve Arayüz Yeleği, MACM, Montreal, 1994.....	47
Resim 26. Char Davies, “Osmose”, Izgara Sistemi Görünümü, MACM, Montreal, 1994.....	48
Resim 27. Char Davies, “Osmose”, Orman, Ağaç Görünümü, MACM, Montreal, 1994.....	49
Resim 28. James Turrell, “Wedgeworks”, Projeksiyon Edilmiş Işık, 2000.....	51
Resim 29. Albrecht Dürer, “Uzanan Çıplak Çizen Ressam”, 1525, Ağaç baskı, Germanisches National Museum Nürnberg.....	52
Resim 30. Erwin Redl, “Matrix II”, Yeşil Ledlerle Işık Enstalasyonu, 6 x 26 x 16 m, Enstalasyon Görünümü: Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi.....	53
Resim 31. Erwin Redl, “Matrix XV”, 2007, Fiber-Optikli LED Kurulumu, 10 x 42 x 58 m, Ace Galeri Beverly Hills.....	54
Resim 32. Yayoi Kusama, “Sonsuzluk Ayna Odasında Ateşböcekleri”, Aynalar, Pleksiglas, Işıklar ve Su, 281.9x367x367 cm, ProMedica tarafından Shumaker, Loop & Kendrick, LLP ve Ohio Sanat Konseyi'nin desteğiyle sunuluyor.....	56
Resim 33. Elif Köse, “Zaman, Mekân, Doğa, Ölüm-1”, 5mm Dekota Üzerine Dijital Fotoğraf Baskı, 50x70 cm 2013.....	59

Resim 34. Elif Köse, “Zaman, Mekân, Doğa, Ölüm-2”, Tuval Üzerine Fotoğraf Enstalasyon, 150x150x15 cm 2013.....	60
Resim 35. Elif Köse, “Arka Bahçe-1”, Fotoğraf Enstalasyon, 40x65x18 cm, 2013.....	61
Resim 36. Elif Köse, “Topoğrafya Denemeleri-1”, Maket Çim Yüzeyi Boyutlandırma, 3x35x50 cm, 2015.....	62
Resim 37. Elif Köse “Shadowy Serisinden”, Tuval Üzerine karışık Teknik, 70x220x25 cm, 2016.....	63
Resim 38. Elif Köse, “Shadowy Serisinden”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 3x35x35x15 cm 2015.....	64
Resim 39. Elif Köse, “Gölge-5”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2x15x35 cm, 2016..	65
Resim 40. Elif Köse, “Kuş Bakışı”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 32x65 cm, 2017.....	66
Resim 41. Elif Köse, “Shadowy Serisinden”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50x50x15 cm, 2016	67
Resim 42. Elif Köse, “Ev”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x70x13 cm, 2018....	68
Resim 43. Elif Köse, “Mekân Deneyimi-3”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40x5 cm 2019.....	69
Resim 44. Elif Köse, “Kâğıt Yer Betimi: Görünüm-1”, Rastlantısal Kâğıt Hamuru Şekillenmesi, 40x40x10 cm,2019.....	70

GİRİŞ

Bilimsel gelişmeler ve kültürel dönüşümle birlikte sanatın salt kendine ait sınırları, değişim ve dönüşüm süreci geçirmiş ve bu süreç sanat pratiklerinin alanlarını genişleterek birbirine geçişli yapılar meydana getirmiştir. 20. yüzyılın başlarından itibaren, disiplinlerin oluşturduğu çerçevenin ve kaidenin dışına taşan sınırlar, sanat nesnesi ve onun konumlandırıldığı mekânın olanaklarını değişime uğratmıştır. Sınırların değişimiyle birlikte sanat nesnesi, artık mekândan bağımsız olarak tanımlanamamış ve mekân olgusu, resim sanatının temel bir unsuru haline gelmiştir. Mekân, resim sanatında Rönesans döneminden 20. Yüzyıl'a kadar yanılısama odaklı gelişmiş olup, 20. yüzyıldan sonra çerçeveden mekâna uzanarak, reel mekânla ilişkili hale gelmiştir. Geleneksel bir medyum olarak yüzeyden başlayan resim pratiği, günümüzde üç boyutlu heykelin olanağı ve hatta onu aşan dört boyutlu mimarinin temel elemanı niteliğindeki mekânı da kendi öz disiplinler paradigmasından bakmayı ve okumayı zorunlu kılar.

Resim sanat tarihinde, mekân olgusunun geçmişten günümüze kadar farklı süreçlere evrildiği görülür. Resim sanatı bağlamında mekâna, resmin gerçekleştiği mekân olarak bakıldığında, mağara resimlerine kadar uzanan bir süreç olup, mağara duvarlarına uygulanan resimde mekânın taşıyıcı bir olgu olduğu görülür. Perspektifin resme girmesinden önce mekân olgusu, sadece “objeler arasındaki fiziksel gerçekliğe uygunluğun temsiliyeti” (Kara, 2016) olarak karşımıza çıkmaktadır.

Rönesans dönemiyle birlikte merkezi perspektifin bulunuşu ile mekân, resmin içerisine girmiştir. Böylece yüzey üzerindeki yanılısama mekân, gözün yanılısamasıyla mümkün kılınan bir illüzyon olarak gerçekleşir. Perspektifin olanağında görme biçimi değişir ve perspektifin yarattığı bakışla mekân temsili, akıl tarafından yanılısama olarak izleyicide gerçekleşir. Yanılısamayı “[...] gönderme yaptıkları gerçeklikler olarak kavramak ancak yanılısamanın varlığı halinde olanaklıdır. Dolayısıyla, yanılısama gerçekliğinin sanat yapıtında ‘yeniden üretilmesi’ demektir ve çoğunlukla üç boyutlu olan gerçek varlıkların iki boyutlu bir yüzey üzerinde betimlenebilmesini sağlar” (Sözen & Tanyeli, 2007: 252). Massaccio'nun merkezi perspektifi kullanarak resimlediği ve izleyicide göz yanılısamasına neden olan “Kutsal Teslis” adlı freski, yaratılan üç boyutluluk aracılığıyla izleyiciyi resmin içerisine hapseder. Bu freskle “ilk

kez üç boyutlu bir mekân iki boyutlu bir düzleme aktarılmıştır” (Wundram, 2008: 26). Rönesans'ta Alberti'nin 'resim pencere gibidir' metaforu, mekânda resim ile pencerenin, gerçek ile yanılısamanın yan yana oluşumunda her birinin varlık alanını diğerinin olanağında kurulmasının bir örneğini verir. Barok döneminde ise mekân olgusu fragmanlar halinde karşımıza çıkar. Barok dönemde, Johannes Vermeer'in resimlerinde, *camera obscura* dolayımında, bir tür lens aracılığıyla elde edilmiş görüntülerin; görüntü mekânının, görüntülenen mekân ile ilişkisi, yeni resim-mekân ilişkilerine öncülük etmiştir. Vermeer'in karanlık kutuyu kullanma nedeni resim içerisinde oran ve perspektifin doğruluğunu sağlamaktır. (Folger, 2013) Bu sayede bir mekânın, başka bir mekân olanağında kavrama durumu, o dönemde mekân problematiğine yönelik önemli bir durum yaratmıştır. Resim yüzeyinde ele alınan konular ve irdelenen sorunlar 19. yüzyıl ile birlikte çok çeşitli açılardan hızla farklılaşarak ortaya çıkar. Fotoğraf makinesinin icat edilmesinden sonra iki boyutlu yüzeyde yanılısamaya dayalı problematikler resim sanatı açısından önemini kaybetmeye başlar. 20.yüzyıl'a gelindiğinde Empresyonizmle birlikte resim yüzeyinde “akıl” ön plana çıkar ve buna bağlı olarak da mekân hem duygu hem de akılla biçimlenmeye başlar. Kübizmde ise nesnenin mekâna aidiyetinden çok zamana aidiyeti bir sorunsal haline gelir. Analitik bir anlayışla çoklu görme pratiklerini geliştiren Kübizm'de nesne ve mekân arasındaki ilişki görsel olmaktan çok zihinsel bir işleme yönelir. Sürrealizm'de mekân, gerçekle düş arasında bağlantı kurmayı sağlayan bir köprü görevi görür. Resim yüzeyinde alışıldık mekân algısını deneyimlememize karşın, bu mekân içinde yer alan nesnel oluşları ve konumları ile fiziksel gerçekliğe uymazlar.

Tezin ilerleyen bölümlerinde mekân kavramı bağlamında, sanat tarihsel dizgede spesifik olarak dönemin önemli sanatçılarının eserleri üzerinden incelemeler yapılacaktır. Sanat tarihinde kırılma noktaları sayılabilecek örnekler, tezin araştırma konusunu eserler üzerinden açıklamalarla kapsamaya çalışılacaktır.

Bu çalışmanın birincil önemi yeni kavramların günümüz resim sanatı ortamında güncellenmesini sağlaması olacaktır. Resim sanatından hareketle disiplinasızlık kavramı olanağında sanatın dışına doğru sorunsal temelli yönelim gerçekleşecek ve sanat odaklı bakışa, köprü niteliğinde bir çaba ortaya konulacaktır.

Bu çalışmanın amacı, birçok disiplinde temel bir unsur olan mekân olgusunun resim sanatı pratiğinde disiplini aşan bir olgu olarak ele almak ve sanat pratiğinde bağlamların medyumlaşmasıyla disiplin, disiplinlerarasılık, multidisipliner durumların olanağında mekân olgusunu, resim sanatı çerçevesinden disiplinaşırılık olarak ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu çaba kendi zamanının zorunluluğu olarak görülmelidir. Bu çalışma, disiplinaşırı bağlam çerçevesiyle resmin bakışını mekân bağlamında yeni bir paradigma olarak ele almayı gerektirir. Ressamın bakışı bu bağlamda esastır ve medyum olarak kullanılan disiplin resim için taşıyıcı niteliğindedir. Bir anlamda resim, medyum olarak bir veya daha çok disiplini temellük ederek kendine mal etmiş olur. Resim olarak artık tuval ortada yoktur, resmin taşıyıcısı olan mekân vardır. Daha açık ifadeyle resim, tüm bir mekânı ele geçirir ve mekânı bir resim olarak sunar. Bu yapılırken mekânın olanaklarını, resmin olanakları olarak sunumu gerçekleştirilir. Tüm bu bağlamın anlaşılması bu çalışmanın ana hedefidir. Bu hedefin gerçekleşmesinde “disiplinaşırı” kavram merkezi önemdedir.

Bu çalışma, yapısal bir araştırma olacaktır; resim sanatı ile mekân kavramı arasındaki yapısal ilişki, disiplinaşırılık kavramı üzerinden kavranmaya çalışılacaktır. Araştırmada mekân kavramı resim sanatı bağlamında ele alınacak, disiplinaşırılığın bir göstergesi olarak varlık tabakaları ortaya konmaya çalışılacaktır. Bu araştırmanın yapısal bir araştırma olarak gerçekleştirilecek olmasının temel gerekçesi, resim sanatında disiplini aşan noktada mekân kavramının anlam tabakalarını çözümlenmeye yönelik gerçekleştirilecek olmasıdır. Bu bağlamda araştırma tarihsel bir araştırma değildir, fakat araştırma içeriğinin gerektirdiği ölçüde tarihsel verilere değinilecektir.

Araştırmanın yöntemsel modeli iki yapıya ayrılmaktadır. Birinci yapı teorik, ikinci yapı ise pratik olarak sınıflandırılmaktadır. Araştırmanın teorik kısmında kavramlar üzerine kuramsal çerçeve çizilecek, pratik kısmında ise sanatçıların eserleri üzerinden disiplinaşırılık ve mekân olgusu incelenecektir. Araştırma bu bağlamda bir kavram analizi yöntemini de içermektedir. Teorik kısımda öncelikle disiplinaşırılık, disiplinlerarasılık ve multidisiplinerlik kavramları tanımlanacak ve arasındaki farklar vurgulanacaktır; sonrasında ise mekân olgusu resim sanatı bağlamında yanılısama mekân, reel mekân ve sanal mekân olmak üzere üç ana aksta ele alınacak ve incelenecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAM TANIMLAMALARI

1.1. Ortamlararasılık

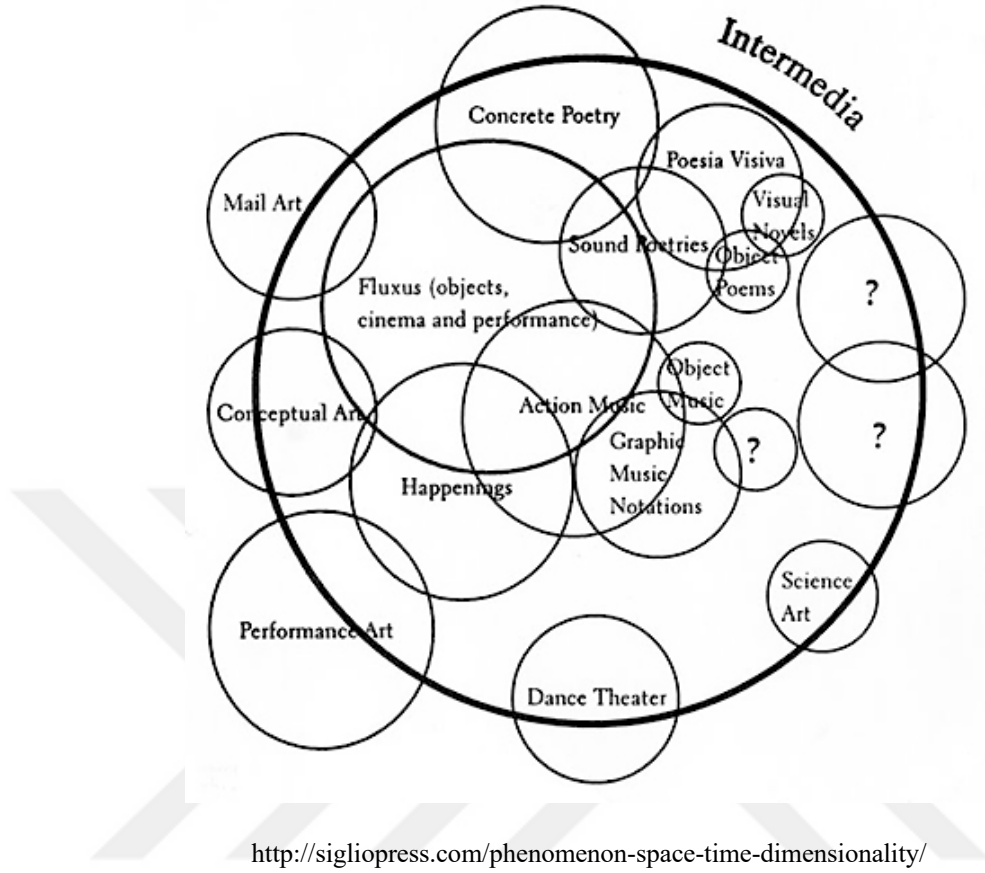
20. yüzyılda her alanda yaşanan değişimlerin etkisiyle birlikte sanat disiplinleri arasında yeni olasılıklar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yeni olasılıklar “disiplinlerarası”, “disiplinaşırı”, “multidisipliner” gibi terimler ile anılmaktadır. 20. yüzyılda sanat pratiklerinin birbirleriyle olan ilişkileri, disiplinlerarası yapılara zemin hazırlamış ve multidisipliner yeni disiplinlerin oluşmasını sağlamıştır. Etkileşimin temel olgu olduğu disiplinlerarası durumların, sanat tarihi içinde birçok akımın ve hareketin etkileşimleri sonucunda ortaya çıktığı görülür.

20 Yüzyıl sonrası sanattaki gelişim çizgisi, günümüzde karşılaşılan sanatsal ifade yollarının oluşumunda oldukça etkilidir. Bu dönemde ortaya çıkan ve yeni ifade biçimlerini öneren hareketler, arkasından gelen sanat üretimlerinin yapısına etki etmiştir.

Dick Higgins, 1960 yılların ortalarında “intermedia” terimini, sanatta disiplinlerin sınırlarını aşma ve hatta sanatın sınırlarını daha önce sanat olarak kabul edilmeyen sanatsal formlar ile kaynaştırma eğilimini tanımlamak için kullandı.

Higgins, Happenings, Fluxus, Performans Sanatı, Görsel Şiir, Somut Şiir, Somut Müzik, Kavramsal Müzik gibi 1950’lerin sonlarında ve 1960’ların başlarında gelişen ve geleneksel sanat formlarının ve kavramlarının arasındaki sınırları kaldırmaya yönelik eylemlerde bulunan sanat hareketlerini nitelendirmek için bu terimi kullanmıştır. Sanatlar arasındaki bu sınırları ortadan kaldırabilme ya da aralarındaki sınırları flulaştırma düşüncesi sanat dünyasında kendini göstermiş ve akademilerde de geçerli olmuştur.

Resim 1. Dick Higgins, "İntermedya Tablosu", Molvena, İtalya, 1995.



Farklı disiplinleri bir araya getiren ve bu bir aradalığı ifade eden kavram yalnızca intermedya değildir. İntermedyanın yanı sıra multimedya kavramı da bu türden sınırları geçişli olan yapıları ifade eden bir kavram olmuştur. İntermedya ve multimedya kavramları benzer yapıları tanımlıyor gibi görünse de kapsamaları farklı olan benzer kavramlardır. İntermedya formları eşzamanlı (senkronize) birleştirirken, multimedya artzamanlı (diakronize) yapıları tanımlayan bir kavramdır. (Arapoğlu, 2018: 7).

1.2. Disiplinlerarasılık

Disiplinlerarasılık, en temelde iki veya ikiden fazla disiplinin, bir çalışma alanında bir araya gelmesini ifade eder. Modernizm'le birlikte bilgi alanlarının sınırlarının geleneksel anlamda daha esnek hale gelmesi, olaylara ve olgulara yaklaşım biçimini, üretim biçimini, sorunları çözme biçimini değiştirmiştir. Geleneksel sınırları aşan,

birçok disiplinin paradigmasından çözüme ulaşmaya çalışan yapı, çoklu disiplin kullanımının yanı sıra, disiplinlerarası alanların ortaya çıkma zorunluluğunun göstergesi olmuştur. Bugün birçok çalışma alanı disiplinlerarası çalışmayı zorunlu kılar. Tek bir disiplin odaklı çözümler, bulunduğumuz yüzyıl içerisinde yeterli gelmemekle birlikte, farklı disiplinlerarası biraraya geliş biçimlerini ve düşünce alanlarını ortaya çıkarır.

Çeşitli disiplinlerden sanat alanında disiplinlerarasılık, 1960'lı yıllardan günümüze sanatsal üretim pratiklerini tanımlama için kullanılan bir kavramdır.

1.3. Multidisipliner

Multidisipliner yaklaşım, çoklu disiplin odağındaki çalışma durumunu tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Multidisipliner kavramını genel olarak disiplinlerarası kavramıyla birbirlerinin yerine kullanılır. Çünkü bu kavram disiplinlerarası kavramını kapsayan bir kavram olduğu için, pratik dilde sıkça yerine kullanım görülebilir. Multidisipliner çalışma alanlarında farklı disiplinlerden gelen kişilerin kolektif bir üretimi söz konusudur. Kendi disiplini odağından yaklaşan bu çoklu yaklaşım biçimi multidisipliner çalışma ortamları ve bağlamları sağlamaktadır.

Günümüz sanat üretme pratiklerinde çokça kullanılan bu kavram birçok disiplini bir arada kullanan sanatçıların üretim biçimlerini tanımlar. Performans, enstalasyon, video enstalasyon ve diğer disiplin odaklı çalışmayan sanatçıların üretim yapılmalarında görülür. Multidisipliner sanat ortamlarının oluşturduğu üretim alanlarının özgürlüğü, üretilen işlerin izleyiciye sunduğu ilişkisel olanaklarla ortamlararası ilişkiler ağını gittikçe genişletmektedir. Sanatçıyı ve izleyiciyi özgür kılan bu yaklaşım biçimleri ortaya çıkan sanat çalışmalarını bir disiplin odağından çıkararak yeni okuma stratejilerini bize sunmaktadır.

1.4. Disiplinaşırılık

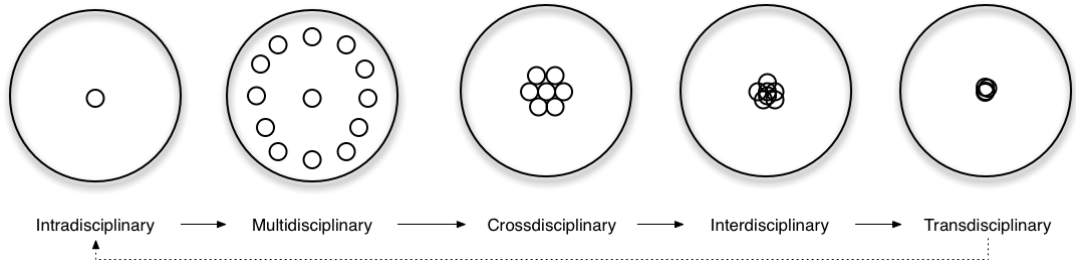
Türk Dil Kurumuna göre “Öğretim konusu olan veya olabilecek bilgilerin bütünü, bilim dalı” (TDK, tarih yok) olarak tanımlanan disiplin, bilgi türünün bir sisteme kavuştuğunu ve belli sınırlarının olduğunu tanımlar. Bu sınırlı yapının, her geçen gün sınırları muğlaklaşan, tanımlaması zorlaşan bir yapısı vardır. Birbiri içine geçen bilgi

üretme alanları kendi sınırlarının dışına taşan grift bir yapı haline dönüşmektedir. Disiplinlerarası yapının ötesinde birçok disiplin yapısını tanımlamak için kullanılan yeni kavram önerileri ortaya çıkmaktadır. Disiplinler ötesi, disiplinaşırı gibi kavramlar; bu disiplinler ilişkilerin değişip dönüşen karmaşık durumunun geldiği son durumlardan biridir.

Disiplinaşırılık (*Transdisciplinary*): disiplinler ötesi, disiplinler üstü gibi karşılıkları olan bir kavramdır. Farklı disiplinlerin iş birliği şeklinde çalışma biçimini ifade eder. Bu çalışma biçimi, birçok disiplinin bakış açısını esas alır. Bu bakımdan bu çalışmada disiplinaşırılık kavramı, resim disiplinini esas alan ve bu disiplin odağından hareketle oluşturulan sanat formlarını ele almaktadır.

Tüm disiplinlerarası çalışma biçimleri, temelde kendi disiplini odağında bakmayı zorunlu kılar. Yani disiplinlerarası bir işin içindeyseniz temelde kendi disiplin odağında hareket etme biçimi, birçok farklı kolektif yapılanmanın içinde, disiplin temelinde çıkış noktası olmaktadır.

Resim 2. Disiplinler: İntradisiplin (disiplin), Çok disiplinli (multidisipliner), Çapraz disiplin, Disiplinlerarası, Disiplinlerarası (ötesi) Şema Gösterimi, Alexander Refsum Jensenius, 2012.



<https://www.arj.no/2012/03/12/disciplinarity-2/>

1.5. Mekân

Mekân kavramı, pratik dilde anlam bakımından, sınırları belli olan alanları ifade etmek için kullanılan bir kavram olsa da birçok alanda anlam farklılıkları barındırır. Sanat ve Mimarlık disiplininin temel kavramlarından olan mekân, tarihsel dizgeye bakıldığında disiplinlerarası bağlamlarda ilişkisel bir form haline gelmiştir. Mekân kavramı uzay, uzam, yer kavramlarıyla ilişkili olup kullanıldığı alanlara göre değişkenlik gösterir. Kavramlara analitik yaklaşıldığı zaman aralarındaki nüans farklarından dolayı her zaman birbirlerinin yerine kullanılmaz. Her disiplinin mekânı kullanma ihtiyacı

farklılık gösterdiğinden, bu esnek ve ilişkisel yapının kabulüyle kavrama yaklaşmak en doğrusu olacaktır.

Bu çalışma mekân kavramı bağlamında sanat alanında bir araştırma olacağı için diğer kavram tanımlamalarına ayrıca ve ayrıntılı olarak değinilmeyecek olup, mekân tanımlamaları içinde bahsi geçecektir.

Türk Dil Kurumu'na göre “Yer, bulunulan yer, ev, yurt, gök, uzay” (TDK, tarih yok) olarak tanımlanan mekân kavramı, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde “uzayın insan eliyle sınırlanmış bir parçası olarak” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1193) tanımlanır.

Mekânı oluşturan sınırlama fiziksel olabileceği gibi yalnızca görselde olabilir. Örneğin, ışık herhangi bir somut engel niteliği taşımadığı halde, bir mekânı belirleyebilir. (...) Ayrıca mekân mimari ürünün dördüncü boyutudur. Bir yapıyı üç boyutlu kitle olmaktan çıkaran özellik bir mekâna sahip olmasıdır. Yapı onun sayesinde, en, boy ve yüksekliğin ötesinde bireyin devingenliğinden kaynaklanan anlık yaşantılarla edinilen bir mekân boyutu kazanır. Mekân boyutunun kişinin devingenliğinden ötürü, sayısız yaşantılar yaratabilme niteliği mimarlıkta bir ‘ n’inci boyut’tan bahsedebilmeyi olanaklı kılmaktadır (Sözen & Tanyeli, 2007: 203).

Mimari alanda mekân, insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk olarak tanımlanır. Mimaride mekân; mimarinin özü olarak tanımlanır.

Felsefe sözlüğüne göre mekân; “Var olanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük. Sınırsız ortam, sonsuz büyük kap ya da hazne. Üç boyutu, yani eni, boyu ve derinliği olan hacim” (Cevizci, 2017: 1302).

Felsefe sözlüğünde mekân konusu, üç temel yaklaşım üzerinden açıklanmıştır:

- a) Mekânı kap ya da hazne olarak yorumlayan görüşe göre, mekân, içine bir şeyler yerleştirilinceye kadar boş olan bir kap olarak var olur. O içine bir şey koyulsun ya da koyulmasın, var olan olduğunu, yani dış sınırları bulunmadığını söylerken, diğer bazı mekânın sonlu olduğunu savunmuşlardır.
- b) Bağıntısal mekân görüşü ise, mekânın yalnızca birlikte var olan şeyler arasındaki dışsal bir bağıntı olduğunu söyler. Buna göre, mekân, aralarında hiçbir şey olmadığı zaman, var olanlar arasındaki şeydir. Şeyler var olduğu zaman, mekân da onlar arasında var olur, fakat şeyler var olmadığı zaman, aralarındaki mekândan da söz edilemez.

- c) Üçüncü ve sonuncu mekân görüşü mekânı ön plana çıkaran “kap olarak mekân” görüşüyle, şeyleri ön plana çıkaran “bağıntısal mekân” görüşünün bir sentezini yaparak, mekân ile şeylerin birbirlerini tamamladığını öne süren “çok yönlü mekân” görüşüdür (Cevizci, 2017: 1302-1303).

Yukarıdaki üç temel anlayış üzerinden düşünce tarihine bakıldığında Parmenides’in görüşüne göre mekân varlık üzerinden açıklanır. Parmenides mekânı var olmayan, mutlak bir yokluk olarak açıklar. Atomculara¹ göre mekân atomlar arasında var olurlar ve atomların boşluğuyla özdeş tutarlar. Empristlere göre tüm bilginin kaynağı deneyler olduğu için, mekânı da duyular yoluyla elde edebileceğimizi söyler. Emprist mekân görüşüne karşıtlık olarak Descartes’ın mekân anlayışı karşımıza çıkar. Descartes mekânı madde ile özdeşleştirir. Mekân’ı, mekânı kaplayan cisimle ayırmaz. Yer kaplamayı da mekân olarak adlandırır. Newton ise mekânı mutlak bir kap olarak açıklar. Mutlak mekân² dışsal herhangi bir şeyle ilişkisi olmadan aynıdır ve bir akış içindedir. Zorunlu ve sonsuz bir yapıdadır. Tüm varlıkların zorunlu koşuludur. Newton’un bu varlıkların zorunlu koşulu olarak tanımladığı mutlak mekân görüşüne karşı, Leibnez’in bağıntısal mekân anlayışı; mekânı öznel, nesnel, psikolojik ve ontolojik yanlarının olduğunu söyler. Mekânı varoluşsal bir şey olarak görmez. Mekânı; mantıksal bir yapının ürünü olarak tanımlar. Kant’a geldiğinde ise mekân a priori³ (önsel) bir bilgidir. Kant bu görüşü, Newton ve Leibnizci zaman-mekân anlayışlarının yarattığı problemlerin bir çözümü olduğunu düşünür. Mekân *a priori* bir bilgidir, deneyimlerden önce gelir. Çünkü Kanta göre deneyimi mümkün kılan zaman ve mekândır.

Bu araştırma bağlamında *mekân*: ‘yanılsama mekân’ bölümünde fizik gerçek mekânın duvarlarında ve tavanlarında uygulanan fresklerle, resim disiplinin oluşturduğu yanılsama olarak oluşan mekân anlayışı tanımlanmaya çalışılacaktır. ‘Reel mekân’

¹ Evrendeki her şeyin boşluk içindeki hareketleri sonucu meydana geldiğini, dolayısıyla evrende mutlak anlamda bir nedenselliğin var olduğunu, insan ruhunun da daha incelenmiş atomların hareketinden oluştuğunu, hatta bir yerde tanrıların bile maddesel olduklarını öne sürer (Yıldırım, 2019).

² Newton’a göre, mutlak zaman ve mekân nesnel gerçekliğin bağımsız yönleridir. Mutlak, gerçek ve matematiksel zaman, kendisi ve kendi doğası gereği değişmeyen ve değiştirilmeyen şekilde akar ve diğer bir deyişle ‘süre’ denir; göreceli, görünür ve genel zaman, hareketle ifade edilen sürenin makul ve dış (ister hassas ister değiştirilemeyen) ölçüsüdür, ki bu da genellikle ‘gerçek zaman’ olarak adlandırılır (Anonim, Mutlak Zaman ve Mekân, tarih yok).

³ Latince a priori “öncekinden», mantıkta ve diyalektikte önceden doğruluğu kabul edilmiş olan” deyiminden alıntıdır. Latince deyim Latince prior “daha önce, önceki” sözcüğünden türetilmiştir. Bu sözcük Latince prius “önce” sözcüğünün kıyas halidir (Nişanyan, 2015).

bölümünde *mekân*: fizik gerçek mekânın kendisinin dönüştürülmesiyle ve bu dönüşen yapının, sanat nesnesi olması durumu üzerinden açıklamalar yapılacaktır. ‘Sanal mekân’ bölümünde ise *mekân*, dijital teknolojiler yardımıyla oluşturulan mekân kurgularının yarattığı sanal mekân ve mekân algısının sanatçı işleri üzerinden verilen örneklerle açıklanmaya çalışılacaktır.



İKİNCİ BÖLÜM

RESİM SANATINDA YANILSAMA MEKÂN

2.1. Yanılsama Olarak Resim Yüzeyi

Düzlem üzerinde, dış dünya gerçekliğini ya da kurgularını temsil etme eylemi, farklı amaçlar bağlamında duvar resimlerinden bugüne değin uygulanan bir sanat biçimidir. Yüzeye aktarılan bu veri işleme eylemi, dünyayı kavrayış biçimimizin değişimleriyle biçimlenen bir olgu olmuştur. Gerçeklik algılarının biçimlendirdiği temsil etme biçimleri, yüzeyde biçimlenen gerçeklik temsilleri olarak var olur.

Rönesans Döneminde perspektifle görmenin keşfiyle birlikte, resimde yanılsamaya dayalı mekân olgusu, resim sanatını etkiler ve insanın dünya ve mekân algısını da biçimlendirir. Dış dünya verilerini perspektif dolayımında görme, gerçeklik algısını etkilemesiyle, gerçeklik kurgusunu da bu doğrultuda belirleyen önemli bir görme biçimi olmuştur.

2.1.1. Trompe l'oeil

Trompe l'oeil en genel anlamda gözü yanıltan, aldatan, illüzyonist resim olarak tanımlanır. Fransızca bir terim olan bu sözcük göz aldatımı, aldatıcı görünüş anlamına gelir. Bu türden bir temsilin en önemli özelliği, izleyicinin ilk bakışta imgeyi temsil ettiği şeyin ta kendisi olduğunu sanmasını sağlamaktır. Trompe l'oeil, etkileyici bir aldatma sanatıdır. Bu anlayışta çalışan ressamalar, resimlerini fırça darbesi görülmeyecek bir biçimde oluşturuyorlardı. Tıpkı günümüz sanat üretme pratiklerinden biri olan foto realist çalışan sanatçıların kullanmış olduğu teknik gibidir. Bu resimlerin sunuş biçimi, tek bir açıdan bakıldığında bu etkiyi en gerçekçi biçimde yansıtacak şekilde seçilmekteydi.

Resim 3. Joachim von Sandrart, “Zeuxis ve Parrhasius” Temsili, Gravür, 29.7 x 20.1 cm, Danimarka Ulusal Galerisi, 1683.



<https://wellcomecollection.org/works/dxpqe72d?wellcomeImagesUrl=/indexplus/image/V0049678.html>

Trompe l'oeil'in ilk örneği, iki yetenekli ressam olan Zeuxis ve Parrhasius arasında geçen bir yarışmadan, antik Yunan'dan geliyor. Hikâye, Zeuxis'un Parrhasius'a karşı oldukça gerçekçi resmettiği resimdeki üzümleri, bir kuşun yemeye çalışacağı kadar ikna edici boyaması becerisiyle başlar. Bir kuşun inanabileceği gerçeklikte olması herkesi ikna eder ve bu yanılsama becerisine karşı Parrhasius'un yaptığı resmi görmek isterler. Resmin üzerinde örtülü olan perdeyi kaldırıp resmi izleyicilere göstermesi istenir. Parrhasius resmin, gördükleri örtünün ta kendisi olduğunu söyler. Böylece bir kuşu yanıltabilen Zeuxis'a karşı Parrhasius, Zeuxis'i yanılsamaya uğratmış olur. Zeuxis; *ben kuşları kandırdım, ama Parrhasius Zeuxis'i kandırdı* diyerek, yenilgiyi kabul etmiş olur. Resim sanatı tarihindeki en önemli, en temel mesele olan yanılsama meselesi tarih boyunca farklı gerçeklik alanlarında sorgulanmış olup, geçerliliğini her zaman koruyan bir olgu olmuştur. Geleneksel anlamda resmin dikdörtgen çerçevesi en başta bize bir gerçeklik sunacağını vaat etse de göz her zaman bunu bilerek çerçevenin içinde meydana gelen gerçekliğin yanılsamasını görmek ve ikna olmak ister. Görmeyi arzuladıkları gerçekliğin, perdenin arkasında olduğuna inanan göz, perdenin

gerçekliğini peşinen kabul ile görmeye çalışması, Parrhasius'un yarattığı gerçeğin yanı sıra farklı gerçeklik ve yanılsama alanı yaratmıştır.

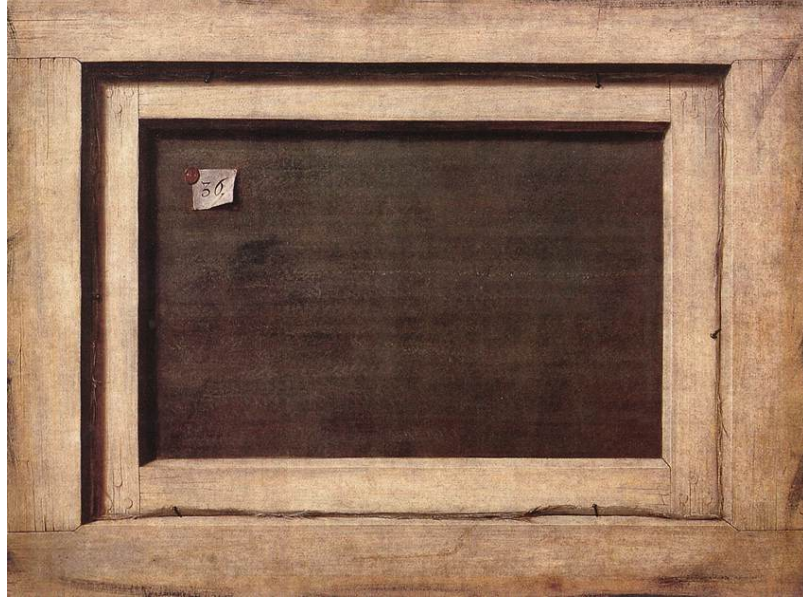
Her ne kadar kuşlar Zeuxis'in tablosunu galeyabilecekleri üzüm salkımları sanıp, Zeuxis'in fırça darbelerinin izini bıraktığı o yüzeye hücum etse de kabul etmeliyiz ki bu başarı katıyen üzümlerin mükemmel bir reproduksiyon olduğu, mesela Uffizi Müzesi'nde bulunan Caravaggio'nun Bakkhos'unun tuttuğu sepetteki üzümler gibi olduğu anlamına gelmez. Eğer öyle olsaydı kuşların aldanmasına pek ihtimal olmazdı, çünkü kuşlar neden üzümleri öyle mükemmel başarılı bir üslupta görsün ki? Kuşlara yem olabilecek üzümün daha basite indirgenmiş, göstergeye daha yakın bir şey olması gerekir. Fakat bunun tersi olan Parrhasios örneği bir insanı yanıltmak isteyince ona bir perde temsiline gösterildiğini, yani ötesini görmek isteyeceği bir şey sunulduğunu açıkça gözler önüne serer (Lacan, 2013: 119-120).

Jacques Lacan, bu hikâyede geçen olay için; Hayvanların dikkatini yüzeysel görüntüler çekerken, gizlenmiş olanın fikri insanları ayartır çıkarımında bulunmuştur.

Görme duyusu kesinlik sunar. Ne var ki *trompe l'oeil* bunun böyle olmadığını, görmenin – aldanarak – inanmak olduğunu söylüyor (Leppert, 2017: 41).

“Temsil tehlikelidir; tam da mahiyeti gereği, asla temsil ettiği şeyin kendisi olmadığı için aynı zamanda yanıltıcıdır; ‘gerçek’ gerçeğin özü kavrayışımızın dışında kalırken, bu arada bunun tersini düşünerek kendimizi aldatabiliriz. Nitekim Platon’un temsille uğraşmasının bir nedeni de, inanmak için görmenin yeterli olduğuna inanma tehlikesini algılamış olmasıydı” (Leppert, 2017: 39).

Resim 4. Cornelis Norbertus Gysbrechts, “Trompe l'oeil Çerçevesi Bir Resmin Arkası”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66,4x87cm, 1668-1672.



https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Cornelis_Norbertus_Gysbrechts_003.jpg

“Her şey hesap edilerek -ta ki görsel kandırma ‘keşfedilene dek- sanki ortada maksatlılık yokmuş da her şey tesadüfen olmuş izlenimi verilmelidir. Gölgele ustaca kullanılarak - trompe l’oeil’in en inandırıcı nesnelere, olabildiğince düz, dolayısıyla da derinlikten tamamen yoksun olan tablonun fiili yüzeyine benzemesine rağmen- nesnelere derinlik verilmelidir. En önemlisi ise temsili yapılan mekân, resmin önündeki mekânla bitişik gözükmelidir: Resmin mekânı aynı zamanda bizim mekânımız gibi durmalıdır” (Leppert, 2017: 39-40).

2.2. Perspektif ve Mekân

Bilimsel gelişmeler ve buluş nesnelere, mekân kavrayışlarımızı etkilemiş ve değiştirmiştir. Tarihte, mekân anlayışımızı etkileyen ve biçimlendiren en büyük gelişme, Rönesans döneminde pusula ve haritacılığın bulunuşu olduğu söylenebilir. Dünyayı bilinen bir mekâna dönüştüren bu iki buluş, mekânı anlama ve kavrama çabasının getirisi olmuştur. Bilimsel gelişmeler ve buluş nesnelere, mekân kavrayışlarımızı etkilemiş ve değiştirmiştir. Sonraki süreçte merceğin bulunuşu ve camera obscura ise mekânı anlama ve kavramamızı sağlayan aracı bir mekân nesnesi olarak bu günü etkileyen en önemli gelişmelerden biridir.

“Resmin mekânla ilişkisi -Rönesans’a dek- ‘çizildiği veya asıldığı duvar’la sınırlıdır. Rönesans’tan itibaren, perspektifin de katkısıyla, sanatçı, resmin içinde de mekân

yaratmıştır” (Mert, 2007: 80). Resmin iki boyutlu uzamına yanılısama olarak giren perspektif, aynı zaman da mekânın kendisinin resim yoluyla yanılısama yaratarak farklı anlam ve bakış açıları sunmaktaydı. Görme biçimi olarak perspektifin icadıyla;

Perpektif öncesi resim sanatı sadece ‘anlatı mekânı’ olarak açıklanamaz. Giotto Padova’daki Arena şapelinde (1310’dan önce) hiç beklenmedik bir adım atmış, herhangi bir anlatıya yer vermeksizin duvarlara devasa iç mekânlar resmetmiştir. Burada *mekân* bir anda mekânın optik biçimi haline gelmiştir; sadece optik bir deneyim ya da – denebilir ki – optik yanılısamadır. Şapelin korosunun her iki yanındaki duvarlar, sadece resimde var olan sahte şapellere açılırlar. Bu hayali şapelin duvarları ve tonozları o kadar kısaltılmıştır ki, izleyici tümünü birden görür. Buradaki tema iki optik biçimdir. Sahte şapellerin gerçek dünyada karşılığı yoktur. Ayrıca, önlerinde değil, aralarında durduğu için onları sadece yandan görebilen izleyicinin bakışına tabidirler. [...] Bakışımızı koro duvarından yukarı doğru tırmandırdığımızda, resim yüzeyinden öne çıktıkları için başka bir görme açısına göre resmedilmiş cumbalar görürüz. Giotto’nun bu sahte şapellerinde bir şey anlatması gerekmiyordu, o yüzden tamamen bakışın kendisine odaklanabilmişti. Bu şapeller gerçek olmadığından, Giotto optik biçimi burada tasvir ettiği fiziksel gerçeklikten bir anda ayırırvermişti. (Belting, 2015: 143).

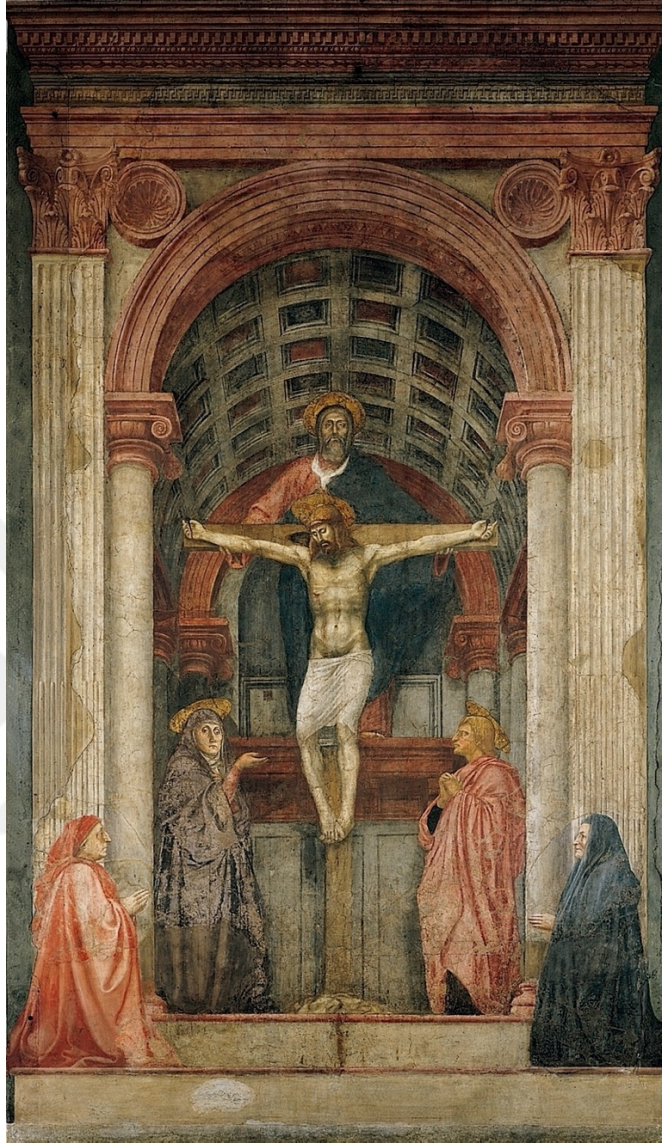
Resim 5. Giotto di Bondone, “Scrovegni Şapeli” (Arena Şapeli), Fresk, 1303-06, Padova.



<https://www.wga.hu/support/viewer/z.html>

“Perspektif dediğimiz resim icadı, görmenin tarihinde bir devrim yarattı. Bakışı sanatın hakemi yapınca, Heidegger’in daha sonra ifade ettiği gibi, dünya *resim* oldu. Bir izleyicinin dünyaya çevirdiği bakış ilk kez perspektif resmiyle tasvir edildi ve perspektif dünyayı *dünyaya bakışa* dönüştürdü” (Belting, 2015: 21). Perspektifin görme biçimlerini etkilemesi, bireyin dünyaya karşı bakışını oluşturması, bir paradigma dolayımında görmesini sağlamıştır.

Resim 6. Massaccio, “Kutsal Teslis”, Fresk, 667 cm × 317 cm, 1426-1428, Santa Maria Novella Basilikası, Floransa, İtalya.



<https://www.wikizero.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvSG9seV9UcmluaXR5XyhNYXNhY2Npbyk>

Dönemin mimarlık ve sanat alanındaki ilişki, birbirine bakışumlu yapıdaydı. Massacionun Teslis Tasviri özel tasarlanmış bir şapelde bulunmaktadır. Bir aile için tasarlanan bu mimari yapı, bakışa kurulu bir tasarıma sahipti. Şapel içine yapılan freskler ise bu bağlamda izleyicinin, izleyeceği noktaya göre duvara resmedilerek mekân yanılması yaratmakla kalmamış, freskin kendisi mekânın bir parçası haline gelmiş, mekânın kendisi olmuştur. Resim ve mimarinin melezleşmiş hali olarak görülen bu fresk ne duvardır artık ne de bir şapel. Bu çoklu mekân kurguları henüz

perspektifin çözümlenmesinden önce perspektifin her iki alanda da habercisi niteliğinde olduğu söylenebilir.

Perspektifle köklü bir değişime uğrayan resimde, izleyicinin bakışıyla kendine mal ettiği üç boyutlu bir mekânın simülasyonu yapılır. Bu mekân ile insanın görüş alanı arasında kurulan analogi son kertede kanıtlanması mümkün olmayan bir düsturdu. Fakat görme teorisinin resim teorisine dönüşmesinin koşuluuydu. Perspektif öznenin bakışını resme sokarken özneyi de resme taşır. (...) Bakan özne resmin önünde aldığı pozisyonla dünyayı bir resim olarak sahiplenir (Belting, 2015: 215).

Perspektifin olgusunun kavramsallaşması yalnızca sanatsal bir teknik olmasının yanı sıra, dünyayı şekillendiren, bakışı bireye teslim eden bir gelişim olmuştur. Perspektifle beraber görme tarzlarının değişmesi, mekân kavrayışının perspektifle biçimlenmesi, Panofsky'ye göre modernliğin perspektifin eseri olabileceği düşüncesine kadar götürülebilir. Perspektifin olanağında gelişen resimsel mekân ile mekân kavrayışları birbiriyle örtüşür. Rönesans perspektifi olanağında dünyaya bir 'pencere' açılır. Dış dünya gerçekliklerini perspektifin sistemi içinden görmeye ve kavramaya başlarız.

“Resim sanatında resimdeki mekân neyse, mimaride de resim olarak mekân odur. Mimaride mekân inşa edilmiş, resimde ise tuvale dökülmüştür, ama her iki durumda da onu resme dönüştüren bir bakış açısı için tasarlanmıştır” (Belting, 2015: 180).

Mekân Yüzeyinin bir mekânın unsuru olarak yanılması amaçlı yapılan bir diğer uygulama ise kilise tavan resimlerinde görülen *quadrature* tekniğidir. Quadratura: bir mimari yapıda tavan ya da duvar üzerine resmedilerek, resmedilen alanın, mekânın devam ettiği yanılması yaratılan bir resim uygulamasıdır. Bir duvar boyunca uzanan gerçek boyutlarda iç mekân mimari perspektif, quadratura olarak tanımlanır. Mimari özelliklerin görüntüsünün duvarlara veya tavanlara resmedildiği, odanın gerçek mimarisini, asıl duvarın sınırlarının ötesindeki hayali bir alana yayacak şekilde görünmesini sağlayarak, bir yanılısma yaratır.

Resim 7. Andrea Pozzo, “Sant' Ignazio Kilisesi”, Roma, 1685.



[https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Sant%27Ignazio_\(Rome\)_-False_Dome.jpg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Sant%27Ignazio_(Rome)_-False_Dome.jpg)

Bu teknik Trompe l'oeil tekniğiyle benzer özelliktedir. Quadratura, asıl mekânın hayal edilen bir alana genişlemesi için ikna edici bir yanılsama yaratarak mimari unsurları eserin içine dahil eder. Kullanılan bu teknikle, tavan duvarlarında yaratılan yanılsama ile reel mekânı aşan bir 'açıklık' meydana gelir ve bu sayede mekânın sürekliliği sağlanır. Quadratura tekniği, özellikle Barok dönemindeki İtalyan kilise fresklerinde görülür. Yüzeyin fiziksel özellikleriyle resmin yarattığı yanılsama arasındaki tezat ilişkiyi Vasari; resmin bütünüdür. Reel mekânı, resimsel yolla yine reel mekân olarak algıda genişletir, mimari bir unsur olarak göze kurulur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİM SANATINDA REEL MEKÂN

3.1. Kolaj ve Asamblaj Süreçleri

Modernist dönemde başlayan ve çağdaş sanat dünyasında da kullanılmaya devam eden kolaj tekniği, bugünün üretme pratiklerinde de güncelliğini koruyan ve kullanılmaya devam eden bir uygulama biçimidir. En temelde iki boyutlu resim yüzeyine kâğıt, fotoğraf, kumaş ve benzeri yapıda malzemelerin kesip yapıştırma tekniğiyle uygulanması olarak tanımlanır.

Sentetik Kübizmle birlikte Pablo Picasso ve George Braque'ın yüzey uygulamalarında kullandıkları malzeme yapılanmaları, o güne kadar resim yüzeyinde kullanılmayan birçok gündelik hayata dair gerçeklik parçalarının doğrudan yer almasıyla, sanat nesnesinin ontolojik ve fenomenolojik formuna ilişkin soruları gündeme getirmiştir. Gündelik hayattan birçok sıradan malzemenin kullanılması sanat ve hayatın oluşturduğu fiziksel ve kavramsal sınırları sorgulayan yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

George Braque ve Pablo Picasso tarafından kullanılan “kolaj” terimi, Fransızca *colles* yapıştırma kâğıttan gelmektedir. 1910'larda Braque ve Picasso ile başlayan bu avangard yaklaşım, yüzeyde malzeme kullanımının oluşumunu sağladı. 20. yüzyıl boyunca birçok sanatçı kolaj pratiğini araştırmaya ve deneyimlemeye başladıkça, daha çeşitli ve giderek daha deneysel uygulama alanlarına dönüşmüştür. Resim yüzeyine yapıştırdıkları hazır imajlar ve farklı malzemelerle geleneksel resim anlayışını kırmış, yüzeyde farklı gerçeklik alanları sorgulanmaya başlanmıştır.

Sanat eserine gerçeklik fragmanlarının eklenmesi, o eseri derin biçimde değiştirir. Sanatçı yalnızca bir “bütün” şekillendirmeyi reddetmekle kalmaz, resme başka bir statü verir; çünkü resmin parçaları ile gerçeklik arasında, organik sanat eserinde söz konusu olan ilişki yoktur: Artık bu parçalar gerçekliğe işaret eden birer gösterge değil, gerçekliğin kendisidir (Bürger, 2010: 148).

Peter Bürger'inde ifade ettiği gibi gerçeklik fragmanlarının oluşturduğu farklı gerçeklik alanları söz konusudur. Sentetik Kübizm'in ardından gelişen kolaj tekniği süreçleri sonrasında, üç boyutlu malzemelerin de yüzey üzerinde kullanılmaya başlamasıyla asamblaj tekniği geliştirilmiş ve gündelik kullanım nesnelere, doğrudan yüzey üzerinde

uygulanarak yeni ifade biçimlerine dönüşmüştür. Asamblaj (assemblage): Fransızca assembler ve Almanca zusammenfügen; bir araya getirmek, bütünleştirmek fiillerinden oluşturulmuştur. Nesnelere katkıyla üç boyutlu bir kolaja dönüştürülen, geleneksel tablo resmine ilişkin eserler için kullanılır. Dada ve daha sonrasında Yeni Gerçekçilik gibi sanat anlayışlarının üretme pratikleri içerisinde kullanılan bu teknik, her bir sanatçının yaklaşım tarzlarıyla, farklı gerçeklik biçimleri olarak tezahür etmiştir. Dada kolaj ve fotomontajları, Pop Sanat kolajları gibi farklı sanatsal mecraların olanağında kendi savunuları ve gerçekliklerini yansıtmada kullanılan, etkili bir teknik olmuştur.

Resim 8. Pablo Picasso, “Müzik notaları ile Keman”, Kâğıt Kolaj, 78x65 cm, 1912.



<https://www.artsy.net/artwork/pablo-picasso-violin-with-sheet-of-music>

Birçok yeni teknik uygulamaları, sanatsal ifade biçimlerine bürünmüş ve teknik olmanın yanı sıra, sanatın kavramsal yapısının sınırlarını sorgulayan, yeni sanatsal ifadelerin dili haline gelen, söylem gücüne sahiptir. George Braque, “Sanatta ilerleme, ilerlemekten değil sınırları bilmekle ilgilidir. Sınırlar üslubu belirler, yeni biçimlerin ortaya çıkmasına ön ayak olur, yaratıcılık dürtüsünü besler” (Antmen, 2013: 52).

3.2. Resmin Mekânından Mimari Mekâna Geçiş

20.Yüzyıl sanat alanında tekniksel uygulama alanlarının özgürleşmesi ve sanat disiplinlerinin üretme biçimlerinin geniş alanlara yayılmasıyla sanatın geleneksel mekân anlayışları dönüşüme uğramıştır. Mekân, sanat için taşıyıcı öge olmaktan çıkmaya başlamış, bizatihi sanat nesnesi olmuştur. Sanat eserlerinin sergileme mekânlarının işlevi, bir sanat formu olarak yer edinmiştir. Mekâna dair bir üst dil kurularak, sanatın bizatihi formu olarak dönüştürülme fikri ve bu fikir üzerine üretme biçimi 20. yüzyılın sanat süreçlerinde belki de en önemli gelişmelerden biri olmuştur.

3.2.1. Mekâna uzanan resim: El Lissitzky ve Proun Odası

Rus avangard sanatçıların önemli figürü olan El Lissitzky, 1919 ve 1927 yılları arasında Rusça'da 'project for the affirmation of the new' 'yeni onaylama projesi'nin kısaltması olan Proun kelimesi bağlamında çok sayıda resim üretti. Lissitzky'nin resimlerinde, mekân ve malzemeyi radikal olarak kullanması, Rus Devriminden sonraki süreçte toplumdaki temel dönüşümlerin yansımaları metafor olarak görselleştirmiştir.

Lissitzky'nin yeni sanat anlamında kullandığı proun, soyut kompozisyonlarında geometrik düzlemleri üst üste kesişen, birbirine değen bir yapıyla oluşturuyordu. Üst üste gelen bu geometrik yapıların oluşturduğu mekânsal etkiler Lissitzky'nin bir sonraki süreçte üreteceği mekân kurgusuna referans veriyordu. Yüzeyde yarattığı bu geometrik yapılanmayı Lissitzky, gerçek bir mekân içinde düzenleyerek içine girilebilir, deneyimlenebilir bir resimsel alan dönüştürdü. Bu yapıya da Proun Odası ismini verdi.

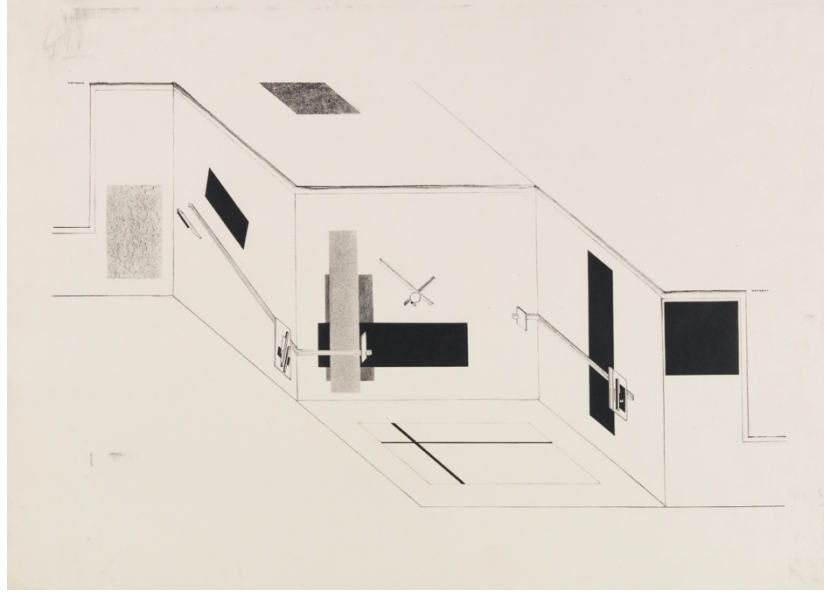
Resim 9. El Lissitzky, “Proun”, 19D, Kontrplak Üzerine Gesso, Yağ, Vernik, Pastel Boya, Renkli Kâğıtlar, Zımpara Kağıdı, Milimetrik Kâğıt, Karton, Metalik Boya ve Metal Folyo, 97.5 x 97.2 cm, 1920-1921, MOMA.



<https://www.moma.org/collection/works/79040>

Mekân olgusu 20. yüzyılda, resmin mekâna temas ettiği ve bizzat mekânın kendisinin başat rol oynadığı bir sürecin başladığı görülür. El Lissitzky'nin *Proun Odası* (1923) çalışması, resim sanatında çerçeveyi aşp mekâna (reel mekân) uzanan en önemli hamledir. Resmin temel iki boyutlu mekânsallık sorunu Lissitzky'nin iki boyutlu yüzeyde gerçekleştirdiği geometrik formları, mekâna uzanarak nesneleştirilmesiyle farklı bir boyuta ulaşmıştır.

Resim 10. El Lissitzky, “Proun Odası Planı”, Dokuma Kağıdına Litografi, 30,5x53 cm, 1923.



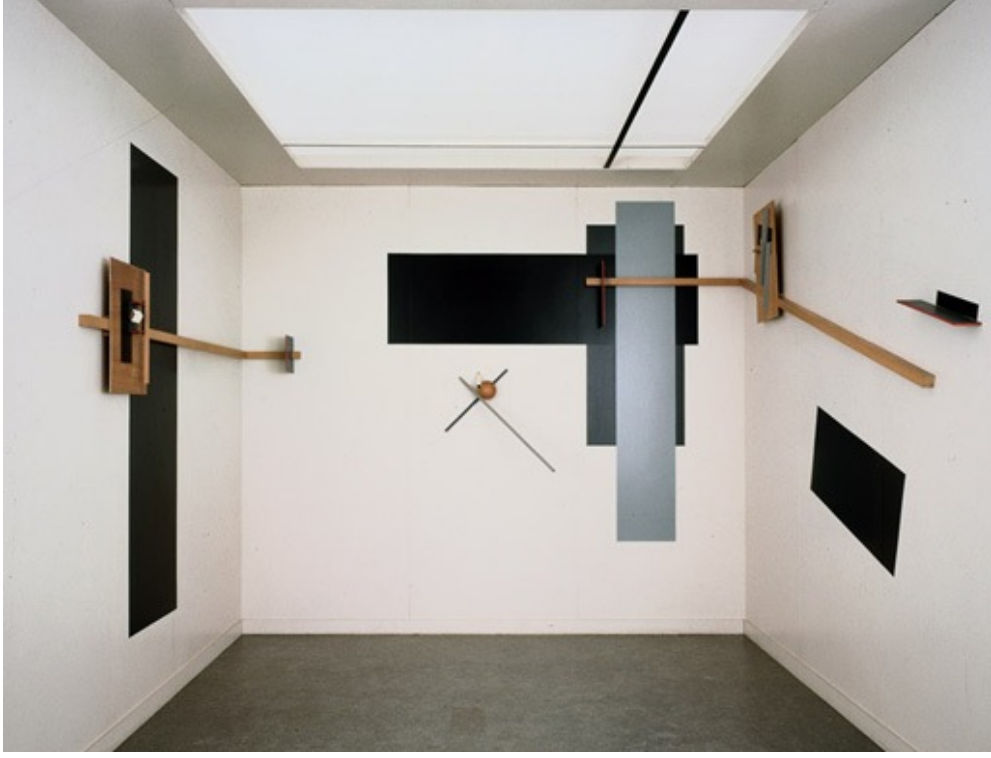
<https://www.kettererkunst.com/image-max.php?obnr=117000700&anummer=449&ebene=0&ext=0&imgmax=1>

Mekânın, resim sanatının bir unsuru haline gelmesinden sonraki süreçte, sanatçının gözde kurmuş olduğu resmi, sanatçı bedeninin olanağında mekânı tuval gibi kurmaya başlar. Lissitzky, bu süreçte mekânı taşıyıcı bir unsur olmaktan çıkarmış, resimsel mekân kurguları yaratmıştır. Sanat yapıtlarının sergilenmek üzere asıldığı, yerleştirildiği mekân, bu süreçlerle beraber yapıtın kendisi olarak kurgulanması ve sunulması, sanat alanında mekâna dair sorular ve sorunları gündeme getirerek bir çok yeni sürecin de kaynağı olmuştur. İki boyutlu soyut resimlerini, üç boyutlu soyut odalara dönüştüren Lissitzky, disiplin sınırlarının bulanıklaşmasının bir parçası olmuştur. “Bu açıdan, Proun bir yandan resmi ve ressamı, diğer yandan makine ve mühendisleri aşar; bütün boyutlarıyla mekânı hem kurar, hem parçalar; ve nihayet doğaya yeni (düzenli ama esnek) bir biçim verir” (Yılmaz, 2013: 137).

Lissitzky, iki boyutta araştırdığı, uyguladığı mekânsal etkileri, tasarımları üç boyuta uyarladı. Duvarları ahşap yapılarla kurgulayıp çevreleyen Lissitzky, onun çizimlerinde gördüğümüz perspektifleri ve düzlemsel yapıları oda içinde yeniden kurar. Tüm bu mekân yerleştirmesi dolayımında elde edilen disiplini aşan sıçramalar, disiplinlerarası

geçişli yapıları oluşturmuş ve bir disiplin odağında kendi yapılanması üzerinden disiplinaşırı bağlamlar yaratmıştır.

Resim 11. El Lissitzky, “Proun Odası”, 1923, Boyanmış Ahşap, 320 x 364 x 364 cm, Yeniden Kurulum 1971.



<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replicas-and-reconstructions-in-twentieth-century-art>

Mekânın bizatihi dönüştürülmesiyle, mekâna dair oluşan süreçler, bugünün en önemli üretme biçimlerinden enstalasyon sanatının oluşumunda önemli rol oynamıştır. Bir resmi, bir heykeli mekâna yerleştirirken, artık birtakım ilişkileri gözeterek yerleştirme, konumlandırma sanat yapıtlarının kendisi kadar önemli hale gelmiştir.

Sanat yapıtlarının kaideden ve asıldığı duvardan geleneksel anlamda kopuşu, birçok olasılıkları içinde barındıran bir gelişim olmuştur. Günümüz sanat dinamiklerini etkileyen bu gelişmeler sanatçıya özgürlük alanları sunmuştur.

3.2.2. Kurt Schwitters ve Merz yapıları

Avangard Sanat en genel ifadeyle Birinci Dünya Savaşı'nın ürünü olarak tanımlanabilir. Kurt Schwitters ise bu savaş sonrası iklimin avangard sanatçılarından. Çok yönlü bir sanatçı olan Schwitters, üretimleri bağlamında baktığımızda öncü ve birçok farklı disiplinler yapıda işler üreten, yazan ve düşünen bir sanatçıdır. Schwitters'in Merz kavramı, her malzemenin bir araya getirilmesini ifade eden uydurma bir sözcüktür. *Merz*'in bütün sanatları kapsamıyla Schwitters, bütün sanatsal üretme biçimleriyle hayata dair olanı birleştirir.

Schwitters resimlerini, gündelik hayatın geride bıraktığı atık malzemeleri, döküntülerini, yüzeylerde bir araya getirmiştir. Ne iş yaptığını soranlara, 'resim çivilerim' diyerek cevap verir. Tual ve yüzey yapılarından vazgeçmemesi sanat geleneğiyle ilişki kurmaya devam etme isteğiyle ilişkilidir. O birçok dadacı gibi bütün bir geleneği reddetmez. Geleneğe ait formları da kullandığı malzemeler gibi birbiri üzerine ekleyerek, eklettik bir yapı oluşturur.

Resim 12. Kurt Schwitters, "Kapalı Bitkiler ile Resim 2 Küçük Köpek ile Resim", Ahşap Üzerine Yağlı Boya, Tahta, Kâğıt, Karton, 97x79x11 cm, TATE, 1984.



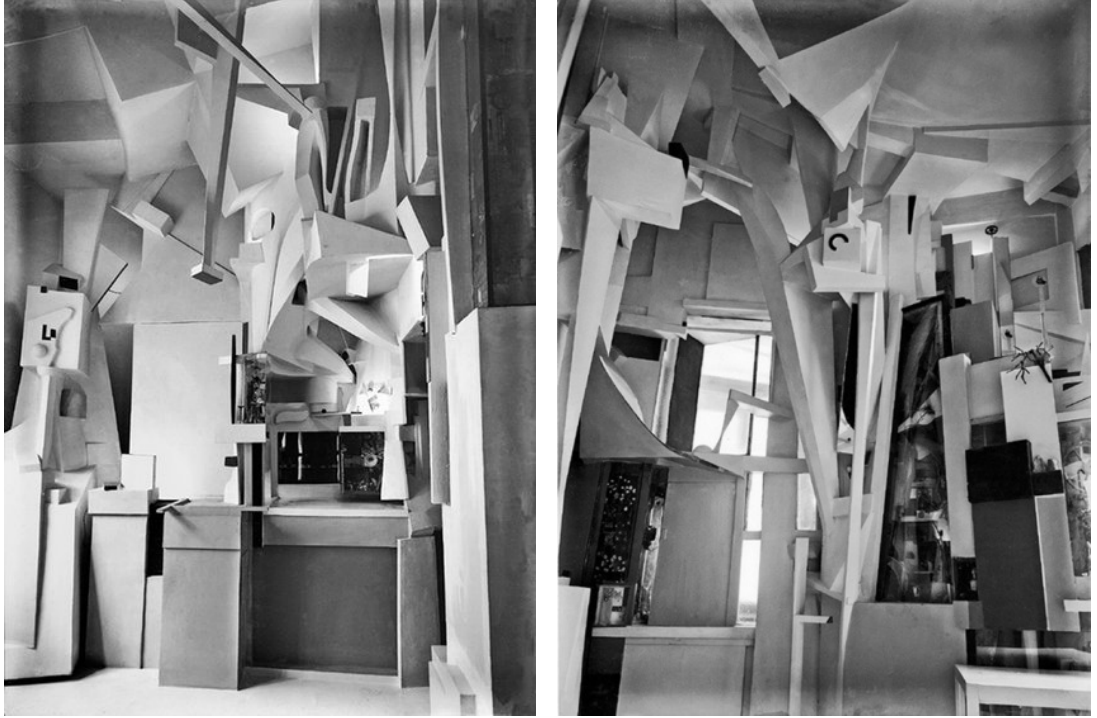
[https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwitters-picture-of-spatial-growths-picture-with-two-small-dogs-](https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwitters-picture-of-spatial-growths-picture-with-two-small-dogs-t03863)

t03863

Schwitters'in kolaj ve asamblaj katmanları, savaş yıllarında yaşadığı sürgün hayatı yansıtıyor. Gündelik hayata dair olan nesne parçalarının bir araya geliş biçimleri süreçlerin etkisiyle dilsel bir ifade olarak kendini yine geleneksel formlar içinde gerçekleştirebiliyor. Resimsel dilin geçirdiği bu yeni ifade biçimleri, yapısı itibariyle bir taraftan geleneğe bağlılığını sürdürmekte bir taraftan da bu denli bir geleneği olan bir yapının sınırlarının disiplinasını gelişmelerin yaşandığı en radikal mekânı oluyor.

Merz; Schwitters'in tüm sanatsal üretimlerini anlatan bir isim olmuştur. Henüz enstalasyondan bahsedilmeyen bir zamanda, yaşadığı yeri buluntu nesnelere kurgulayıp dönüştürmesi, enstalasyon sanatının bir sanat formu olarak ilk örneği olarak görülmektedir.

Resim 13. Kurt Schwitters, "Merzbau", Fotoğraf: Wilhelm Redemann, 1933.



<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>

Schwitters'in malzeme odaklı yüzey çalışmaları süreçlerinin ardından, sürekli olarak istiflediği birçok malzeme parçalarıyla, mekân düzenlemeleri yapmaya başlamıştır. Buluntu pencere, kapı, ahşap gibi malzemeleri düzenleyerek mekân içinde yeni mekân paradigmaları kurar ve bu buluntu nesnelere, bir forma dönüştürmeye başlamaktadır. Schwitters'in evinin bir bölümünde yapmaya başladığı bu yapılanma, diğer bölümlerde de

devam ederek, evin tüm iç mekânını kapladı ve bu yapının kendisi bir mekân anlayışı yarattı. Schwitters bu yapılanmaya merz binası adını verdi, diğer adıyla 'Erotik Katedral' olarak da adlandırılır.

Schwitters, evini dönüştürdüğü *Merzbau* (Merz Yapısı) anlayışıyla, her gün bulduğu birçok objeyi üst üste yapıştırarak, bu yapıyı hiç bitmeyen ve devam eden bir sanat formu olarak kurmuştur. Mekânsal formlara olan ilgisi, üç boyutlu üretim olmanın ötesinde, dokunduğu her şeyi merzleştirerek bir mekân oluşturma dürtüsünden gelir.

Birçok sanatsal formu *merz* yapısında birleştiren Schwitters, dış dünya fragmanlarını arzuya göre birleştirir ve sonunda, onlardan keyfi, anlamsız assemblajlar çıkarır.

3.2.3. Yüzeyde yanılısama mekân: Burhan Doğançay

Burhan Doğançay Türk Resim Sanatı'nın en önemli figürlerindedir. Doğançay'ın üçüncü boyut ve espas anlayışına ilişkin kompozisyonları, soyut-kavramsal bir anlayışın ürünleridir. Doğançay, düzlem üzerinde üçüncü boyutu, yırtılmış, kıvrılmış kâğıt parçaları izlenimleriyle, çalışmalarında kâğıdın maddesel yapısına farklı bir boyut ve anlam kazandırmıştır. Kâğıt formlarıyla, nesnenin gerçek algılama boyutlarının dışına çıktığı yapıtlar gerçekleştirmiştir. Doğançay'ın sanatı soyut sanata indirgemek hatalı bir okuma olabilir. Çünkü Doğançay, somut dış dünya gerçekliğinin nesnelere üzerinden üretimler yapar. Bu gündelik yaşamın nesnelere ve görünümünü çalışmalarında minimal bir biçimde kullanır.

Resim 14. Burhan Doğançay, “Kara Şahin”, Kâğıt Üzerine Guaj. 75x56 cm, 1981.



<https://www.pinterest.it/pin/519391769519988403/visual-search/?x=16&y=21&w=530&h=662>

Burhan Doğançay’ın resimlerinde gördüğümüz yanılsama, yüzeyden kopan dekolaj parçaların etkisiyle bize gerçekten de yüzeyden kopan kâğıt hissini duyumsatır. Çalışma kurgulanırken Doğançay, sıyrılmış, yırtılmış kâğıt parçalarını yüzeye bırakır ve yüzeydeki bu yerleştirmenin ışık yardımıyla yüzeye düşen gölgelerini resmeder. İşin bu kurgu aşamasının deneyimi, yüzeyde yarattığı gerçeklik etkisini artırır. Resimde kurgulanan yanılsamanın anlam katmanlarını genişleten bu süreç, sanatçının üç boyutlu olarak kurguladığı mekânsal yapıyı iki boyutlu yüzeyde yanılsama olarak tanımlamasını sağlar.

Resim 15. Burhan Doğançay, “İçbükey Gölge Heykel”, 1984.



<http://pictify.saatchigallery.com/622371/concave-shadow-sculpture-burhan-dogancay-wikipaintingsorg>

Burhan Doğançay’ın yüzey üzerinde yarattığı yanılsama etkisinin temel sürecini gösteren üç boyutlu heykel çalışmasında görüyoruz. Bu çalışma Doğançay’ın resimde oluşturduğu yanılsama görünümlerinin, üretim sürecinde deneyimlediği sürecinin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Üç boyutu iki boyutlu yüzeyde temsil etme biçimi resmin bir dil oyunu olarak yüzyıllardır kullanılan bir teknik gösterimidir. Gerçekliğin çeşitli boyutlarını sorunsallaştıran sanatçı, günümüzde kendi disiplinin odağında ürettiği işleri, disiplinasırı bağlamlarda yeniden değerlendirip üretmek hem kendi deneyim alanlarını genişletmekte hem de kendi gerçekliğini farklı yöntemler olanağında dönüştürme alanına sahip olabilmektedir. Resim disiplininin, ressamın gözünden kurulan heykel, Doğançay’ın iki boyutlu yüzeyde sorguladığı konuların anlam katmanlarından sadece birini gösterir bize. Doğançay’ın heykelini, resimlerinin biçimsel benzerlikleri üzerinden üretilmiş bir heykel olarak değil, resimsel süreçlerinin içerisinden çekilip alınmış bir heykel paradigması olarak değerlendirilebilir.

3.3. Yanılsamanın Mekâna İadesi: Dan Flavin

Önceki bölümlerde değinildiği gibi resmin mekânı mimari mekâna karışarak yanılsama mekân algıları yarattı. Kilise duvarlarında, tavanlarında oluşturulan yanılsama yaratan resimsel teknikler; mekânın fizik gerçekliği üzerinden yanılsama etkisi yaratan, mekânsal görünüşleri mümkün kıldı. Mimari yapıların tavanlarına uygulanan resimler, mekânın devamlılığını yanılsama ile kurarak, mimari mekânın devamlılığını sağlayan bir öge olarak kullandı. Sanat tarihine baktığımızda resmin mekânı birçok yolla gerçek mekâna uzandı. “Minimalist yapıtların ‘mekâna özgülüğü’ yalnızca sanatçıların genişleyen mekân algısının bir yansıması değildir. İzleyicinin de mekânı algılamasına, dolayısıyla mekân içinde kendi varlığının bilincine pencere açmasına olanak tanıyan bu tür yapıtların fenomenolojik boyutu, Minimalizmin belki de en önemli özelliğidir.” (O’Doherty, 2013: 10). Mekâna özgü iş üretme, mekâna özgü yerleştirme ve mekânı bizatihi dönüştürme, sanat nesnelere ontolojik yapısını, anlam katmanlarını genişletmiş ve izleyicinin bu türden bir yapıyı deneyimleme paradigmasını yaratmıştır.

Dan Flavin’in çalışmaları “(...) resmin çerçevesinin, heykelin kaidesinin ötesine geçer ve özgül nesnelere ziyade genişletilmiş bir resimsel mekânın alanına taşınır artık (...) bu açıdan bakıldığında, Flavin yanılsamacılığı reddetmektense, onu mekâna uzatmıştır; bu, (Dan Graham’ın ifadesiyle) ‘ters çevrilmiş yanılsamacılık’tır.” (Foster, 2013: 297). Yanılsamayı reddeden minimalist anlayışın aksine mekâna taşan ve üç boyutlu mekânı, yüzey meselesine indirgeyen bir durum ortaya çıkmıştır. Bu genişletilmiş mekânların yanılsama olarak biçimlenme durumu, sanat eserinin sergilendiği mekânın sanat nesnesinin kendisine dönüşme durumunu ortaya koyar. Değişen ve dönüşen bu yapılar sanat disiplinlerinin tanımsız alanlarını, geçişli yapısal durumlarını ve deneyim olanaklarına farklı paradigmlar kazandırır. Resim, heykel gibi geleneksel formlar birbiri içine geçerek, yeni sanatsal formlar yaratırlar.

Sanat nesnesi; “Flavin için hem resim hem heykel haline gelmeye başlar ve bu süreçte her iki kategori dönüştürülür- resim optik olana, heykel mekânsal olana doğru itilir. Bu durum minimalizmden anladığımız şeyi kökten değiştirir, çünkü bu bakış açısıyla minimalizm yanılsamadan mekâna geçişi değil, mekânın yanılsama olarak biçimlendirilmesini de başlatmıştır” (Foster, 2013: 297). Böylece algının değişebilirliği aracılığıyla belli bir mekâna ve zamana ait hacmin yalın tasarımını çok

katmanlı hale getirir. Bu anlamda Flavin'in çalışmaları yanılısamayı mekâna iade eder. Minimalist anlayışta reddedilen yanılısama, Flavin ile mekâna yayılmış ve mekâna ait bir unsur haline gelmiştir.

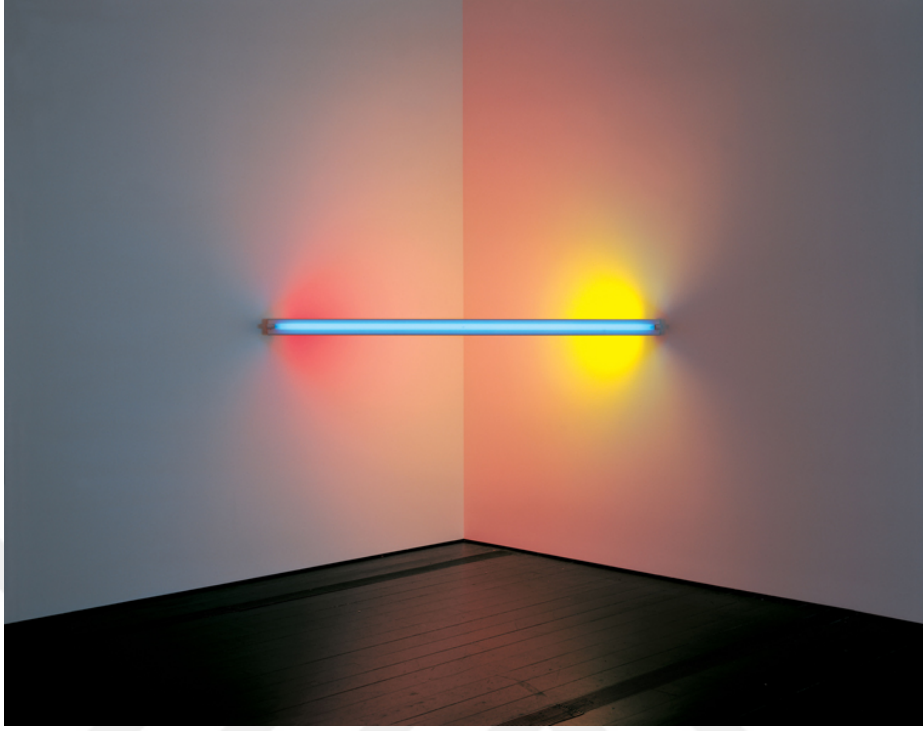
Resim 16. Dan Falvin, "Köşeler, Engeller ve Koridorlar", David Zwime Güncel Sanat Galerisi, 1960-1970.



<https://www.davidzwimer.com/exhibitions/corners-barriers-and-corridors>

Zamansal ve mekânsal anlayışların birbirine olan geçişli, disiplin aşırı durumları disiplinlerin kendi paradigmalarından birbirlerini tanımlayabileceği, deneyim alanlarını ortaya çıkarır. Flavin; floresan ışıklarının etkisiyle mekânı yeniden tanımlamaya çalışır. Kullandığı renkli floresanların mekâna yaydığı renk alanlarının etkisi, çalışmanın bir parçası olur. Mekânla kurulan bu etkileşim, karşılıklı bir biçimde zorunluk alanları oluşturur. Mekân; sanat nesnesinin taşıyıcı kaidesi olmaktan çıkar, sanat nesnesinin aurasına dönüşür, sanat nesnesi de mekânı taşıyan bir nesneye dönüşür. Mekânın 'köşeleri' 'engelleri' ve 'koridorları' izleyicilerin deneyim ve mekân algılarına fiziksel olarak aracılık ederken, mimari mekânı da dönüştürür. Çalışma, mimari bir geçiş yolunu, izleyicilerin aynı alanın belirgin renkli, zıt uçlarında, bilişsel ve fiziksel algılarıyla oynayarak karşılıklı olarak erişilemeyen, engellenen renk ve ışık alanlarını yaratır.

Resim 17. Dan Falvin, “Köşeler, Engeller ve Koridorlar”, 1960-1970, David Zwirne Güncel Sanat Galerisi.



https://blog.needsupply.com/2015/09/13/zwirner_flavin_matta_clark/

Flavin, floresan lambalarla kurduğu kompozisyonlarla iç mekânın sınırlarını aydınlatır ve aşar. Renk spektrumunu⁴ mekâna yayar ve onu manipülatif bir biçimde büker. Işık spektrumlarını taşıyıcı konumda olan mekân, aynı zamanda dönüşen ve ışığı dönüştüren bir noktada durur. Resimsel alandan baktığımızda, mekânın her bir köşesinde, duvarında, tavanında ve yerlerinde yeni resimsel alanlarını görürüz. Hal Foster’ın söylemiyle ‘resim paradigmaları’ ortaya çıkar (Foster, 2013: 137).

3.4. Mekânın Yanılsama Olarak Biçimlenmesi: James Turrell

James Turrell algısal psikoloji eğitimi ve ışığa olan özel duyarlılığından dolayı, sanatsal üretimleri boyunca mekân bağlamında, ışığın algıyı etkilemesi üzerine işler üretir. Turrell çalışmalarını şu şekilde tarif eder; çalışmalarımın nesnesi, imgesi ve odağı yoktur. Benim

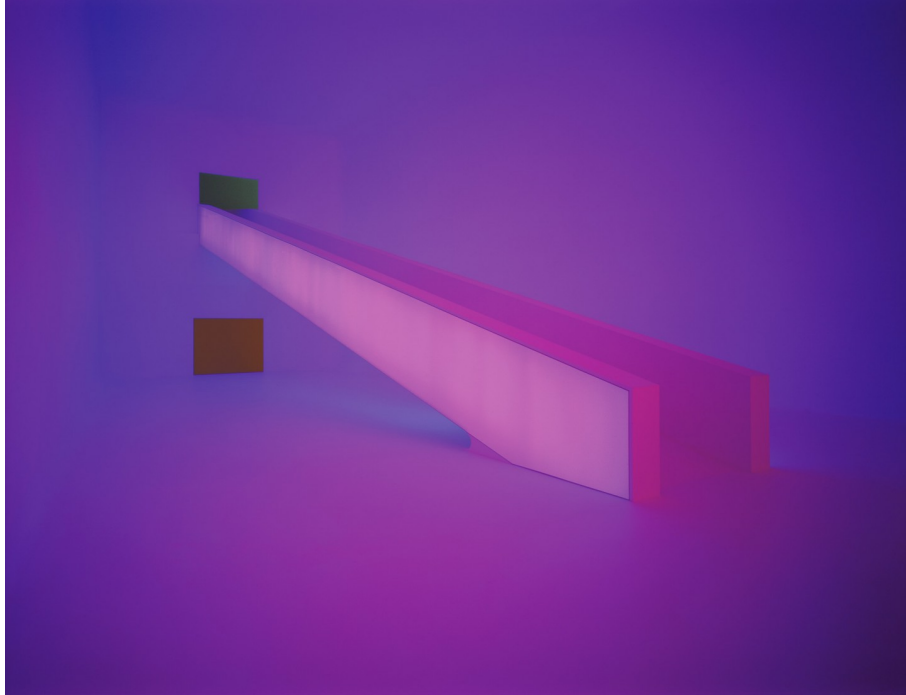
⁴ “Spektrum ya da tayf, renklerin, seslerin, elektromanyetik dalgaların ya da diğer fiziksel gerçeklerin, belli bir değer kümesi ile sınırlanmadan birbiri ardına süreklilik içinde sonsuz değişmesi durumudur”(Wikipedia, Spektrum, tarih yok).

için önemli olan sözsüz düşünce deneyimi yaratmaktır. Kurguladığı sınırları belirsiz sonsuz mekânlar, bağlamsız bir uzamda kurduğu yapılar; mekânsızlık duygusu ve salt renk alanları yaratır.

James Turrell'in Ganzfelds Serisinde kullanmış olduğu kavram, Ganzfelds Deneylerinde meydana gelen etkinin adıdır. Ganzfeld etkisi, uyarımı, (ganzfeld stimulation), psikoloji alanında deneklerin beş duyu organından gelen uyarıların minimum düzeye indirilerek, duyular-dışı algı hali oluşturulması olarak tanımlanır. Bu etki, tek tip bir uyarıcı alanına maruz kalmanın neden olduğu algı olgusudur. Uyarılana sürekli aynı sinyal gelince, bir müddet sonra beyin tek tipte gelen veriyi görmezden gelmektedir. Tek tip uyarana maruz kalan uyarılan, oluşan etkiden dolayı, eksik görsel sinyalleri aramak için beyni güçlendiren sinirsel gürültünün sonucunda çeşitli var olmayan görüntüler, halüsinasyonlar üretmeye başlar. Gürültü, yüksek görsel korteks içinde yorumlanır ve halüsinasyonlara neden olur. Turrell'in çalışmaları da izleyiciye tek tip veri üzerinden bir etki hali oluşturmaktadır.

Dan Flavin'in yanılısama olarak biçimlendirdiği, ışık formlarından oluşturduğu sanat nesnelerinin mekâna uzanma biçimi Turrell'in çalışmalarında da benzer yapılarda görülmektedir.

Resim 18. James Turrell, "Ganzfelds Serisinden Bridget's Bardo", 2009.



<http://jamesturrell.com/work/bridgets-bardo/>

Algı psikolojisi ile ilgilenen Turrell'in çalışmaları, ışık etkisinin algıyı ne şekilde etkilediğini ortaya çıkarmayı amaçlıyor. Optik illüzyonlar ve algıda oluşan belirsiz alanlar, ışığın dönüştürdüğü mekân, izleyicinin işi deneyimlemesi sürecinde mekân algısını etkilemektedir. "(...) Beyin dünya veya vücut içindeki mekândan gelen bilgileri temsil etmek için beyin içindeki mekândan yararlanır. Görsel dünyadaki mekân ve tenimizin yüzeyi, beyindeki fiziksel faaliyet alanı içinde temsil edilir" (Groh, 2016: 74). Bedenimizle deneyimlediğimiz dış dünya gerçekliği, zihnimiz dolayımında algısı oluşur ve bu algılama mekânizması bedenın kendi mekânsal haritasının yardımıyla oluşur. Beden üzerinde tanımlı harita ve konum bilgisi bir sanat eserini deneyimlerken, belleğimizdeki verilere bağlı olarak, bu türden bir deneyime karşılık gelmeyebilir. Turrell'in ışık enstalasyonlarında, renk alanlarından oluşan mekân düzenlemeleri izleyiciyi, deneyim dünyasının dışında bir görünüm ve verilerle çevrelemektedir.

Resim 19. James Turrell, "Ganzfelds Serisinden, Breathing Light", 2013.



<http://jamesturrell.com/work/breathing-light/>

Turrell'in '*Breathing Light*' çalışmasında, izleyicinin derinlik algısını ortadan kaldırmak için tasarlanan ve ışık kaynağının belirsiz olduğu bir mekân algısı yaratılmıştır. Görünen ışık, sabit gölgesi olmayan renkler ve uzayan, kayan şekiller sonsuz mekân algısı sunmaktadır. Tüm köşeler yumuşak kıvrımlar şeklindedir,

böylece derinlik kaybolur. Ana odak noktası, kenarları ve köşeleri olmayan, açık pembe dikdörtgen bir küredir. Renklerin yavaşça değişmesiyle, ışın zaman içinde tecrübe edilmesini ve her şeyi kapsayan renk, izleyicinin fizikselliğini hissetmesini sağlar. Turrell'in çalışmaları temel olarak optik üzerine kurulu yapılar olsa da yaratılan etki gerçekçidir. Zihnimiz renkleri, nesnelere ve kenarları anlamlandırmak ve tanımlamak için bir devinim içindedir. Yaratılan etki, gerçeği anlama şeklimizi değiştiren sürükleyici mekân yanılsamalarıdır.

İzleyici tüm bu renk ve mekân deneyimlerini şöyle ifade etmektedirler. Rengin üzerine kaplayabileceği her yerde olduğu ve orada olmak durumunu, sadece orayı deneyimleme ile anlaşılabilirliğini ve hissedilebileceğini ifade etmektedirler. Salt rengin, sınırları belirsiz mekânda deneyimi, rengi nesnesiz deneyimleme olanağı vermektedir. Mekân, rengi mekânlaştırmakta ve rengin mekânını bize sunmaktadır. Köşesi, kenarı olmayan bu mekânda kavranacak tek şey ışık dolayımında renk algısı ve deneyimleyen olarak bedenin kendisidir.

Resim 20. James Turrell, "End Aroud", 2006.



<http://jamesturrell.com/work/end-around/>

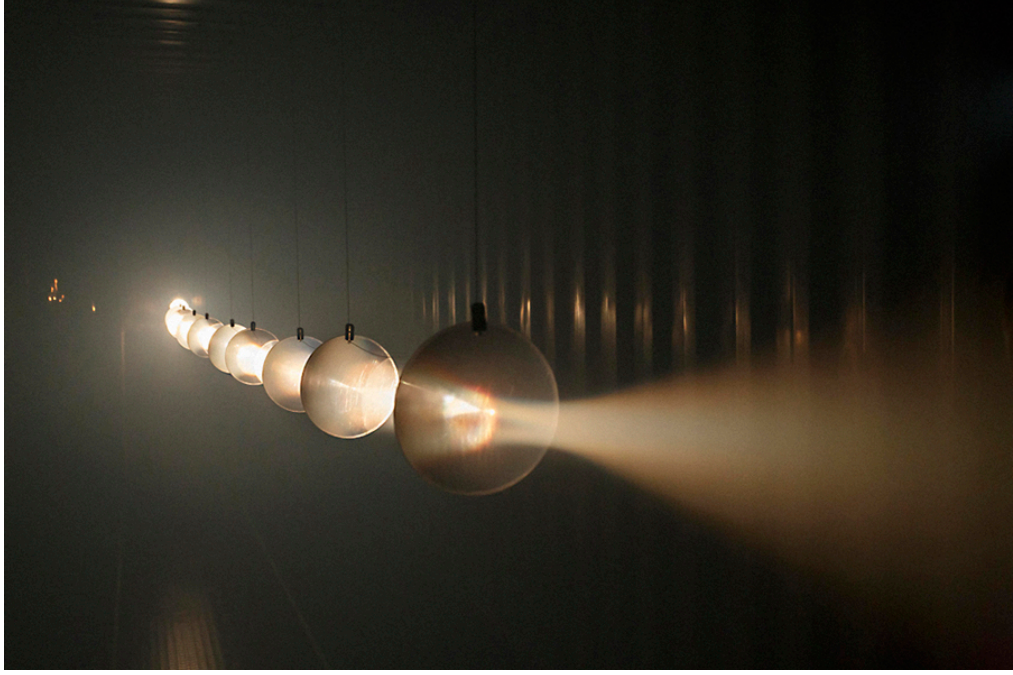
Turrell alışmaları, deneyimimizi yönlendirmek için sınırları belirsiz olan ışık meknlarını olabildiğince renk alanları olarak sağaltır, tüm yapıyı neredeyse tek renk üzerinden kurar. Mekân deneyimimizde tek rengin oluşturduğu boşluk duygusuyla, sınır tanımlamaları ortadan kalkar. Mekân deneyimleri gözün olanağında tanımsızlaşmaya başladıkça, mekân deneyimleyen beden için sonsuz mekân deneyimleri oluşur. “(...) mekân, algılayıcısının devinimine olanaklı ve hatta gerekli bir oluşumdur. Dolayısıyla algılayıcının sürekli değişen konumuna bağlı olarak sayısız mekân yaşantıları elde edebilir. Mimarlık yapıtında, algılayıcının zaman içindeki deviniminden kaynaklanan birde ‘zaman-mekân-boyutu’nun eklenmesi gerekmektedir. Yapıtın bu üç boyutlu gerçekliği, algılayıcının devinimi nedeniyle değişen her konumda farklı ve sonsuz sayıda mekân yaşantısının oluşmasına yol açar” (Tanyeli, 1997: 1195).

3.5. Mekân Dolayımında Kavram Kurgusu: Candaş Şişman ve IPOcle

Türkiyedeki ağdaş sanat ortamında, yeni medya olanaklarını yeni yeni kullanmaya başlayan genç sanatçıların sayısı çok olmamakla birlikte, bu alanda çalışan yaratıcı sanatçı ve tasarımcılar bulunmaktadır. Yeni medya kullanımlarının sanat alanında yaygınlaşmaya başlaması, multidisipliner ortamların olanağında sanatçı, bilim insanı, mühendis ve tasarımcılar gibi birçok farklı alanda çalışan kişilerin, aynı platformlarda bir araya gelişleriyle yeni gelişmeler yaşanmaktadır. Bu multidisipliner ortamın yarattığı olanaklar, sanat üretme pratiklerini etkileyerek sanatçıların mühendislik arka planına dayanan kişilerle bir araya gelmesiyle, disiplinaşırı ilişkileri gündeme getirmektedir.

Yeni medya alanında işbirlikçi bir yaklaşım ile üretimler yapan NOHlab, iki deneyimli yaratıcı ortak tarafından kurulan ve yönetilen bir stdyodur. Deniz Kader ve Candaş Şişman’ın yrttğu bu stüdyoda; hareket tasarımı, izdüşüm haritalaması, görsel-işitsel performans ve sanat, kültür ve reklam endüstrisi için yeni medya alanlarına odaklanmış bir üretim ortamı olarak kurulmuştur.

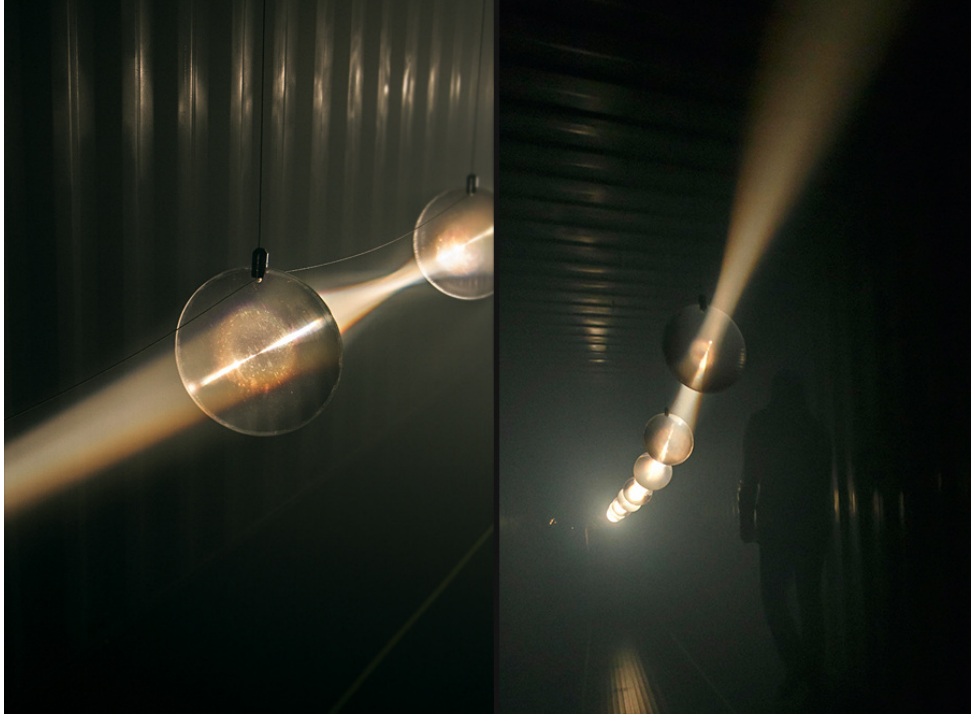
Resim 21. Candaş Şişman, “IPOcle”, Işık Enstalasyonu Görünüm-1, Lensler, Işık, Ayna, Ses, Konteynır, Sis, 1200 X 240 x240 cm, 2013.



<https://csismn.com/I-P-O-cle>

Candaş Şişman’ın ‘IPOcle (I-Input, P-Process, O-Output, cle-Cycle) ışık enstalasyonu, fiziksel dünyamızda var olan gerçeği ve bu algılama sürecinde var olan çeşitli katmanları, değişkenleri, algılayış biçimimizi simüle eden bir kurulumdur. Bu, bir olgunun bir türden gösterimine dayanır. Mekânda kurulan tüm nesnelere arası ilişkiler bir kavrama/kavramlara işaret eder. Dış dünyada gerçekleşen olayların gerçekliğinin algısı duyumlarımızla sınırlıdır. Fiziksel gerçeklik algısı, algılama sürecinde zihnimizde değişir ve dönüşür. Bu algılama biçimi çok katmanlı bir yapıdadır. Bu katmanlı yapı enstalasyonda mercekler olarak verilmiştir. (Şişman, 2013)

Resim 22. Candaş Şişman, “IPOcle”, Işık Enstalasyonu Görünüm-2, Lensler, Işık, Ayna, Ses, Konteynır, Sis, 1200 X 240 x240 cm, 2013.



<https://csismn.com/I-P-O-cle>

IPOcle, güçlü bir ışık kaynağı, lensler, dışbükey ayna, sis makinesi ve ses sisteminden oluşmaktadır. Mercekler, ışık kaynağının arasından geçecek biçimde, birbiri ardına asılı olarak yerleştirilmiştir. Kırılan ışık aynaya ulaşır, dışbükey ayna ışığı dönüştürür ve geri yansır. Sis makinesi dağınık ışığı görünür kılar. Tüm bu birbirini tekrarlayan, enstalasyonun ontolojik yapısı, tanımlamaya çalıştığı algılama süreçleriyle paralel bir şekilde kurgulanmıştır. Işık ve ışık kaynağı fiziksel gerçekliği ve girdiyi tanımlar. Lensler: süreç ve çeşitli algılama faktörlerini, ayna ise algılananın ne olduğu, çıktı ve döngüyü temsil eder.

3.6. Resim Yüzeyi ve Mekân Yanılsaması: Yağız Özgen ve Yönergeler

Mekân yanılsaması bağlamında, Yağız Özgenin “Yönergeler” sergisi bu tezin bütünsel çerçevesinde bahsedilen birçok konuyla ilişkili olması bakımından önem arz etmektedir. Özgen, temelde resim disiplininden gelen bir sanatçı olmakla beraber, çalışmaları bu disiplinin felsefi arka planlarını irdeleyen, çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Özgen’in felsefeyle olan özel ilgisini yanı sıra Sanat Tanımı Topluluğu’nun çalışmalarına katılımı,

bu yapının oluşumunu desteklemektedir. Türkiye’de 40 yılı aşındır düzenli olarak Şükrü Aysan ve Leyla Dedea’ın yürüttüğü Sanat Tanımı Topluluğu⁵, bugün sanat alanında felsefe ile bağı olan sanatçıları oldukça etkilemiştir.

Yağız Özgenin Yönergeler sergisi, günümüz sergileme biçimleri ve sergideki işlerin tek başına oluşturduğu ifade alanı, serginin bütününün işin kendisini oluşturması, bu sergiyi resim disiplini bağlamında çok katmanlı bir yapı olarak okumayı olanaklı kılar.

Resim 23. Yağız Özgen, “ÇLŞMYNRGLR: PLT #1”, Duvar üzerine akrilik, 35 x 65 cm, Sanatorium, 2019.



<http://www.yagizozgen.com/yönergeler>

Sergi mekânında iki duvarı, belli sınırlılıklar içinde boyanan bir alan olarak görüyoruz. Bu alana yansıyan kaynaktan gelen ışık, lokal olarak doğrultulmuş alanda, merkezden etrafa doğru yayılan bir ışık yayılımı söz konusudur.

Özgen’in resmi, gerçek mekânla resmin ideal mekânını, izleyicinin zamanıyla resmin temsili zamanını ayırmıyor, hepsini aynı katmanda kuruyor. Bu neden çok önemli? Çünkü, resmi İdealizmin evreninden uzaklaştırırken; bir temsil yüzeyi değil de bir nesne olarak kurarken,

⁵ Sanat, felsefe, bilim, mantık ve matematik alanlarına dayalı düşünsel bir etkinliği, oluşturduğu betik, görüntü ve ses öğeleriyle çeşitli nesnelere içeren 'yerleştirmeler' içinde, belirli bir uzamda, belirli bir zamanda, katılımcılarla birlikte, gösterisel bir tarzda, sanat olmak bakımından gerçekleştiren Sanat Tanımı Topluluğu özgün sanat yaklaşımı 1972 yılından bu yana geliştirilmektedir (Sanat Tanımı Topluluğu, Tarih yok).

formalistlerin önerdiği yöntemin dışında bir yöntem öneriyor. Resmin biçimiyle içinde bulunduğu mekânın fiziksel şartları arasındaki olay tabanlı ilişkiyi gözümüzün önüne asla reddedemeyeceğimiz bir şekilde yerleştiriyor. Formalistler resmi temsilden koparmaya çalıştıklarında zamanla bağını kopararak geometrik bir evrene yerleştirmek zorunda kalmışlardı. Özgen'in resmi ise soyut olanı, fiziksel dünyanın üzerinden inşa ediyor. Bu fiziksel şartları değiştirmeye kalktığımızda çalışma anlamını tümüyle yitiriyor. Tuval değil de duvar resmi olmasının nedeni de yine bu zorunluluğun vurgulanmasına dayanıyor. Resmi görmemizi sağlayan şeyler (örneğin ışık ya da pigmentler) bir yardımcı öge, bir altyapı ögesi değil, çalışmanın parçaları. Resmin yapılışındaki ışık, bitmiş resimde bir yere gitmiyor, hala onu yapmaya devam ediyor (Bayraktar, 2019: 7).

Resimsel dil üzerinden kurulan bu çalışma, sanatçının bir yüzey üzerinde gerçekleşen duvar resmini kavramsal olarak yapı söküme uğratarak, anlam katmanlarına bölümlenmesi ve açıklamasıyla, analitik bir dil kurar. Özgen'in resim temelinden gelen uygulama alanını felsefe ile buluşturarak edindiği sanat üretme biçimi, disiplinasız bir üretim biçimi olarak tanımlanabilir.

Resim 24. Yağız Özgen, "ÇLŞMYNRGLR: PT #1", Detay, Duvar üzerine akrilik, 35 x 65 cm, Sanatorium, 2019.



<http://www.yagizozgen.com/yönergeler>

Sergide, mekândaki ışığın düştüğü yüzeyin renk alanının haritalama eşleme yapılarak yeniden kurgulanması söz konusudur. Mekân üzerinden yaratılan mekân tanımlaması, bir verinin başka bir veriye dönüştürülerek tanımlama eylemi, sanatın en temel yapısını bize göstermektedir. Dış dünyadan alınan verilerin, başka bir veri üzerinden tanımlamayan işin mantığı, kendine içkin olan sanat üretim mantığını da aynı zamanda bir kurgu bağlamında gösterir. Mekâna uygulanan duvar resmi aynı zamanda kendi kendini resmetmiş olur. Referansını kendinden alan çalışma aynı zamanda zaman kavramını da mekân üzerinden bize göstermektedir. Yönergeler'deki zamansallık ışık kaynağının durmadan yanmasıyla mekânın sürekli olarak devingen yapısını bize gösterir. “Işık, resmi bir optik illüzyon olarak değil, bir olay olarak kavramaya da neden oluyor” (Bayraktar, 2019: 6).



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

RESİM SANATI BAĞLAMINDA SANAL MEKÂN

4.1. Sanal Kavramı

Teknolojik gelişmeler sonucunda ortaya çıkan dijital teknolojinin olanakları, sanal olgusunu yaşamımıza dahil etmiştir. Sanal teknolojilerin yarattığı etki algı biçimlerimizi etkilemiş ve farklı deneyim olanakları sunmuştur. Sanal deneyimler pratik hayatta etkili kullanılmakta, bu kullanım tüketim kültürüne etkilemekte ve biçimlendirmektedir. Yaşadığımız yüzyılın dinamikleri teknolojinin sunduğu olanakları her türden deneyimleme alanımıza dahil etmesi kaçınılmaz olmuştur. Mekân deneyimlerimiz sanal platformlarda farklı gerçeklik algılarıyla biçimlenmekte ve bu mekânsal deneyimler sosyal yaşantımızı çevrelemektedir.

Sanal mekânlar: fiziksel gerçeklikler referans alınarak kurgulanır. Bu tanımlamaya göre gerçek mekânların simüle edilmiş hali; gerçek fiziksel mekânın bir benzerini taklit etmez. Görüntü modelleme araçları ve simülasyon teknikleri kullanılarak oluşturulmuş sanal ortamların amacı, gerçek mekân algısını yaratma üzerine kuruludur. Kurgulanan sanal mekânlar, fizik gerçek mekân verileri üzerinden bedeninin interaktif bir biçimde katılımının da artırılmasıyla gerçek mekân algısına yaklaşan deneyim alanları sunar. Sanal teknolojilerin ulaşılabilirliği arttıkça, kullanıcıların günlük yaşantısında rahatlıkla deneyimleyebilme olanağına sahip olmaları, sosyal yaşantıda etkin bir yer edinmeye başlamasını sağlar.

Sanal sözcüğünü tanımlamak gerekirse, kavramın kökeni eskilere dayanmaktadır. Yanılsama mekân bölümünde de değinildiği gibi, mekân üzerinden resim teknikleriyle oluşturulan yanılsama mekânlar da sanal olanla ilgilidir. Mimari mekânlarda yaratılan mekân yanılsamaları, bedeni ve bakışı mekânın olanağında biçimlendirir ve sanal olana dair bir durum yaratır. Sanal olan her ne kadar teknoloji çağıyla anılsa da kavramın etimolojik kökenlerine bakıldığında farklı bağlamlarda bahsedebileceğimiz ilişkileri okuyabiliriz. Sanal kavramının etimolojik kökenine baktığımızda sanma kavramından türemiş olduğunu görürüz. Gerçekte yeri olmayıp zihinde tasarlanan, mevhum, farazi, tahminî olarak tanımlanır.

Resim sanatı bağlamında sanal kavramı, yanılısamaya dayanan düşünsel bir süreci barındırır. Sanal mekân bedeni iki mekân arasındaki ilişkide bırakır, tıpkı resimde olan yanılısamanın bedeni iki mekânda bıraktığı gibi. Fakat resimde çerçeve vardır, sanalda ise çerçeve yoktur. “Sanal gerçeklik izleyicinin tüm algı alanını kapladığından artık bir çerçeve söz konusu değildir. (...) izleyici tamamen resmin içindedir, bedeni orada hareket eder ve resim ona tepki verir.” (Bayraktar, 2011: 101). Sanal olanın gerçekliği, bedeni iki mekân gerçekliği arasında bırakır ve bu mekân deneyimi beden üzerinde gerçeğin benzeşimi gibi çalışır.

İnsanlık tarihi boyunca, insanın görünür dünyadaki bir gerçeği başka bir veri üzerinden tanımlama, anlamlandırma ve işaret etme çabası hep var olmuştur. Bu bir şey üzerinden başka bir şey anlatma olgusu, sanatın en temel gerekliliklerinden biri olduğu söylenebilir. Belki de sanatın en yalın tanımıdır. Resim sanatı bu bağlamda en temelde yanılısama üzerine kurulu bir yapıya sahiptir. Gerçeği en iyi biçimde yüzeye yansıtma eylemi.

Sanal teknolojileri kullanarak üretilen sanat yapıtları işi deneyimleyen izleyici için reel bir mekân gerçekliğinden, bir takım yazılımsal düzenlemelerden oluşan bir mekân deneyimi sunar. Bu sanal teknolojilerle kurgulanan mekân deneyimlerindeki uyarılar, birçok duyu organını uyararak -miş algısı yaratır. Bilinç her ne kadar gerçek olmadığı kabulü üzerine deneyimlese de bu kabul duyu verilerinin tepki vermesini engelleyemez. En azından belli ölçüde deneyim alanını kısıtlar.

4.2. Sanal Gerçeklik

Sanal gerçeklik, üç boyutlu bilgisayar teknolojileri ile oluşturulan ve deneyimleyen kişinin etkileşime girebilme olanağı tanıyan ortamlar olarak tanımlanırlar. Sanal gerçeklik, sanal teknolojilerle kurgulanmış kurguların insan üzerinde bırakmış olduğu gerçeklik algısı olarak açıklanır. Kavram ilk olarak 1980’lerin sonunda Jaron Lanier⁶ tarafından kullanılmıştır. Bedenin fizik gerçek mekândan görsel olarak koparılmasıyla

⁶ Jaron Zepel Lanier (1960), "sanal gerçeklik" (virtual reality, VR) terimini yaygınlaştırmasıyla bilinen Amerikalı bilgisayar bilimcisidir. VR alanında öncü olan Lanier, 1985'te Thomas G. Zimmerman'la birlikte Atari'den ayrıldı ve VR gözlük ve eldiven satan ilk şirket olan VPL Research'i kurdu. 1990'ların sonlarında, Internet2 uygulamaları üzerinde çalıştı. 2000'li yıllarda, Silicon Graphics ve çeşitli üniversitelerde konuk araştırmacı olarak görev yaptı. Linden Lab'in sanal dünya ürünü Second Life ve Microsoft Research'te Xbox 360'ın Kinect cihazı üzerinde çalıştı (Wikipedia, 2018).

diğer duyu alanlarını etkileyerek oluşan gerçekliği tanımlar. Duyuları etkileyen -miş etkisiyle farklı bir mekân deneyimi sunar. Bu mekân deneyiminde beden, mekânı tüm duyu organlarıyla deneyimleyemediği için bir hareket yanılısamasına kapılır. Görsel algı bedenın bütünsel algısından koptuğu için bedenın algısı fragmantal bir deneyime sahip olur. Bu deneyimle beden iki gerçeklik arasında kalır. Sanal mekân gerçekliği ve fizik mekân gerçekliğidir.

Sanat eseriyle izleyici arasında belli bir etkileşim söz konusudur. Ancak sanal gerçeklik teknolojisi ile oluşturulmuş bir çalışma ile deneyimlenen işlerde, sanal olanın bıraktığı etkinin gerçeklik algısının derecesi yükseldikçe, deneyimlenen ortamın gerçeklik algısı artar. Artırılmış sanal gerçeklik teknolojileri birçok alanda pratik anlamda yardımcı öge olarak kullanılır. 1980'lerin sonunda geliştirilen teknik araçlarla yapılan üretimler, bu teknolojinin sanat alanında yer edinmesi kaçınılmaz olmuştur. Sanat alanının tanıdığı özgürlük alanında, sanal gerçeklik teknolojisi sanatsal üretim pratiklerinde kolayca yer edinebilmiştir. Sanal gerçeklik teknolojisi, etki üzerinden çalışan bir sistem olması bakımından bir trend haline gelmiştir. Bilgisayarların gelişimiyle: görselleştirme araçları, stereoskopik⁷ gözlükler ve ekranlar, dijital resim ve heykel, üç boyutlu ses üreten araçlar, konum sensörleri, dokunsal sensörler gibi diğer birçok teknik araçların geliştirilmesi, sanat eserlerinin üretiminde ufuk açıcı gelişmelere sebep olmuştur. Bu olanaklar bağlamında sanatçılar birçok teknik, mühendislik bilgisi gerektiren bilgi alanında sanat projeleri üretmeye başladılar. Sanal etkinin cazibesi hem birçok sanatçıyı etkilemiş hem de izleyici deneyimi açısından deneyim dünyasını genişletmiştir.

Sanatın tarihine baktığımızda etkileme biçimleri medyum ya da üretim biçimleri olarak farklılaşmıştır. Fakat temelde yapıt ve izleyici arasında oluşturulmaya çalışan etkileşim, etki meselesi geçerliliğini yitirmemiştir. Sanal gerçeklik teknolojileri bu bağlamda etkinin cazibesini bugünün gerçekliğinde kurmaktadır. Gerçeklik, foto gerçeklik, hiper gerçeklik, sanal gerçeklik ve birçok gerçeklik biçimi insan aklının ve bedeninin üstünde çalışan ve farklı biçimlerde çalışmasını sağlayan gerçeklik arayışlarının göstergesidir. Gerçeklik her zaman sanatçının sorguladığı, peşinden

⁷ Stereoskopik: 2 boyutlu resmin derinlik yanılısamasıdır. Bu illüzyon, aynı nesneye farklı açılardan odaklanmış iki resmin, beyni aldatarak, söz konusu resmin 3 boyutlu algılanmasını sağlar.

koştuğu bir olgu olmaya devam edecektir. Sanal gerçekliğin en büyük farkı, temsil edilen ile bunu deneyimleyen arasındaki deneyim aralığını ortadan kaldırmasıdır.

4.3. Sanal Mekân ve Sanat

Dijital teknolojilerin sağladığı birçok tekniksel çözümler, sanatçının gerçeklik arayışına karşılık gelecek olanakları barındırır. Günümüz sanat üretme pratiklerinde yeni teknik malzeme kullanımları bir buluşmuşçasına önemlidir. Yeni malzemenin etki gücü, yapıtın içeriğinin önüne geçebilmektedir. Yeni medya teknikleri, farklı malzeme kullanımları sanat piyasasında trend haline gelmektedir. Tüm bu kullanım biçimleri nitelik anlamında tartışılmaya ve yorumlanmaya açık yapıdadır. Salt yeni dijital teknolojinin imkanlarının bir trend halinde sanat alanında kullanımı artmakta ve disiplinaşırı olarak diğer disiplinlerin olanağında melez yapılar ortaya çıkmaktadır.

Bu bölümde dijital teknoloji olanaklarını kullanarak kendi disiplini bağlamında sanat çalışmaları üreten sanatçıların işleri üzerinden örnekler verilecektir. Bu örnekler mekân unsurunu analog tekniklerle ya da sanal gerçeklik teknolojisinin olanaklarını kullanarak sanal mekân algısı oluşturan işlerden seçilmiştir. Seçilen sanatçılar ve işler, özellikle resim disiplininden gelen ve dijital teknolojik olanakları kullanan sanatçılardan belirlenmiştir. Araştırma resim sanatı bağlamında disiplinaşırılıkları kapsamaya yönelik olduğu için bu bağlamda çalışan sanatçı ve yapıtları örneklendirilmiştir.

4.3.1. Char Davies: Osmose

Aslen bir ressam olan Char Davies, 80'lerin sonunda dijital ortamları kullanarak işler üretmiş ve sanal mekân hakkında çok sayıda akademik çalışmalar yapmıştır. En bilinen sanal ortamı Osmose (1994), yeni medya sanatı tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Dijital teknoloji, sanatı üretme ve deneyimleme biçimimizde yarattığı etkiyle, baskı, resim, fotoğraf ve heykel sadece dijital tekniklerle dönüştürülmekle kalmadı, aynı zamanda net sanat, yazılım sanatı ve sanal gerçeklik gibi yeni biçimler sanatsal uygulamalar olarak ortaya çıktı. Bu bağlamda Davies'in Osmose çalışmasının tekniksel uygulaması ve kavramsal arka planları bu çalışma bağlamında anlamlıdır.

Resim 25. Char Davies, “Osmose”, Ekran ve Vücut Sensörlü Solunum, Denge ve Arayüz Yeleği, MACM, Montreal, 1994.



https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/osmose.html?tx_vawiz_pi1%5Baid%5D=0%3Fkeyworduid%3D239%3Fkeyworduid%3D332&cHash=2799126aed69590688000b6dba87fbdf

Osmose, 3B bilgisayar grafikleri ve etkileşimli 3B ses ve başa takılan bir ekranın, gerçek zamanlı hareket takibiyle, etkileşimli sanal gerçeklik mekân kurulumudur. Osmose, bedenle dünya arasındaki algı etkileşimini kuran, ara bir alandır. Başa takılan ekran ve hareket izleme yeleği bu deneyimin araçlarıdır. Beden hareketlerinin sanal mekân ile eş zamanlı etkileşimini sağlayan bu sistem, işin işleyiş biçimini sağlayan önemli bir unsurdur.

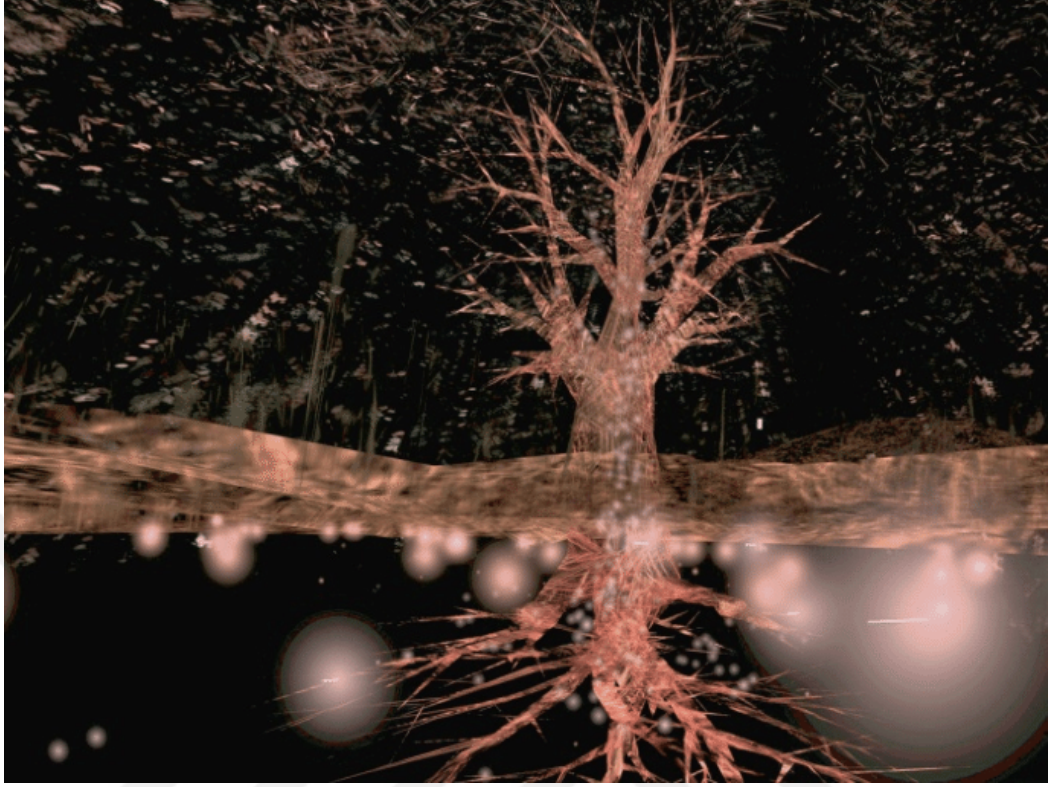
Resim 26. Char Davies, “Osmose”, Izgara Sistemi Görünümü, MACM, Montreal, 1994.



https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/osmose.html?tx_vawiz_pi1%5Baid%5D=0%3Fkeyworduid%3D239%3Fkeyworduid%3D332&cHash=2799126aed69590688000b6dba87fbdf

Bu mekânda karşılaşılan ilk sanal alan, üç boyutlu bir kartezyen ızgaradır. Kişi, ızgara sisteminde kurgulanmış bir ormandaki açıklıkta yol alır. Osmose'da, dış dünya gerçekliğinin mecazi yönlerine dayanan, birçok dünya görünümlerine ait metaforların simülasyonunu barındırır. Ortamın yaratılması için kullanılan yazılımdan oluşturulmuş bir kod ve konuyla ilişkili sanatçı ve yazarlara ait teknoloji, doğa ve beden konulu yazılardan oluşan bir metin eşlik eder. Osmose, insan ile dış dünya gerçekliği arasındaki algısal etkileşime ilişkin, yeni bir deneyim alanı oluşturmayı amaçlar. Kişi kendini bu mekân dolayımında duyumsarken, uzam ile birlikte olmayı deneyimler. Kendi bedeniyle dış dünya gerçekliği arasındaki sınırlar ortadan kalkar. Davies, bedenin ortama katılımını sağlamak için, görüntüleri aktaran bir başlık ve hareketleri sanal ortama transfer etmesi için geliştirdiği sensörlü yelek, bedenin fizik gerçek dünyadaki hareketlerinin katılımını sanal mekân kurgusunun içinde deneyimin sağlayan bir veri olarak çalıştırmaktadır. Etkileşim odaklı çalışan bu sistem kişiyi iki mekân algısı arasında belirsiz üçüncü bir mekân algısı yaratır. Fizik gerçek etkiyle çalışan sistem, kişiye sanal olanın gerçekliği üzerinden bir algı kurar.

Resim 27. Char Davies, "Osmose", Orman, Ağaç Görünümü, MACM, Montreal, 1994.



https://www.researchgate.net/figure/Tree-Pond-from-Osmose-Char-Davis-1995-Source_fig3_312592771

Ortamda bedeninin hareketlerinin eşzamanlı olarak aktarılması ile etkileşim sağlanır. Bu durum bedeni, bedeninin devindiği bir arada olma hali, fiziksel hareketlerin sanal ortama aktarılarak deneyimin devamlılığını sağlar. Nefes alma eylemiyle bedenin yönelme durumu, burada var olmanın devamlılığının koşulu haline gelir. Nefes aldıkça yükselen beden yükseldikçe bir orman görüntüsüyle karşılaşır. Ormanın üzerinde süzülür, nefes alışverişlerinin yönlendirmesiyle alçalır ya da yükselir ve yön değiştirerek ağaçların içine dalar. Burada yaprakların arasında ve içinde yüzer. Fiziksel ortamda yaptığı yönelimsel hareketleri sanal ortama aktarılmasıyla, sanal ortamda gerçekleşen hareket etme hali bedeninin deneyim alanını genişletir.

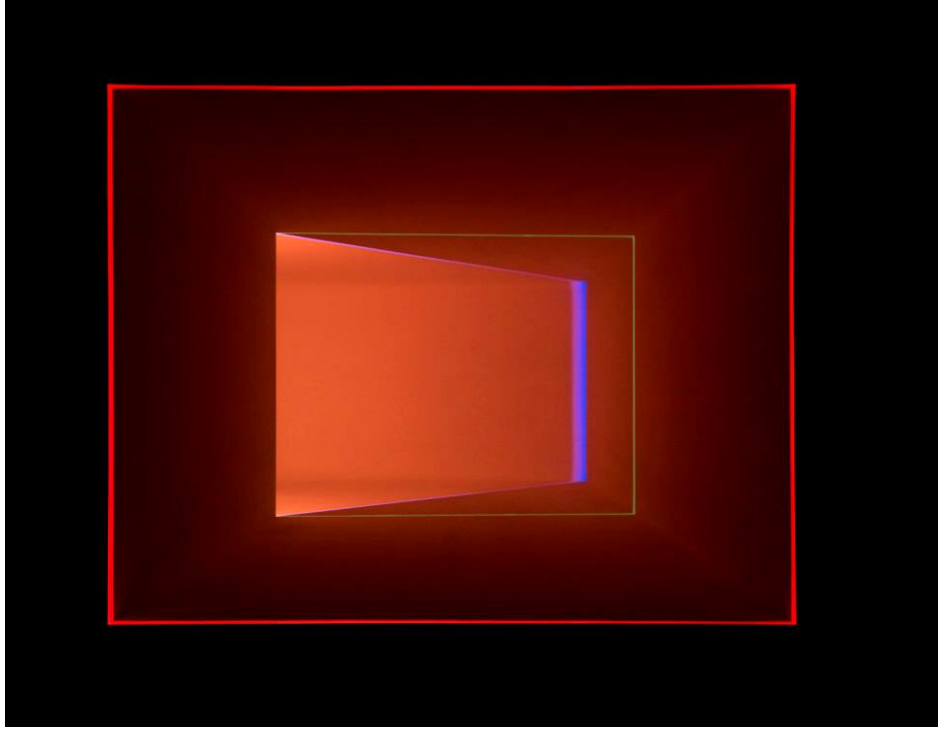
Davies, dijital olanakların sunduğu grafiksel gerçekçiliğinin aksine, Osmose'un görsel estetiğini, yarı saydam formların üst üste bir araya gelerek, resimsel planlar yaratarak oluşturmuştur. Davies'in ressam pratiğinin etkisinin, Osmos'un mekân kurgularına yansıdığını görebiliriz.

4.3.2. Reel mekânın sanal görünümü: James Turrel

James Turrel'in Ganzfeld serisi işleri üzerinden bir önceki bölümde reel mekânın yanılısama olarak biçimlenmesi, farklı algı aralıkları yaratması ve izleyicinin mekân deneyimini işin psikolojik alanına çekmesiyle oluşan etkiler bağlamında değinildi. Turrel'in çalışmalarına bu bölümde sanal bir yanılısama yaratma bağlamında değinilecektir. Reel mekânın yanılısama olarak biçimlendiren sanatçı, mekânı deneyimleyen izleyiciye sanal gerçeklik teknolojisini kullanmadan bir mekân deneyimi yaşatmaktadır. Işığın dönüştürücü gücü Turrel'in çalışmalarında mekânı yeniden tanımlayan, dönüştüren bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Turrel'in birçok işinde olduğu gibi 'Wedgeworks' işinde de ışığın saf ve salt gücünü kullandığını görüyoruz. Fizik gerçek mekânı yine fizik gerçekliklerle sanal bir mekân yanılısaması yaratmaktadır. Mekânı, yansıtılmış ışıkla biçimlendirerek var olmayan bir mekân hissi yaratarak, izleyiciyi mekâna girdiği anda, sanal bir ara yüze girmiş olma gerçekliğiyle karşı karşıya bırakır. Turrel her ne kadar sanal teknolojiyi tam anlamıyla kullanmamasına karşın, mekânı ışık ile kurgulama biçimi; izleyicinin mekânının fizik gerçek mekândan bir süre sonra koparak belirsiz, orada olmayan bir mekânı deneyimlemelerini sağlar. Mekân izleyici için artık tekin olmayan, belirsiz bir yapıya bürünmektedir. "Oriijinalinden kopma, gerçekle bağlantının kesilmesi ya da sınırların karışması bağlamında, ister kurmaca somut, ister elektronik soyut ortamda olsun hep aynı anlamı içeriyor" (Uluoğlu, 2002:38).

Resim 28. James Turrel, “Wedgeworks”, Projeksiyon Edilmiş Işık, 2000.



<http://jamesturrell.com/work/caper/>

Mekânda sürekli değişen renk, tanımsız bir manzaradır görünümü oluşturur. Bu renk değiştirme sırasında, odanın sınırları, konturları tamamen kaybolur. Turrel'in işlerini deneyimleyen izleyiciler 'duvarlardan birine yaslandığını ve orada olmadığını' söyler.

Turrell, mekân ve ışığı bir örüntü içinde kurgular. Bu örüntüdeki ilişkiler, el ile tutulur, fiziki olarak dokunamayacağımız ilişkiler bütünüdür. Bu ilişkiler bütünü alımlayıcıyı fizik gerçek mekânın dışına iter. Beden mekânı deneyimlerken, başlangıçtaki yer ve konum bilgisini yitirir. Bu mekân yitimi, sanal bir mekân algısına dönüşür ve mekân duygusu tekinsizleşir.

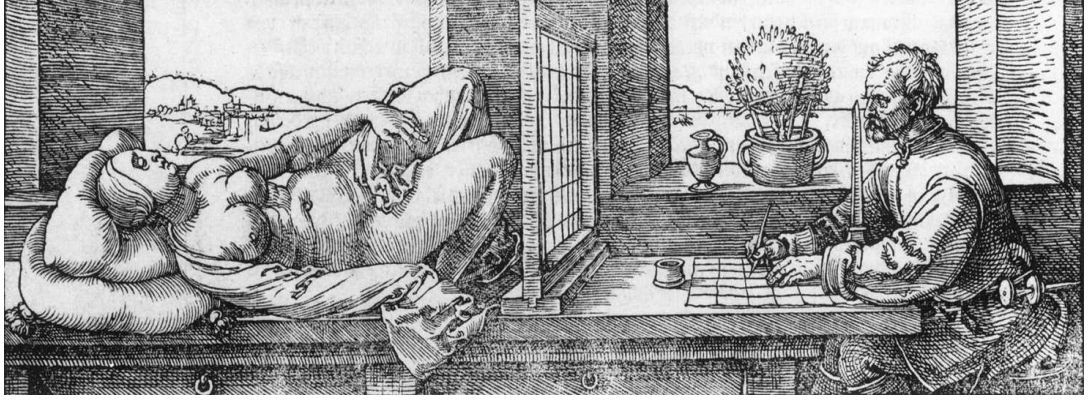
4.3.3. Fizik mekânın dijital temsili: Erwin Redl ve Matrix II

Son yıllarda, ızgara formu, çağdaş sanatta oldukça çok kullanılan bir form olmuştur. Izgara terimi karelere bölme sistemi olan, grid kelimesinin bir karşılığı olarak tanımlanır. Grid, en genel anlamıyla eşit aralıklı kareler ve dikdörtgenlerden oluşan yapıdır.

Izgara, dijital teknolojinin bütün özelliklerinin arkasındaki temel yapıdır. Dijital ortamdaki haritalama eşlemenin bütün yapısını gösterir. Dijital ortamdaki her nesne hareket akış bu

sistem üzerinde konumlanır, haritalanır. Bu yapının temellerini Rönesans döneminde de görebiliriz.

Resim 29. Albrecht Dürer, “Uzanan Çıplak Çizen Ressam”, Ağaç baskı, 1525, Germanisches National Museum Nürnberg.

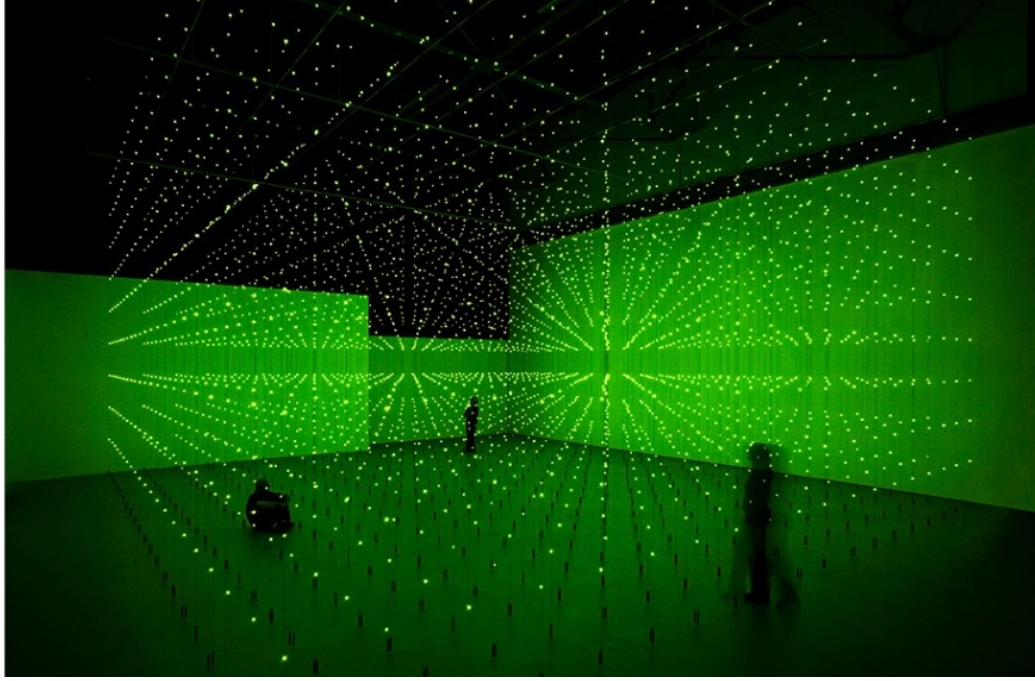


https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_Dürer_Draughtsman_Drawing_a_Recumbent_Woman_-_WGA7261.jpg

Albert Dürer'in betimlediği sistem, nesnenin ızgara sistemiyle iki boyutlu bir yüzeye kusursuz biçimde haritalanması gösterir. Bu haritalama eşleme mekânizması dijital dünyada piksellerin bit'lere haritalandığı ekran kartı tasarımının en eskiye dayanan uygulama mantığı olduğu söylenebilir.

Erwin Redl, sanal gerçekliğin üç boyutlu bilgisayar modellemesinin soyut dilini imleyen büyük ölçekli ışık enstalasyonlarıyla, mimari bir mekâna bu sistem görünümünü led ışıkları düzenleyerek görünür kılmıştır.

Resim 30. Erwin Redl, “Matrix II”, Yeşil Ledlerle Işık Enstalasyonu, Enstalasyon, 6 x 26 x 16 m, Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesi.

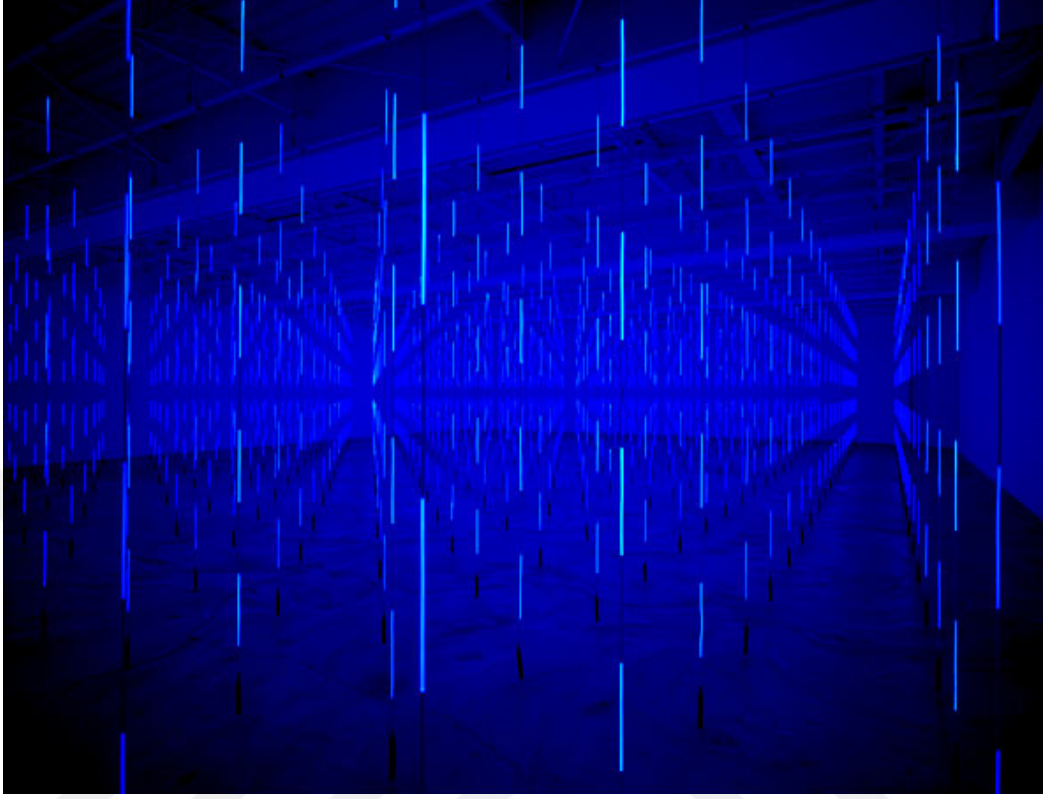


<https://bitforms.art/archives/redl/matrix-ii>

2010 yılında Borusan Sanat İstanbul’da Richard Castelli küratörlüğünde düzenlenen ‘Madde ve Işık’ sergisi, birçok dijital medya işlerinden oluşan bir sergi olmuş, Erwin Redl’in Matrix⁸ II çalışması oldukça dikkat çekmiştir. Redl çalışmasında dijital olanın en temel yapısı ızgara sistemini yeşil led ışıklarla bir mekâna, üç boyutlu bir labirent gibi kurmuştur. Her bir kablo teli üzerindeki ledler, büyük ölçekli bir kübik ızgara oluşturmak için 28 inç aralıklarla yerleştirilmiştir. Bu düzenleme, belli aralıklarla bir düzene göre yerleştirilmiştir. Kullanılan yeşil led ışıkların yerleştirme biçimi dijital mekâna referans vermektedir. Bütünsel olarak bakıldığında sanal bir mekânın içini deneyimleme hissiyatı yaratmaktadır. İzleyici mekâna doğrudan 3 boyutlu led bir labirente, görünür hale getirilmiş olan sanal bir mekânın deneyimiyle karşılaşır.

⁸ Matrix (matris) matematikte çok boyutlu dizi, bir cisme şekil veren veya dayanak olan şey.

Resim 31. Erwin Redl, “Matrix XV”, 2007, Fiber-Optikli LED Kurulumu, 10 x 42 x 58 m, Ace Galeri Beverly Hills.



<https://azurebumble.wordpress.com/2010/08/04/erwin-redl-light-installations-leds/>

Redl’in Martix II işini deneyimleyen izleyici, ışık ve mekânın kurgulanış biçiminin gerçek olanla sanal olan arasındaki sınırı ortadan kaldırdığını, dijital bir ara yüzde kendini bulma deneyimi yaşadıklarını ifade etmektedirler.

Kendi beden hareketleri aracılığıyla uzamı araştıramayacak kadar kısıtlanmış olan ve dolayısıyla da kendi hareketlerine göreceli olarak nesnelerin sabitlerini öğrenemeyen kedilerle ilgili çok bilindik deneyi ele alalım bir an için. Kedilerden bazıları serbestçe dolaşabiliyordu, ama platonun mağarasında gölgeleri izleyenler gibi kedileri taşıyan bir arabayı çekiyorlardı. İki gruptaki kediler de aynı görsel deneyime sahipti. Ama birkaç hafta sonunda kediler serbestçe hareket etmeleri için bırakıldıklarında, araba çeken kediler kendilerinin normal biçimde yönlendirebildi, ama hareketleri engellenmiş olan kediler sürekli bir şeye çarptı ya da kenarlara düştü. Bu deneyden yola çıkarak, uzam içinde ‘akıllı’ bir yönelimin, ya da genelde ‘akıllı’ davranışların, çevreyi duyar ve hareketlerle aktif bir şekilde araştırma sonucunda geliştiği çıkarımına varıldı (Rötzer, 83).

Redl'in Matrix'inde dijital olan dünyaya yapılan göndermelerle, bireyin bu mekân algoritmasının içinde konumlanma, hareket etme, anlama ve eylemlerinin grid bir sistem içerisinde kurgulanması olarak tanımlanabilir.

4.3.4. Mekânın sonsuz görünümü: Yayoi Kusama

Yayoi Kusama birçok disiplin içinde konumlandırılabilir çok yönlü bir sanatçıdır. İşlerinde genellikle birbirini tekrar eden biçimlerin sürekliliği görülür. Çalışmalarında mekânın sınırlarını aşan yapılarla ve mekân deneyimleriyle karşı karşıya bırakır bizi. Kusama'nın yüzey üzerinde başlayan sanat serüveni, tuvalin sınırlarının ötesine geçmiş ve bulunduğu mekânı, bulduğu her nesneyi, birbirini tekrarlayan benzer şekillerle örtmeye başlamıştır. Kusama'nın sonsuz, her şeyi kapsayan bir sanat eseri fikri, daha önce, 1950'lerin sonlarındaki ve 1960'ların başındaki Infinity resimleriyle keşfettiği bir şeydi. Noktalar gibi benzer birbirini tekrarlayan biçimlerle odaları kapladı. "Sonsuz tekrarlayan ritim (firça darbeleriyle) ve monokromatik yüzey, düzenli resimsel yapı ve yöntemlerle tanımlanamayan farklı ışıklarla yeni bir resimsel deneyim sundu" (Bell, 2010: 88).

Resim 32. Yayoi Kusama, “Sonsuzluk Ayna Odasında Ateşböcekleri”, Aynalar, Pleksiglas, Işıklar ve Su, 281.9 × 367 × 367cm, ProMedica tarafından Shumaker, Loop & Kendrick, LLP ve Ohio Sanat Konseyi'nin desteğiyle sunuluyor.



<https://www.toledomuseum.org/kusama>

Kusama'nın Sonsuzluk Ayna Odasında Ateşböcekleri; aynı anda bir kişinin deneyimleyebileceği şekilde kurulmuş, aynalarla kaplı bir enstalasyondur. Odanın ortasında su havuzu ve tavandan asılmış yüzlerce küçük ışıklar yer alır. Işık ve yansımaların kaosu, ayna düzlemlerinin keskin kenarlarının ağları gibi karmaşık fakat Erwin Redl'in Matrix II enstalasyonundaki ızgara sistemi gibi bir düzen içindedir. Bu enstalasyonda izleyici sonsuz bir mekân algısı ile karşı karşıyadır. Kurgunun tamamen reel bir mekân deneyimi sunmasının yanı sıra izleyici var olamayacak bir mekân deneyiminin duygusuna kapılır. Sonsuz görüntü; sınırlı bir mekâna girdiğini bilen beden, fizik gerçek algısını genişleterek gerçek olanın yarattığı yansımayla, sanal olanın dünyasına girer. Kusama'nın çalışmalarının çoğunda olduğu gibi, benlik, alan ve zaman duygusu bulanıklaşır ve güçlü görsel etki izleyiciyi ele geçirir. Mekân yansıması, sonsuz bir uzamda bedeni askıya alır ve beden neredeyse fizik mekân hissini kaybeder.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÇALIŞMALAR ÜZERİNE AÇIKLAMALAR

Bu bölümde sanatsal üretimlerimdeki deneyim süreçlerimin hem tarihsel bir bağlamda hem de kavramsal dizgesinin gösterilmesi amaçlanmıştır. Jean-Paul Sartre, Giacometti'nin heykelleri için yazdığı bir metinde 'ne yapmak istediğini sadece o bilir, biz bilmeyiz; ama öte yandan, ne ortaya koyduğunu biz biliriz, o bilmez' der. Sartre'ın Giacometti üzerinden söylemeye çalıştığı şey bugünün sanat üretme pratiklerinde, artık sanatçının üretiminin de bilgisini kendisi üreten bir sanatçı modeline dönüşmesi söz konusudur. Sanatın tanımının genişlediği gibi sanatçı tanımının da değişime uğradığı söylenebilir. Sartre'ın söylemini yine de göz ardı etmeden, bugünün gerçekliği üzerinden, sanatçının ürettiği sanat nesnesini, bilgi alanında belli ölçülerde tanımlanmaya çalışılacağı bir bölüm olacaktır.

5.1. Resim Yüzeyinde Mekân Sorgulamaları ve Mekânsal Deneyimler

“Gölge ile ışığın sürekli bir derin soluklanması vardır; gölge soluk alır ve parlaklık ışığı soluk verir. Beden; bakar, dokunur, dinler ve ölçer ve deneyim dünyası bedenin merkezi etrafında örgütlenir ve eklemlenir” (Pallasmaa, 2011: 59).

“Ben olduğum yerdeki mekânım der Noel Arnaud” (Pallasmaa, 2011: 80).

Lisans eğitimi süresince pratik anlamda disiplinlerarası bir yapıda olan bir atölye eğitimi aldım. Bu atölye eğitiminin etkisiyle üretim sürecim, resmin iki boyutlu yüzeyinden üç boyut araştırmaları ile üç boyutlu mekâna doğru yönelen bir yapılanma süreci oluşturdu. Resim disiplininin geleneksel yapısı, eğitim sürecim boyunca sorguladığım, araştırdığım ve üretimlerimde uygulama alanları oluşturduğum bir süreç olmuştur.

Resmin iki boyutlu yüzeyinde boyasal çözümlerlerin yanı sıra boyaya alternatif malzemeler kullanarak yüzeyde oluşturduğum kolaj ve asamblaj yapıları, çalışmalarına temel oluşturdu. Resmin mekânında öğrenilen ve deneyimlenen her süreç, bu yapıyı inşa etti. Ürettiğim her iş bir sonrakini doğuran, yapısal olarak bir öncekinin çözümlenmesi üzerinden ortaya çıkan, ilişkisel olarak birbirine bağlı ve bir

bağlamı betimleyen fragmanlardan oluştu. Her bir fragman, kendi başına bir anlatının temsili değildir. Üretilen işler birbirini takip eden fragmanlar gibidir. Bu fragmental yapı; atölye bağlamında ürettiğim bir olay örgüsünün sekansa⁹ uğratılarak oluşturulan seri işlerin mantığından etkilenerek üretme pratiğimde önemli bir yer edinmiştir.

Üretim sürecimde belirleyici olan *mekân* kavramı, sergilenecek işin mekânı, işin ontolojik olarak kendinde olan mekân duygusu, resimsel yüzey-mekân ilişkisi gibi sorgulamalar, oluşmaya başlayan ve süreci devam eden mecranın en temelde dayandığı noktalar olmuşlardır.

Mehmet Yılmazın HeyMimRes kitabında hem kendi ürettiği işler üzerinden hem de sanat tarihinden örneklerle birçok soru sorduğu konular aslında benimde lisans eğitimim süresince sorguladığım konularla ilgilidir. Resim, heykel, mimari gibi alanların, özellikle resim ve heykel gibi sanatın en geleneksel olan iki disiplinin aslında yapısal ve kavramsal olarak sınırlarının ne kadar da muğlak oluşundan bahsetmektedir(Yılmaz, 2018).

Çalışmalarında temel olarak problem edindiğim resmin yüzey meselesidir. Yüzyıllar boyunca resmin geleneğinde iki boyutlu yüzey üzerine temsil etme eylemi, birçok dönemde farklı anlayışlar ve eğilimlerle değişip dönüşmüştür ve bu dönüşüm farklı medyumlar olanağında da devam etmektedir. Yüksek lisans eğitimim boyunca da devam eden bu süreç, benzer yapılanmaların devamlılığını ve içinde barındırdığı olasılıkları gösterir.

⁹ Sinema ve müzikte kullanılan bir terim olan sekans, belirli bir süre içinde arka arkaya giden şeyler, dizi. Bir bütün meydana getiren planlar dizisi.

Resim 33. Elif Köse, “Zaman, Mekân, Doğa, Ölüm-1”, 5mm Dekota Üzerine Dijital Fotoğraf Baskı, 50x70 cm, 2013.



<https://www.behance.net/gallery/6975731/Shadows-and-Lights-Breath>

Lisans döneminde deneyimlemiş olduğum performans atölyesi, üretimimde mesele edindiğim yüzeyin boyutlandırılması sürecini etkilemiştir. Yüzeyin bizatihi kendisini boyutlandırma fikri, beden ve yer deneyimlerinin buluşması ile yüzeyin topoğrafyasını sorgulama süreçlerini beraberinde getirmiştir. Resim 33’de 5 sekandan oluşan fotoğraf serisinden seçilen tek bir sekansı görmekteyiz. Bu performans, mekânın yeryüzüne düşen gölgesinde oluşan sınırların adımlamasıyla ilgiliydi. Bedenin yer ile kurduğu bu diyalog sonrasında, yüzey-mekân denemeleri, yüzeyin yekpare kendi yapısını bozarak üç boyutlu mekânsal yapının oluşumunu etkiledi. Bedenin yeri deneyimlemesi, yerin bedene farklı deneyim alanlarını sunması, yeri taklit eden beden, iki boyutu, 3 boyutlu mekâna dönüştürerek biçimlendirmiştir.

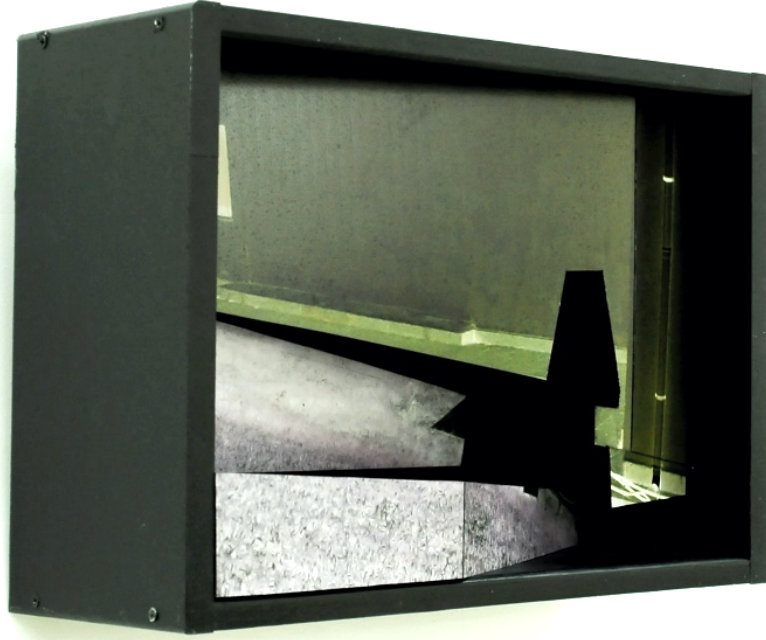
Resim 34. Elif Köse, “Zaman, Mekân, Doğa, Ölüm-2”, Tuval Üzerine Fotoğraf Enstalasyon, 150x150x15 cm, 2013.



<https://www.behance.net/gallery/14974397/time-space-nature-death>

Üretimlerimdeki fragmantal yaklaşım, Resim 34.'de gösterilen işte görülebilir. Farklı kalınlıklarda fragmanlara ayrılan fotoğraf yüzeyi, fotoğraftaki alan parçalanmaları da göz önünde bulundurularak boyutlandırılmıştır. Boyutlandırılan bu parçalar fotoğrafta yakalanmış olan mekânsal etkiyle birlikte bize yeni bir mekân izlenimi sunmaktadır. Seri fotoğraflardan elde edilen bu fragmanların tek bir yüzeyde yeniden kurgulanması, performansın bütüncül yapısının yeniden bir kurgusu olmuştur. Yeniden kurgulanan, beden mekân içindeki hareket hali, her ne kadar fotoğraf tekniğiyle zamansallığı hapsedilmiş olsa da yüzeydeki yükselen ve alçalan parçalanmış yapı, izleyicinin bakışını ve hareketin devamlılığını sağlamaktadır.

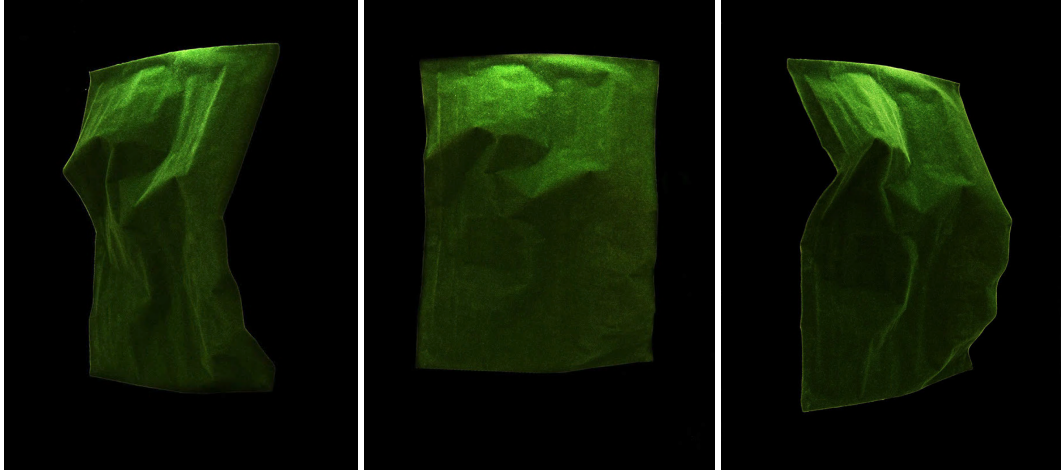
Resim 35. Elif Köse, “Arka Bahçe-1”, Fotoğraf Enstalasyon, 40x65x18 cm, 2013.



<https://www.behance.net/gallery/15610187/back-garden>

Zaman, Mekân Doğa, Ölüm serisinin ardından üretmiş olduğum “Arka Bahçe” serisi, yüzey üzerinde yükselen biçimde değil, bir kutu mantığında oluşturulmuş mekânın içine gömülü fotoğraf enstalasyonlarıdır. Bu çalışma serisinde boyutlu bir yapıyı kutu ile çevreleyerek bir yüzey olarak algılanmasını, mekânın içinde kurgulanan fragman parçalarının oluşturduğu mekânsal kurguyu yüzeye indirgeyerek göstermeye dayalıdır. Yüzeyden mekâna, mekândan yüzeye sorgulanan bu yapılar, ikili karşıt ilişkileri temsil eder.

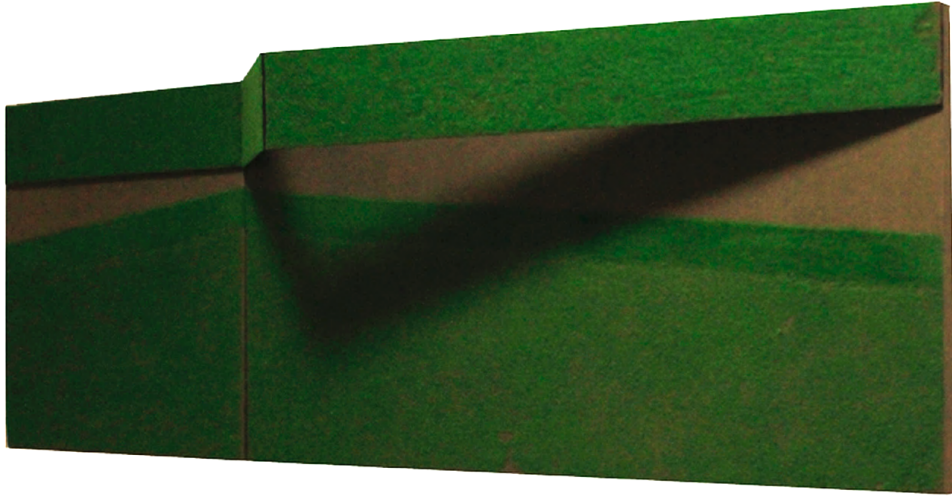
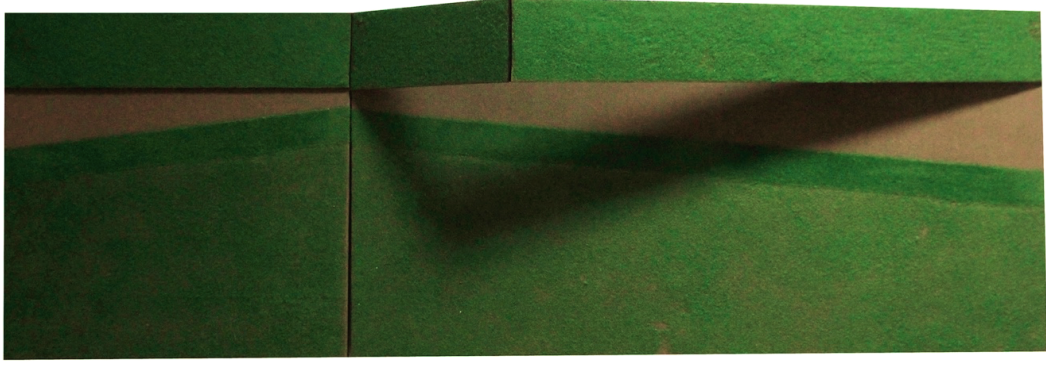
Resim 36. Elif Köse, “Topoğrafya Denemeleri-1”, Maket Çim Yüzeyi Boyutlandırma, 3x35x50 cm, 2015.



<https://www.behance.net/gallery/21323941/untitled>

Yüzey-mekân deneme süreçlerinde, malzeme ve malzemenin renk ile olan sürekliliği bir doğa temsili bağlamında sürecin bir parçası olarak devam etmektedir. Doğada egemen bir renk olarak tanımlayabileceğimiz yeşil renk; yüzeyin topoğrafyası üzerine çalıştığım işlerde, hem malzemenin kendi temsili yapısı (maket çim) hem de rengiyle, doğanın bir tür temsiline gönderme yapmaktadır. Düzlem olarak kullanılan maket çim, rastlantısal olarak şekillendirilerek bir doğa görünümünü andıran temsillere dönüşmüştür. Malzemenin kendi başına göndermede bulunduğu gerçekliği şekillendirerek yeni bir manzara görüntüsü ortaya çıkmıştır. Tıpkı doğadan bir parça alınmış izlenimi veren görünüm, bir doğa taklidi üzerinden, yeni temsil olanaklarını doğurmaktadır. Malzeme üzerinden yaratılan yanılsama hem fizik gerçekliği bağlamında hem de kavramsal olarak bir temsil bağlamında sorunsallaştırılmıştır.

Resim 37. Elif Köse “Shadowy Serisinden”, Tuval Üzerine karışık Teknik, 70x220x25cm, 2016.



<https://www.behance.net/gallery/24766211/>

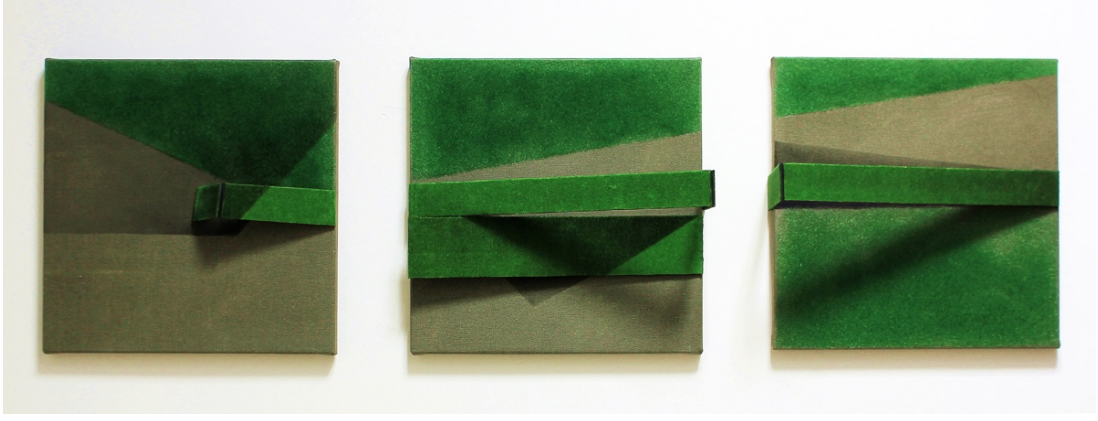
Yüzeyden deneyim dünyasına uzanan resmin iki boyutlu mekânı, her an değişen ve dönüşen yapılar haline gelmektedir. Işın sergilendiği mekânın rengi, ışığı, yüksekliği, açısı gibi değişen dış etkenler, işi her seferinde dönüştürmeye ve farklı bir açıdan deneyimlememize olanak sağlamaktadır.

“Derin gölgeler ve karanlıklar hayati önemdedir, çünkü görmenin keskinliğini yumuşatır, derinliği ve uzaklığı muğlaklaştırır ve bilinçdışı çevrel görmeyi ve dokunsal düşlemi davet ederler” (Pallasmaa, 2011: 58).

Çalışmalarında yüksek alanlara çarpan ışığın yüzeye düşürdüğü gölgeler ve yüzey üzerinde boya yardımıyla oluşturulmuş gölge alanlar vardır. Bu iki gerçeklik eş zamanlı olarak birbirine karışan iki gerçeklik alanı oluşturur. Hangi gölgenin resim, hangi gölgenin ışık dolayımında olduğu anlaşılabilir. Yüzeye düşen gölge değişken,

sabitlenemez yanılısama yaratır. Yüzeyle boya ile temsil edilen gölge diğerinin varlığında muğlak bir gerçekliğe sahiptir.

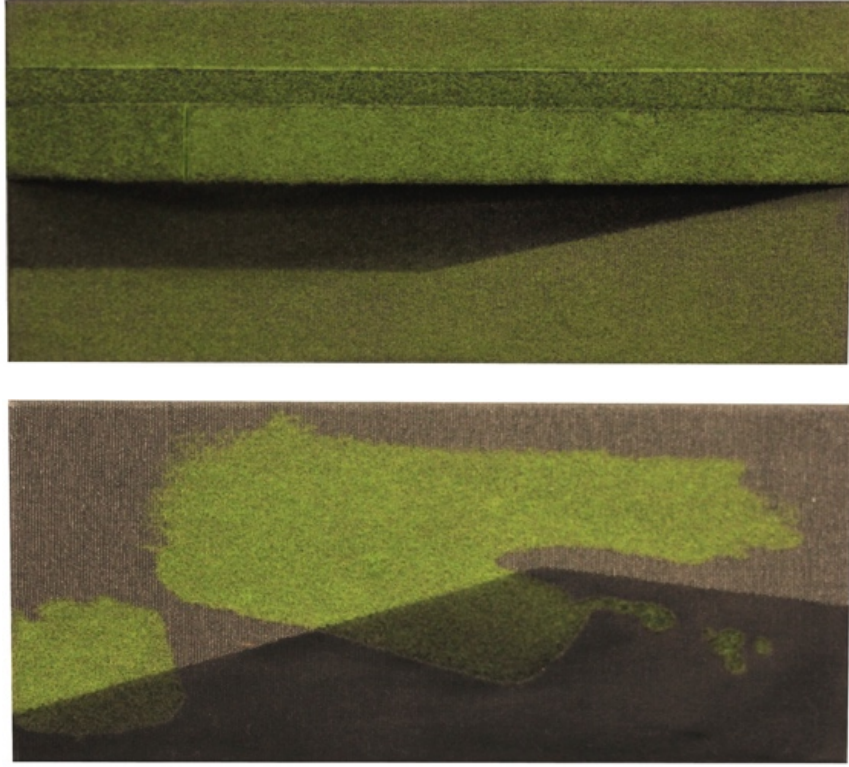
Resim 38. Elif Köse, “Shadowy Serisinden”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 3x35x35x15 cm, 2015



<https://www.behance.net/gallery/26893325/>

Çalışmalarında kullandığım malzeme yapılanması her ne kadar sanatın deneysel alanına daha yakın olsa da, resim sanatının temel unsurları olan resmin mekânı, temsil olanakları ve temel yapıları üzerine sorgulamaları barındırmaktadır. Üretimlerimi en genel anlamda Hal Foster’ın da ifadesiyle resim değil, ‘resim paradigmaları’ (Foster, 2013: 137) olarak tanımlamayı uygun buluyorum. Ürettiğim her bir çalışma resim disiplinden bakışımı temsil eden bütünü parçalarıdır. Her iş, kavramsal bir bütünlüğü okumayı engeller. Bu noktada sanatsal mecranın yapısı bütünsel okumayı zorunlu kılar. Tüm parçalar bir araya geldiğinde bağlamı okumak kolaylaşır.

Resim 39. Elif Köse, “Gölge-5”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2x15x35 cm, 2016.



<https://www.behance.net/gallery/24763214/>

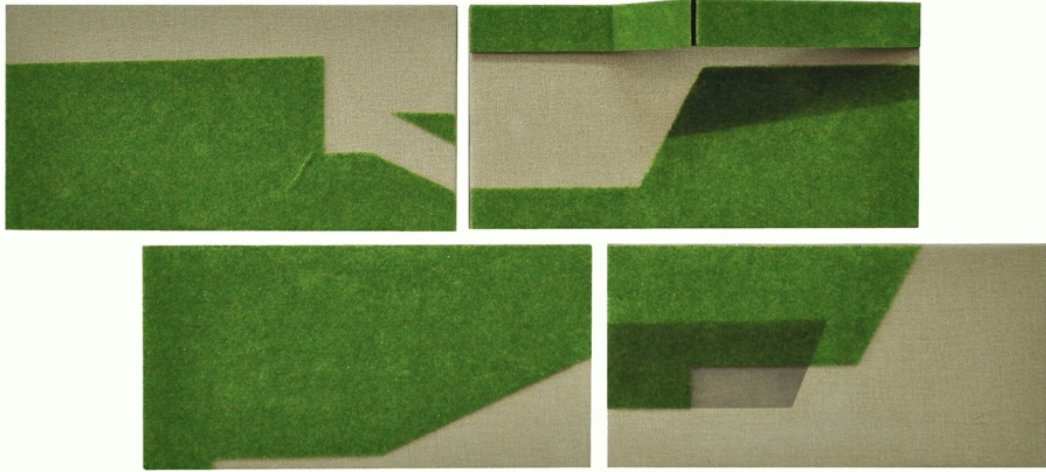
Kullandığım malzemeler çoğunlukla dokulardan oluşur. Bu dokulu yapı, dokunma odaklı deneyimlemeyi zorunlu kılar. Bu dokunma eylemi her ne kadar fizik gerçek dokunmayı kapsasa da burada kastedilen bakıştaki *haptik*¹⁰ dokunmadır.

Gözler diğer duyularla işbirliği yapmak ister. Görme dahil tüm duyular dokunma duyusunun uzantıları (tenin özelleşmiş haller) olarak değerlendirilebilir. Onlar ten ile çevre arasındaki, yani bedenın saydamsız içselliği ile dünyanın dışsallığı arasındaki, arayüzlerdir. (...) Göz bilir dokunur; bakış bilinçdışı bir dokunuşu, bedensel mimesisi ve özdeşleşmeyi imler. (...) George Berkeley, dokunmayı görmeyle ilişkilendirmiş ve dokunsal belleğin iş birliği olmaın maddeselliğin, uzaklığın ve mekânsal derinliğin görsel alımlamasının söz konusu olamayacağını varsaymıştı (Pallasmaa, 2011: 53).

¹⁰ Haptik denildiğinde, tam olarak bir “temastan” söz konusu değildir. Haptik, dokunmaya ilişkin olmasına rağmen, fiziksel bir dokunma eylemini zorunlu kılmıyor. Laura U. Marks, haptik görsellikte, optik olana kıyasla bedenın daha fazla içerildiğini belirtir. Görme eylemi her ikisinde de mevcut olmasına karşın, haptik görsellikte, gözler ‘dokunma organları’ gibi işler” (Bayraktar, İmgenin Teni, 2019: 1).

Yüzeyin dokulu yapısı dokunma eylemini tetikler. Dokunarak deneyimleme, malzemenin gözde yarattığı etkiyi ten ile deneyimlemeyi gerektirir. Pallasma'nında ifade ettiği gibi yalnızca ten ile olan temas değil göz ile dokunmaktan bahseder. "Haptik ise dokuyu merkeze aldığından, sınırları saptamak güçtür; statik değil hareketlidir" (Bayraktar, İmgenin Teni, 2019: 2).

Resim 40. Elif Köse, "Kuş Bakışı", Tuval Üzerine Karışık Teknik, 32x65 cm, 2017.

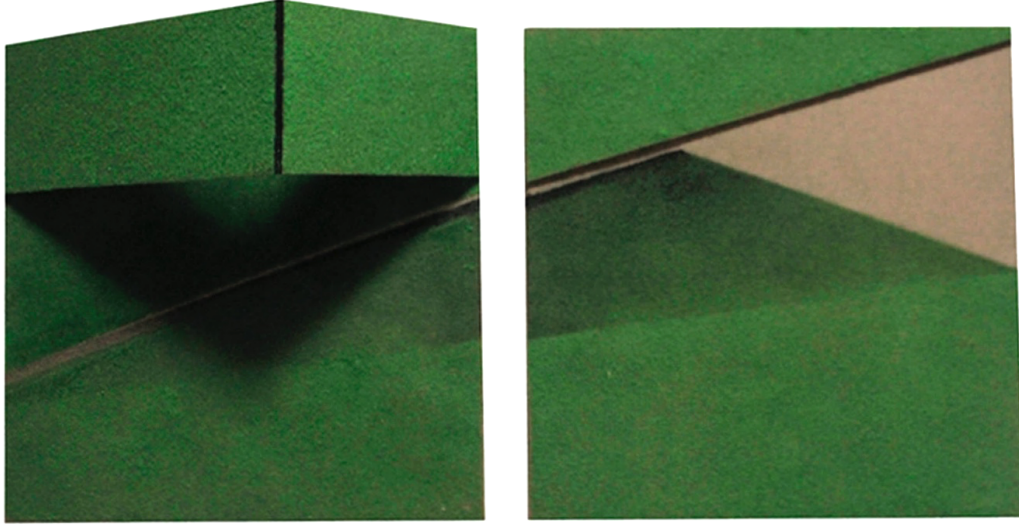


<https://www.behance.net/gallery/34209967/birds-eye-view>

Bir müzik parçasının haz verecek biçimde hareket eden akışı bilinçaltında bedensel duyumlara dönüştürülür, soyut bir resmin kompozisyonu kas sistemindeki gerilimler olarak deneyimlenir ve bir binanın yapı bileşenleri bilinçsiz olarak iskelet sistemi aracılığıyla taklit edilir ve kavranır. [...] Louis Kahn'ın dediği gibi, 'tuğla kemer olmak ister' ve bu dönüşüm bedeninin mimetik yeteneği sayesinde olur (Pallasmaa, 2011: s. 83).

Tasarıma uğratılmış doğa fikri üzerinden ürettiğim işler: resim dilinin mimari üretim dinamikleriyle olan ilişkileriyle bağlantılıdır. Resim dilinin mimari biçim ilişkileri ile tuhaf bir yapı ortaya çıkar. Bu belirsiz alanlar zamana ve mekâna göre kendini yeniden şekillendiren ilişkiler toplamıdır.

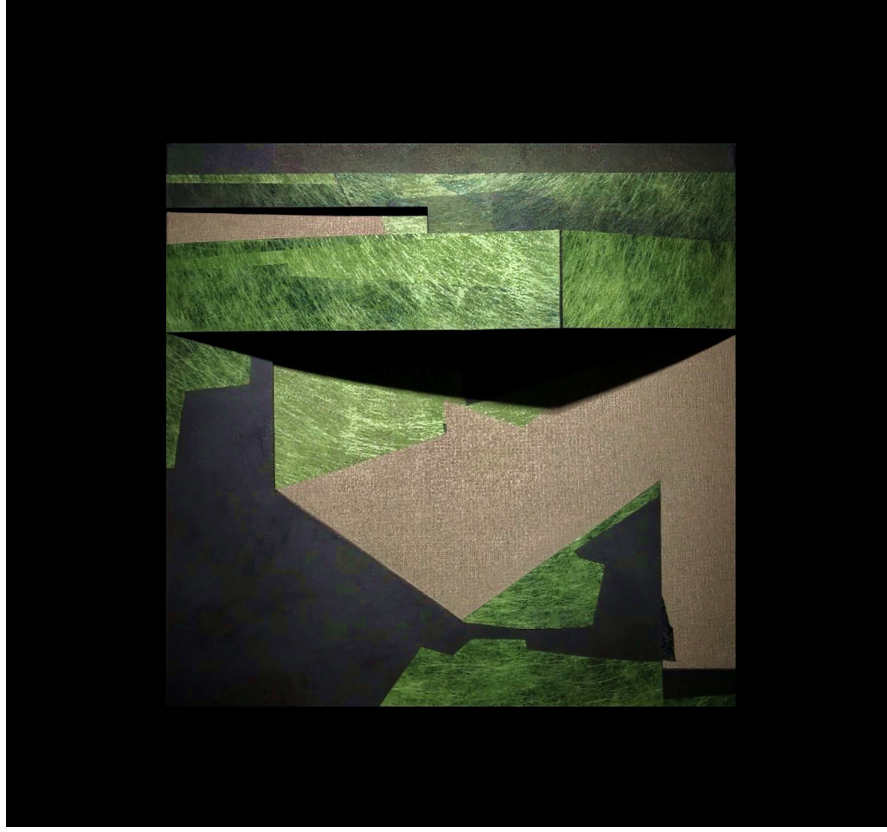
Resim 41. Elif Köse, “Shadowy Serisinden”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2-50x50x15cm, 2016



<https://www.behance.net/gallery/24766211/>

İşin sergilendiği mekânın sağladığı ışık kaynağı, işin değişen ve dönüşen dinamik yapısının gerekliliklerinden biridir. İşin üretim sürecinde her ne kadar ışık kaynağı, asma yönü, yüksekliği hesaba katılarak üretilse de sergilendiği mekânın olanakları dahilinde farklılaşan ve kendini üreten bir yapıyı sunar. Yüzeyde oluşturulan mekânsal alanlar, boyutlandırılan dekota parçasının düşürdüğü gölge ile yanılısama yaratarak belirsiz bir alan yaratır.

Resim 42. Elif Köse, “Ev”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 70x70x13 cm, 2018.



<https://www.behance.net/gallery/60789809/home>

Tasarıma uğratılmış doğa fikri üzerinden ürettiğim işler: resim dilinin mimari üretim dinamikleriyle ilişkilidir. Resim dilinin mimari biçim ilişkileri ile tuhaf bir yapı ortaya çıkar. Bu belirsiz alanlar zamana ve mekâna göre kendini yeniden şekillendiren ilişkiler toplamıdır. Bu ilişkiler; soyut bir resmin mimari bir proje gibi tasarlanarak heykelsi yapının resim geleneğinde duvara asılmasıyla birçok farklı disiplinin sınırlarında gezen, melez bir yapıyı bize göstermektedir. Duvara astığımızda resim, yere koyduğumuzda heykel, mimari bir yapının uygulaması olarak düşündüğümüzde pekâlâ mimari bir yapıyı bize izletebilir.

Resim 43. Elif Köse, “Mekân Deneyimi-3”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 40x40x5 cm, 2019.



<https://www.behance.net/gallery/78020795/space-experience-3>

Bu araştırmada resim sanatı bağlamında konu edinilen mekân sorunsalı, tüm bu analizler bağlamında sınırları belli olmayan birbirine geçmiş yapıları bize gösterir. Disiplinaşırı bağlamlarda bu yapıların okunması bir disipline indirgenemeyecek kadar zor ve muğlaktır. Günümüz sanat üretme pratiklerinde bu muğlak alanlar aslında çokça tartışılmayan ve temelde disiplinlerarası durumların kabulü üzerinden iş olarak okunması bir bakıma tanımlamaları kolaylaştırır. İşlerin ontolojik yapısı, birçok disiplinin yapısını taşıması bakımından kategorize edilmesi ve bir disipline mal olması zor olan bir alandır. Bu bağlamda bugün sanat eserlerini disiplinaşırı bağlamlarda değerlendirmek bir zorunluluk arz eder.

Resim 44. Elif Köse, “Kâğıt Yer Betimi: Görünüm-1”, Rastlantısal Kâğıt Hamuru Şekillenmesi, 40x40cmx10cm, 2019.



<https://www.behance.net/gallery/89488965/Kagt-Yer-Betimi-Goeruenuem-1>

Topoğrafik deneme süreçleri bağlamında ürettiğim Kâğıt Yer Betimi: Görünüm-1 çalışması, rastlantısal bir şekilde kâğıt hamuru yığınınından, malzemenin olanakları dahilinde oluşan bir görünüme temsil etmektedir. Bir düzlem formuna ulaşmamış hammadde halinde olan kâğıt hamuru (en temelde kâğıt hamuru da kendini işaret eden bir yapıya sahiptir), kendi içinde bir açığa çıkma halini barındırır. Heidegger’in Tekniğe İlişkin Soruşturma’da bahsettiği üzere:

Açığa-çıkma/çıkarma, *polesis*, yalnızca el becerisine dayalı imalât, yalnızca sanatsal-şiişsel olarak görünüşe ve tasvire çıkarma değildir. *Physis* de, yani bir şeyin kendisinden hareketle ortaya çıkması da, bir açığa-çıkmadır, *polesis*'tir. *Physis* aslında en yüksek anlamda *polesis*'tir. Çünkü *physis* sayesinde mevcut-olan şeyde açığa-çıkma için bir patlayıp açılma vardır; örneğin bir çiçeğin kendi içinde (*on he auto*) patlayıp çiçeklenmesi gibi. Buna karşılık zanaatkâr veya sanatçı tarafından açığa-çıkartılmış olan şey, örneğin gümüş kâse, açığa-çıkarmaya ait patlayıp açılmayı, kendi içinde değil, fakat bir başka şey içinde (*en alloi*), yani zanaatkâr veya sanatçıda bulur. Vesile-olma tarzları, dört neden, o halde, açığa-çıkma/- çıkarma içerisinde oynarlar. Açığa-çıkma sayesinde, hem doğada kendiliğinden büyüyen şeyler, hem de el becerisi ve sanat yoluyla tamamlanan her şey, herhangi bir verili zamanda kendi görünüşlerine ulaşırlar (Heidegger, 1998: 51).

Sanatsal üretimlerde malzeme, çoğunlukla taşıyıcı öge konumundadır. Kâğıt, çamur, mürekkep ve benzeri malzemelerin kendi yapısına yönelik bir ifade biçimi oluşturmak, yani o malzeme üzerinden malzemenin kendi yapısını ortaya çıkararak malzemeye içkin ilişki kurma hali, *Kâğıt Yer Betimi: Görünüm-1* çalışmasında sorguladığım sorunsallardan biridir. Materyalin ontolojik yapısı ön plana çıkarılarak, materyalin kendi mantığının sorgulanmasıdır. Rastlantısal oluşan bu görünüm, mekâna özgü konumlandırma ve ışıklandırma aracılığıyla topoğrafik bir yeryüzü izlenimi vermektedir. İşi biçimlendiren malzeme ve fiziki koşullar izleyiciyi işin yüzeyine dokunma hissiyatı üzerinden yönlendirmektedir. Üretimlerimde kullandığım dokulu malzemeler, dokulu yüzeyler izleyen dokunma eylemini harekete geçirir.

Üretimlerimi duvara asma geleneğim, ya da duvara asılabilir hale getirme içgüdüm temelde resim disiplininin gelmektedir. Boyutlandırılmış yüzeyler, dokulu alanların üç boyut izlenimleri duvarda, izleyicinin göz hizasında sunulma biçimi, izleyen işin etrafında gezerek deneyimlemesini engeller. Etrafını dolanarak bedeniyle işi deneyimleyemeyen izleyici, duvara asılı boyutlu yapıları deneyimleme içgüdüsüyle dokunma eylemini harekete geçirir. Katılmış olduğum sergilerde ya da üretim yaptığım ortamlarda işlerimi ilk defa gören kişilerin yaptığı eylem görmeyle ardışık olarak dokunmak olur. Boyut ve doku alanlarının yarattığı dokunma hissi, izleyicinin üreten noktasında bir duygulanım yaşama dürtüsünden gelmektedir. Bu duygulanım alanı işin izleyici ile arasındaki etkileşimi artırır ve yapıyla olan bağı fizik gerçek temas ile sağlar.

SONUÇ

Mekândan bağımsız olarak düşünülemeyen sanat nesnesinin, disiplinlerarası, multidisipliner ve disiplinaşırı bağlamlar yaratması, günümüz sanat üretme pratiklerinin biçimlendiren ve tanımlayan yapılar olmuştur. 20. Yüzyıl sanat alanında yaşanan tüm avangard sanat yapılanmaları, disiplinlerin sınırlarını genişletmiş, birbirleriyle kesişen belirsizleşen alanlar yaratmıştır. Bu flulaşmış belirsiz alanlar, sanat alanında kırılma noktaları oluşturmuş, sanatın kavramsal çerçevesini genişleterek, disiplinaşırı bağlamlar yaratmıştır. Tezin kapsamı olan disiplinaşırılık ve mekân kavramı odağında gerçekleşen, resim sanatında mekânsal kırılmalar, sanatçı ve sanat yapıtları üzerinden tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu tanımlamalar kapsamında bugün üretilen her bir sanatsal çalışma formunu tanımlamanın, bir disiplin kümesinin altına yerleştirmenin zor olduğu bir yapı ortaya çıkmaktadır. Bu türden kapsayıcı bir bakışı mümkün kılmak zor olduğu için, günümüzde iş, çalışma olarak adlandırılan ve işaret edilen sanat eseri, bu kapsayıcı tanımlamayı mümkün kılmaktadır.

Bu araştırmada *mekân*, yanılısama, reel ve sanal olarak üç paradigmadan ele alınarak, resim sanatı çerçevesinde yaklaşılmış ve resim disiplini temelli, disiplinlerarası çalışan sanatçı örnekleri üzerinden disiplinaşırı durumlar açılmıştır. Disiplinaşırılık olarak ele alınan birçok teknikte ve biçimde üretilen eserlerde resim disiplininden bakış esas alınmıştır ve medyum olarak kullanılan disiplin, resim için taşıyıcı niteliğindedir. Bir anlamda resim, medyum olarak birçok disipline temellük ederek kendine mal etmektedir. Resim olarak artık tuval ortada yoktur, resmin taşıyıcısı olan mekân vardır. Daha açık ifadeyle resim, tüm bir mekânı ele geçirir ve mekânı bir resim olarak sunar. Bu yapılırken mekânın olanaklarını, resmin olanakları olarak gerçekleştirir.

Analog tekniklerin yanı sıra, bugünü tanımlayan dijital dünyanın olanakları, sanat alanında yer edinmeye başlaması ve disiplinlerin uygulama alanlarına girmesi disiplinlerin deneyim alanlarını genişletmiştir. Sanat pratiklerini etkileyen dijital teknolojinin olanağında kurulan resim, heykel gibi geleneksel sanat formları, sınırlarını genişleterek uygulama alanlarını biçimlendirdiği görülmektedir. Sanatçı dijital teknoloji olanağında, kendi disiplininden bakışla; mekân düzenlemeleri, sanal gerçeklik kurguları, video haritalamaları gibi disiplinaşırı uygulamaları, üretme pratiklerine dahil edebilmektedirler. Bu belirsiz alanlar, sanatçının özgürlük alanları

olmakta, sanatın kavramsal çerçevesini ve anlam katmanlarını genişlettiği görülmektedir.

Literatüre bakıldığında, mekân kavramı bağlamında çalışılan araştırmalar kümesinde bu çalışma, bir disiplin odağında ve bir kavram bağlamında karşılaştırmaların yapılması bakımından farklı sonuçlara ve araştırma evrenine sahip olduğu görülmektedir. Çalışmanın yanılısama mekân, reel mekân ve sanal mekân olarak üç noktadan ele alınması bu araştırma kapsamında öngörülen bir çerçeve oluşturmuş olup, sonraki süreçte bu kavramsal çerçeveyi tamamlayıcı nitelikte olan bir araştırma konusunu içinde barındırmaktadır. Bu süreçte mekân kavramı; alan kavramı bağlamında, doğanın kendisinin mekân olarak ele alınmasını ve bu bağlam üzerinden bir araştırma alanı olması öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

Vikipedi, Özgür Ansiklopedi. (tarih yok). *Mutlak Zaman ve Mekân*.
<https://www.wikizeroo.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTXV0bGFrX3phbWFuX3ZlX21la2Fu> (Erişim tarihi: 2019) adresinden alındı.

Vikipedi, Özgür Ansiklopedi. (tarih yok). *Spektrum*.
<https://www.wikizeroo.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU3Bl3RydW0> (Erişim tarihi: Kasım 2019) adresinden alındı.

Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arapoğlu, F. (2018). *Disiplinlerarasılık, Coğrafi Kavramlar Ve Sanatsal Bir Edim Olarak Yürümek*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.

Bürger, P. (2010). *Avangard Kuramı*. (Ş. Ö. Erol Özbek, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Bayraktar, K. O. (2011). *Dijital İmge ve Temsili*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Bayraktar, K. O. (2019, Nisan). *Deneyciliğin Sınırında: Yağız Özgen'in Yönergeleri*. Kasım 2019 tarihinde https://www.academia.edu/40580662/Deneyciliğin_Sınırında_Yağız_Özgenin_Yönergeleri adresinden alındı.

Bayraktar, K. O. (2019, Ekim). *İmgenin Teni*. Kasım 2019 tarihinde <http://keremozanbayraktar.com/wp-content/uploads/2019/10/İmgenin-Teni-Kerem-Ozan-Bayraktar-2015.pdf> adresinden alındı.

Bell, D. (2010, Kasım). *The Beautiful Stars At Night': The Glittering Artistic World Of Yayoi Kusama*. Kasım 15, 2019 tarihinde http://www.nzasia.org.nz/downloads/NZJAS-Dec10/jas_dec2010_bell.pdf adresinden alındı.

Belting, H. (2015). *Floransa ve Bağdat Doğuda ve Batıda Bakışın Tarihi*. (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Cevizci, A. (2017). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.

- Folger, J&L. (2013). *Vermeer: Master of Light*. 2018 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=DEior-0inxU&t=436s> adresinden alındı.
- Foster, H. (2013). *Sanat ve Mimarlık Kompleksi Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği*. (S. Özaloğlu, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Groh, J. M. (2016). *Mekân Yaratmak Beyin Neyin Nerede Olduğunu Nasıl Biliyor?* (G. Koca, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Heidegger, M. (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. (D. Özlem, Çev.) İstanbul: Paradigma.
- Jaron Lanier. (2018). Kasım 2019 tarihinde Wikipedia: <https://www.wikizero.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaW Eub3JnL3dpa2kvSmFyb25fTG FuaWVy> adresinden alındı.
- Kara, D. (2016). *Resim Sanatında Zaman ve Mekân*. Eylül 2018 tarihinde <https://devabilkara.com/resim-sanatinda-zaman-ve-mekân/> adresinden alındı.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11*. Kitap. (N. Erdem, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mert, V. (2007). *Rönesans'tan Günümüze, Resim Sanatında Mekân, Mekân Algılayışı ve Bakış*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Nişanyan, S. (2015, Aralık). *Apriori*. Kasım 2019 tarihinde <https://www.nisanyansozluk.com/?k=apriori> adresinden alındı.
- O'Doherty, B. (2013). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi*. (A. Antmen, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Pallasmaa, J. (2011). *Tenin Gözleri Mimalık ve Duyular*. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Yem Yayın.
- Quadratura*. (tarih yok). Visual Arts Cork: <http://www.visual-arts-cork.com/painting/quadratura.htm> (Erişim tarihi: Eylül 2019) adresinden alındı.

- Rötzer, F. (tarih yok). *Madde ve Işık*. <http://www.epidemic.net/documentation/-Madde-Isik-Cat.pdf> (Erişim tarihi:Ağustos 2019) adresinden alındı.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2007). *Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şişman, C. (2013). *IPOCle Işık Enstalasyonu 2019* tarihinde <https://csismn.com/I-P-O-cle> adresinden alındı.
- Tanyeli, U. (1997). Mekân. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. içinde İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- TDK. (2019, Nisan). *Türk Dil Kurumu*. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.
- Topluluğu, S. T. (tarih yok). Eylül 2019 tarihinde <https://www.sanat-tanimitoplulugu.org> adresinden alındı.
- Uluoğlu, B. (2002). *Mimarlık ve Sanallık*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Wundram, M. (2008). (S. Suman, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yıldırım, Ö. (2019, Kasım 3). Aralık 2019 tarihinde <https://www.felsefe.gen.tr/atomculuk-bolunemezcilik-nedir-ne-demektir/> adresinden alındı.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2018). *HeyMimRes, Nelik ve Kimliğin Diyalektiği*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

RESİMLER KAYNAKÇASI

- Resim 1. <http://sigliopress.com/phenomenon-space-time-dimensionality/> (Erişim Tarihi: 08.10.2018).
- Resim 2. <http://sigliopress.com/phenomenon-space-time-dimensionality/> (Erişim Tarihi: 08.10.2018).
- Resim 3. <https://wellcomecollection.org/works/dxpqe72d?wellcomeImagesUrl=/indexplus/image/V0049678.html> (Erişim Tarihi: 11.11.2018).
- Resim 4. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Cornelis_Norbertus_Gysbrechts_003.jpg (Erişim Tarihi: 11.05.2018).
- Resim 5. <https://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (Erişim Tarihi: 12.11.2019).
- Resim 6. <https://www.wikizero.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvSG9seV9Ucm luaXR5XyhNYXNhY2Npbyk> (Erişim Tarihi: 12.11.2019).
- Resim 7. [https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Sant%27Ignazio_\(Rome\)_-False_Dome.jpg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Sant%27Ignazio_(Rome)_-False_Dome.jpg) (Erişim Tarihi: 26.11.2019).
- Resim 8. <https://www.artsy.net/artwork/pablo-picasso-violin-with-sheet-of-music> (Erişim Tarihi: 11.12.2019).
- Resim 9. <https://www.moma.org/collection/works/79040> (Erişim Tarihi: 12.12.2019).
- Resim 10. <https://www.kettererkunst.com/image-max.php?obnr=117000700&anummer=449&ebene=0&ext=0&imgmax=1> (Erişim Tarihi: 11.12.2019).
- Resim 11. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replicas-and-reconstructions-in-twentieth-century-art> (Erişim Tarihi: 27.10.2019).
- Resim 12. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwitters-picture-of-spatial-growth-picture-with-two-small-dogs-t03863> (Erişim Tarihi: 08.11.2019).
- Resim 13. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merz-bau> (Erişim Tarihi: 12.11.2019).

- Resim 14. <https://www.pinterest.it/pin/519391769519988403/visualesearch/?x=16&y=21&w=530&h=662> (Erişim Tarihi: 04.12.2019).
- Resim 15. <http://pictify.saatchigallery.com/622371/concave-shadow-sculpture-burhan-dogancay-wikipaintingsorg> (Erişim Tarihi: 04.12.2019).
- Resim 16. <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/corners-barriers-and-corridors> (Erişim Tarihi: 19.11.2019).
- Resim 17. https://blog.needsupply.com/2015/09/13/zwirner_flavin_matta_clark/ (Erişim Tarihi: 16.09.2019).
- Resim 18. <http://jamesturrell.com/work/bridgets-bardo/> (Erişim Tarihi: 05.11.2019).
- Resim 19. <http://jamesturrell.com/work/breathing-light/> (Erişim Tarihi: 14.12.2019).
- Resim 20. <http://jamesturrell.com/work/end-around/> (Erişim Tarihi: 05.11.2019).
- Resim 21. <https://csismn.com/I-P-O-cle> (Erişim Tarihi: 08.12.2019).
- Resim 22. <https://csismn.com/I-P-O-cle> (Erişim Tarihi: 08.12.2019).
- Resim 23. <http://www.yagizozgen.com/yonergeler> (Erişim Tarihi: 22.10.2019).
- Resim 24. <http://www.yagizozgen.com/yonergeler> (Erişim Tarihi: 22.10.2019).
- Resim 25. https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/osmose.html?tx_vawiz_pi1%5Baid%5D=0%3Fkeyworduid%3D239%3Fkeyworduid%3D332&cHash=2799126aed69590688000b6dba87fbdf (Erişim Tarihi: 05.12.2019).
- Resim 26. https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/osmose.html?tx_vawiz_pi1%5Baid%5D=0%3Fkeyworduid%3D239%3Fkeyworduid%3D332&cHash=2799126aed69590688000b6dba87fbdf (Erişim Tarihi: 05.12.2019).
- Resim 27. https://www.researchgate.net/figure/Tree-Pond-from-Osmose-Char-Davis-1995-Source_fig3_312592771 (Erişim Tarihi: 05.12.2019).
- Resim 28. <http://jamesturrell.com/work/caper/> (Erişim Tarihi: 09.10.2019).

- Resim 29. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_Dürer__Draughtsman_Drawing_a_Recumbent_Woman_-_WGA7261.jpg (Erişim Tarihi: 08.11.2018).
- Resim 30. <https://bitforms.art/archives/redl/matrix-ii> (Erişim Tarihi: 12.09.2019).
- Resim 31. <https://azurebuble.wordpress.com/2010/08/04/erwin-redl-light-installations-leds/> (Erişim Tarihi: 10.12.2019).
- Resim 32. <https://www.toledomuseum.org/kusama> (Erişim Tarihi: 29.11.2019).
- Resim 33. <https://www.behance.net/gallery/6975731/Shadows-and-Lights-Breath> (Erişim Tarihi: 10.10.2019).
- Resim 34. <https://www.behance.net/gallery/14974397/time-space-nature-death> (Erişim Tarihi: 11.10.2019).
- Resim 35. <https://www.behance.net/gallery/15610187/back-garden> (Erişim Tarihi: 11.10.2019).
- Resim 36. <https://www.behance.net/gallery/21323941/untitled> (Erişim Tarihi: 11.10.2019).
- Resim 37. <https://www.behance.net/gallery/24766211/> (Erişim Tarihi: 08.09.2019).
- Resim 38. <https://www.behance.net/gallery/26893325/> (Erişim Tarihi: 09.10.2019).
- Resim 39. <https://www.behance.net/gallery/24763214/> (Erişim Tarihi: 09.10.2019).
- Resim 40. <https://www.behance.net/gallery/34209967/birds-eye-view> (Erişim Tarihi: 11.10.2019).
- Resim 41. <https://www.behance.net/gallery/24766211/> (Erişim Tarihi: 12.11.2019).
- Resim 42. <https://www.behance.net/gallery/60789809/home> (Erişim Tarihi: 12.11.2019).
- Resim 43. <https://www.behance.net/gallery/78020795/space-experience-3> (Erişim Tarihi: 10.11.2019).
- Resim 44. <https://www.behance.net/gallery/89488965/Kagt-Yer-Betimi-Goeruenuem-1> (Erişim Tarihi: 15.12.2019).

ÖZGEÇMİŞ

Eğitim

- 2017 - 2020 - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Programı.
- 2009 - 2013 - Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Lisans Programı.

Kişisel Sergiler

- 2015 - *Shadowy*, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı, Mersin, Türkiye.
- 2013 - *Zaman, Mekân, Doğa, Ölüm*, Mersin Büyükşehir Belediyesi Kongre ve Sergi Sarayı, Mersin, Türkiye.

Yayınlar

- 2018 - Köse Elif, Akdemir Tayfun, "Arazi Sanatında Manzara Kavramı" Sözlü Bildiri, Çukurova Üniversitesi II. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu.
- 2018 - Akdemir Tayfun, Köse Elif, 2018. Kavramsal Sanatın Yapısı Üzerine Bir Araştırma. Sözlü Bildiri, Çukurova Üniversitesi II Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu.

Projeler ve Çalıştaylar

- 2019 - Kendin Yap Kâğıt Yapım Atölyesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi.
- 2019 - Sanatçı Pratiği Üzerine Atölye Çalışması, Sülayman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Isparta.
- 2018 - Defter Yapım Atölyesi, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- 2015 - 2016 - *Kaygılı Sınırlar*, Tandem Türkiye-Avrupa Birliği Projesi, [Carbon Collective adına Atölye Organizasyonu ve Denetimi, Avrupa Birliği destekli Proje Yönetimi], Mersin/Türkiye, Berlin/Almanya.

Karma Sergiler

- 2019 - “Egeart Sanat Günleri”, Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi, İzmir.
- 2019 - “Ekin”, Karma Sergi, Dibeklihan Sanat Galerisi, Muğla.
- 2019 - “Bir Arada, Karma Sergi”, Dibeklihan Sanat Galerisi, Muğla.
- 2019 - “Dokunuş,” Karma Sergi, Bodrum Ticaret ve Sanayi Odası Sanat Galerisi, Muğla.
- 2019 - “Her Yer Her Şey ve Sonrası” Öğretim Elemanları Sergisi, II. Uluslararası Sanat Sempozyumu Kapsamında Düzenlenen Karma Sergi, Muğla.
- 2019 - “Genç Sanat Etkinliği-3”, Karma Sergi, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Isparta.
- 2019 - “Eskiz Defterleri”, Uluslararası Defter Sergisi, Kars Kafkas Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kars.
- 2019 - “Bağlantılar”, Uluslararası Sergi, Gündoğdu Sanat Galerisi, Adana
- 2019 - “Kâğıt İşler Sergisi”, Uluslararası Kâğıt İşler Sergisi, Kars Kafkas Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kars.
- 2018 - “Circular” I. Ulusal Çevre ve Sanat Sergisi.
2018 - “Record”, Korart Sanat Galerisi, Adana.
- 2018 - “Posta Sanatı Sergisi”, Uluslararası Posta Sanatı Sergisi, Kars Kafkas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Kars.
- 2016 - “Kaygılı Sınırlar”, Apartman Projesi, Berlin, Almanya
2015 “Akbank Günümüz Sanatçıları”, Akbank Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye.
- 2014 - “Göz ve Kulak Eşiğinde Retimleme”, [V. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi] Mersin Üniversitesi Sergi Salonu, Mersin, Türkiye.
- 2013 - “Şam Görsel Sanatlar Festivali”, Depo Tophane, İstanbul, Türkiye.
- 2013- “Sanart II. Türkiye Estetik Kongresi Sergisi”, Mersin Büyükşehir Belediyesi Kongre ve Sergi Sarayı, Mersin, Türkiye.

- 2013 - “*TMEÖ*”, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Galerisi, Mersin, Türkiye.
- 2013 - “*Sınırlar, Yörüngeler 14*”, Siemens Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye.
- 2013 - “*Akbank Günümüz Sanatçıları*”, Akbank Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye.
- 2013 - “*SRBST'13*”, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Galerisi, Mersin, Türkiye.
- 2012 - “*Kentsel Dönüşüm-Hasar Tespiti*”, [Tandem Türkiye Kültür Yöneticileri Değişim Programı] Mersin Büyükşehir Belediyesi Sergi Salonu, Mersin, Türkiye.
- 2012 - “*Kentsel Dönüşüm [Survival Kit]*”, [Tandem Türkiye Kültür Yöneticileri Değişim Programı] Eski Tütün Deposu, Riga, Letonya
- 2012 - “*SRBST'12*”, Mersin Eski Hastane Binası, Mersin, Türkiye.
- 2011 - “*Uçurumda Gölgeler*”, Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı Mersin, Türkiye.
- 2011 - “*Hem Orada Hem Burada*” Karma Sergi, Tepe Natilus, İstanbul.