



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

GÖÇEBE İMAJ

Hasan Salih AY

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

GÖÇEBE İMAJ

Hasan Salih AY

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Hasan Salih AY tarafından hazırlanan "Göçebe İmaj" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Doç. Dr. Özlem ALP



Jüri Üyesi (Danışman) Prof. Dr. Hüsnü DOKAK



Jüri Üyesi

Doç. Zühal BAYSAR



Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Aslı IŞIKSAL



Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Ece AKAY ŞUMNU



Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

GÖÇEBE İMAJ

Danışman: Prof. Hüsnü DOKAK

Yazar: Hasan Salih AY

ÖZ

Bu metin, “yanı sıra bitiverir arasında” isimli sergide yer alan işler üzerinde oluşan bir takım belirtilerin ve etkilerin izini sürerek imajlarla düşünüşün, ama aynı ölçüde imajda göçebe bir düşünüşün imkanlarını araştırmaktadır. Büyük ölçüde, işlerin ortaya çıkış sürecinde kaleme alınan yazılardan oluşturduğumuz her bir bölüm, bu belirtiler ve etkileri tanımlayan kavramlara adanmıştır. İlk olarak, işlerin gerek kendi içinde gerekse çoğul ilişkilerle birbirine bağlanışının uzam açısından anlamı tartışılır ve iplerin sökülüşü ile örülüşü arasında bu bağlamda oluşan uzam farkı, bir göçebe icadı olan keçenin üretimi ile açıklanır. Daha sonra, bu çoğul ilişkileri kuracak ve bağlantıları oluşturacak etkin bir gözün üretiminin gerekliliği ve bunun neden göçebe imajlarla üretilebildiği örneklerle ele alınır. Bir sonraki bölümde bu etkin bakışları ve duyularla olanaklı kılacak bir konumlanmanın göçebe imajda içkinliği, motif zemin ilişkisinde tartışılır. Ardından çizginin pasif duygular yerine etkin duygulanışlar üreten kullanımı, Mısır kabartmaları, Yunan ve Gotik süslemeleri açısından karşılaştırılır. Belirli bir amaca yönelik olmayan yinelemenin bir tür deneycilik barındırdığı ve bunun zorunlu olarak çoğulluk mahiyetinde ortaya çıkışı ise takip eden bölümde değerlendirilir. Bunun ardından, konargöçer, yüzergezer bir mekanın oluşumu hareket ve hız terimleriyle Triptikler’de yorumlanır. Kuruma/Büzülme/Genleşme bölümünde ise, göçebe imajın malzeme ile olan ilişkisi madde-biçim ve içerik-biçim çiftleri açısından incelenir. Son olarak, bir jest olarak serginin bütününe yayılan eksilmelerin olumlama içeren anlamı işler üzerinden bulunmaya çalışılır. Açıktır ki bu metin tek başına ele alındığında okuyucunun zihninde bir takım boşluklar oluşturabilir. Bu yüzden metin ve serginin birlikte ele alınması okuyucuya bir rahatlık sunacaktır.

Anahtar Sözcükler: Göçer, Yerleşme, Yersiz-yurtsuzlaşma, Semptom, Haptik, Sökülüş, Eksilme, Kuruma.

NOMAD IMAGE

Supervisor: Prof. Hüsnü DOKAK

Author: Hasan Salih AY

ABSTRACT

This text searches for a possibility of thinking with images along with a nomad thought on images by following some symptoms and traits that appear on works in the exhibition “grows between among other things”. Each chapter written during the process of creation of these works are devoted to the concepts that define these symptoms and traits. To start with, the extent of multiple connections within each piece and between every other work is discussed in terms of space. In this context, the spatial differences which results from unstitching and weaving of the strings are explained by the production of felt, a nomadic invention. Then, the necessity of a vigorous eye that can construct these multiple relations and form the interconnections, and the reasons of this being possible by nomad images, is discussed by examples. In the next chapter, an affective vision and sensation enabled by a particular positioning immanent in nomad image is discussed with respect to motive-ground relations. After that, the use of lines forming affections rather than passive feelings are compared via Egyptian relief, Greek and Gothic decorations. The fact that repetition without a certain purpose is inclusive of some sort of empiricism and that the repetition as such presents itself in the form of multiplicity are examined in the next chapter. Following that, the formation of nomadic floating space are elaborated in Triptychs in terms of movements, and speed. In the chapter Desiccation/Contraction/Expansion, the relation of nomad image with materiality is explored from the perspective of the pairs, matter-form and content-form. Finally, affirmative meaning of subtraction displayed as a gesture throughout the exhibition is explained in relation to works. It is obvious that this text might yield some gaps in the reader’s mind when solely approached. Therefore, treating the text and exhibition together will be more suitable for the text and also more comfortable for the reader.

Keywords: Nomad, Territorialization, Deterritorialization, Symptom, Haptic, Unstitching, Subtraction, Desiccation.

TEŞEKKÜR

Bu tezin tamamlanmasında gsterdikleri sabır ve anlayışın yanında destekleyici yorumları için; Prof. Hüsnu Dokak, Doç. Dr. Özlem Alp, Doç. Zuhâl Baysar'a özellikle sergilerin kurulumunda gsterdikleri çaba ve yardımları münasebetiyle; Necla Yılmaz Şeker, Tao Ulusoy, Merve Çetin, Mehmet Güzel Kayacan, Aysemin Yeşilyurt, Mehdi Saadeti ve Çiğdem Doğan'a işleri fotoğraflayarak kalıcı hale getiren ve oraya bir ikinci göz bırakan; Erkan Yaman ve Engin Dumlupınar'a, afiş tasarımları için Gaye Kalavlı'ya, zor zamanlarda yardıma koşan ve işleri kolaylayan Nusrettin Güleç'e ve dostluklarıyla sohbetlerini eksik etmeyen Ender Gelgeç ve Serenay Şahin'e en içten teşekkürlerimle.



İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
GÖRSEL DİZİNİ	v
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: HARİTA UZAM / ANTI-KUMAŞ	7
BÖLÜM 2: HAPTİK UZAM.....	14
BÖLÜM 3: YAKIN BAKIŞ / GÖRÜŞ / EYLEYİŞ	21
BÖLÜM 4: KIRIK TİTREK ÇİZGİ	29
BÖLÜM 5: TEKRAR / BİRİKME / ÇEŞİTLEME	34
BÖLÜM 6: TRİPTİK / DOLDUR / BOŞALT	41
BÖLÜM 7: KURUMA / BÜZÜLME / GENLEŞME	49
BÖLÜM 8: EKSİLME (N-1).....	57
SONUÇ	66
KAYNAKLAR.....	68
ETİK BEYANI	74
TEZ ORJİNALLİK RAPORU	75
THESIS ORIGINALITY REPORT	76
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	77

GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1. Francis Bacon. Resim/Painting. 1946. (Tuval üzerine yağlı boya, 197,8 x 132,1 cm, Museum of Modern Art, New York)..... 8
- Görsel 2. Hasan Salih Ay. yanı sıra bitiverir arasında. Tarihsiz. (Yerleş-me, Genel, Karışık Gereç, Değişen Boyutlarda). 10
- Görsel 3. Hasan Salih Ay. yanı sıra bitiverir arasında. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Pamuk İpliği, Değişen Boyutlarda).. 11
- Görsel 4. Hasan Salih Ay. yanı sıra bitiverir arasında. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Pamuk İpliği, Zeytin Çekirdeği, Değişen Boyutlarda)..... 11
- Görsel 5. Hasan Salih Ay. yanı sıra bitiverir arasında. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Pamuk İpliği, Makas, Değişen Boyutlarda)..... 11
- Görsel 6. Hasan Salih Ay. geleceğe fırlatılan bir kapan. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Pamuk İpliği, Kil, Çeşitli Tohumlar, Bobin)..... 11
- Görsel 7. Hasan Salih Ay. yanı sıra bitiverir arasında. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Karışık Gereç). 11
- Görsel 8. Hasan Salih Ay. bir gedik arayan yengeç hamlesi. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Tuval Üzerine Akrilik, Pamuk İpliği, Badana Fırçası, Taş, Yengeç Kabuğu, Ampul, Elektrik Kablosu). 11
- Görsel 9. Hasan Salih Ay. İsimsiz. Tarihsiz. (Tuval Üzerine Akrilik, 20x60cm)..... 12
- Görsel 10. Hasan Salih Ay. İsimsiz. Tarihsiz. (Tuval Üzerine Akrilik, 20x60cm)... 12
- Görsel 11. Hasan Salih Ay. İsimsiz. Tarihsiz. (Tuval Üzerine Akrilik, Detay, 20,5x40cm)..... 13
- Görsel 12. Hans (Genç) Holbein. Elçiler / Ambassadors. 1533. (Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 207 x 209,5 cm, National Gallery, London). 15
- Görsel 13. Hans (Genç) Holbein. Elçiler / Ambassadors. 1533. (Ahşap Üzerine Yağlı Boya, Detay, 207 x 209,5 cm, National Gallery, London). 15

- Görsel 14. Vincent Van Gogh. Patates Yiyenler / Patato Eaters. 1885. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 82 x 114 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, Vincent Van Gogh Vakfı). 17
- Görsel 15. Vincent Van Gogh. Patates Yiyenler / Patato Eaters. 1885. (Tuval üzerine yağlı boya, Detay. 82 x 114 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, Vincent Van Gogh Vakfı)..... 17
- Görsel 16. Vincent Van Gogh. Patates Yiyenler. 1885. (Tuval üzerine yağlı boya, Detay. 82 x 114 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, Vincent Van Gogh Vakfı). 17
- Görsel 17. Hasan Salih Ay. bir gedik arayan yengeç hamlesi. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Yengeç Kabuğu, Taş, Tuval Üzerine Akrilik, Pamuk İpliği, Badana Fırçası, Elektrik Kabloları ve Ampul, Değişen Boyutlarda). 19
- Görsel 18. Hasan Salih Ay. bir gedik arayan yengeç hamlesi. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Yengeç Kabuğu, Taş, Tuval Üzerine Akrilik, Pamuk İpliği, Badana Fırçası, Elektrik Kabloları ve Ampul, Değişen Boyutlarda)... 20
- Görsel 19. Hasan Salih Ay. bir gedik arayan yengeç hamlesi. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Yengeç Kabuğu, Taş, Tuval Üzerine Akrilik, Pamuk İpliği, Badana Fırçası, Elektrik Kabloları ve Ampul, Değişen Boyutlarda).. 20
- Görsel 20. Barnett Newman. Vir Heroicus Sublimis. 1950-51. (Tuval üzerine yağlı boya, 242.2 x 541.7 cm, Museum of Modern Art, New York). 22
- Görsel 21. Dendur Tapınağı Mısır Rölyefi. Augustus'un (sağda) Tanrı Osiris (ortada) ve Tanrıça Isis için tütsü yakması ve süt doldurmasını tasvir eden tapınak duvarı detayı. MÖ 1.yy. The Metropolitan Museum of Art (THE MET). 23
- Görsel 22. Sakkara Nekropolü Mısır Rölyefi. Iyefert'in Mezar Odası. Dini ayin sırasında ölümlere yemek taşınmasını gösteren tasvir. Eski Krallık, 5.Hanedanlık. (Alamy Stock Photo) 23
- Görsel 23. Mısır Kireçtaşı Rölyefi. MS 6.yy. (38.8 x 58 cm, Brooklyn Museum, Charles Edwin Wilbour Fund, inv. No, 40.300, New York). (Kruglov, 2010). 25

Görsel 24. İskit Altın Kemer Tokası. Kaplan ve yaka saldıran akbaba. MÖ. 4-2.yy. (Kuzey Sibirya, State Hermitage Museum, St. Petersburg). (Frankopan, 2017).	25
Görsel 25. Ordos Altın Kemer Tokası. MÖ 3 - 1.yy. British Museum (Phgcom)...	26
Görsel 26. Ordos Altın Kemer Tokası. MÖ 3-1.yy. British Museum (Phgcom).	26
Görsel 27. Hasan Salih. yanı sıra bitiverir arasında. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Karışık Gereç).	26
Görsel 28. Hasan Salih. yanı sıra bitiverir arasında. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Karışık Gereç).	26
Görsel 29. Hasan Salih. yanı sıra bitiverir arasında. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Karışık Gereç).	26
Görsel 30. Hasan Salih. yanı sıra bitiverir arasında. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Karışık Gereç).	26
Görsel 31. Hasan Salih Ay. yanı sıra bitiverir arasında. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Pamuk İpliği, İki Adet Zar, Değişen Boyutlarda).	27
Görsel 32. Djoser Basamaklı Piramit. MÖ.2667-2648. Sakkara. (Stokstad, 2002).	30
Görsel 33. Djoser Kuzey Saray Duvarı, M.Ö.2667-2648. Sakkara, (Stokstad, 2002)	30
Görsel 34. Kallikrates. Athena Nike Tapınağı. M.Ö.427-423. (Mermer, Akropolis, Atina). (Khan Academy).	31
Görsel 35. Kallikrates. Athena Nike Tapınağı. M.Ö.427-423. (Mermer, Detay, Akropolis, Atina). (Khan Academy).....	31
Görsel 36. Hasan Salih Ay. İsimsiz. Tarihsiz. (Tuval Üzerine Akrilik).	32
Görsel 37. Hasan Salih Ay. İsimsiz. Tarihsiz. (Tuval Üzerine Akrilik).	32
Görsel 38. Hasan Salih Ay. İsimsiz. Tarihsiz. (Tuval).	32

Görsel 39. Notre-Dame Katedrali Batı Cephe Detayı. 1163-1345. Reims, Fransa. (Akande, 2016).....	33
Görsel 40. Rheims Katedrali Üçgen Çatı Detayı. 1211-1345. Reims, Fransa. (Akande, 2016).....	33
Görsel 41. Hasan Salih Ay. Atölyeden/Atölye Boyunca Bakış. Tarihsiz. (Video, 02:28 dk).	35
Görsel 42. Hasan Salih Ay. çok sayıda mühimmat. Tarihsiz. (Yerleş-me, Kalem, Çizim, Değişen Boyutlarda).	37
Görsel 43. Hasan Salih Ay. Alem-Kursun. Tarihsiz. (Kurşun Kalem, Ahşap, 7,5 x 11 cm).	37
Görsel 44. Hasan Salih Ay. çok sayıda mühimmat. Tarihsiz. (Yerleş-me, Kalem Uçları, 5x5cm).	38
Görsel 45. Hasan Salih Ay. çok sayıda mühimmat. Tarihsiz. (Yerleş-me, Açılmış Kalem Ucu Tozları, 5x5 cm).	38
Görsel 46. Rebecca Horn. Performans II. 1972-1973. (Kalem Maskı / Bleistifmaske, Videoya aktarılmış 16mm film 35'19", VG Bild Kunst).....	38
Görsel 47. Hans Haacke. Yoğuşma Küpü / Condensation Cube. 1965,2006,2013. (Pleksicam ve Su, 76x76x76cm, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) Koleksiyonu, MACBA Foundation, Barcelona).	39
Görsel 48. Hasan Salih Ay. Triptik I: Tek Bir Mekan İçin Çalışma. Tarihsiz. (Yerleş-me, Tuval Üzerine Akrilik, Tekerler, 35x170x650cm).	42
Görsel 49. Hasan Salih Ay. Triptik II: Müzede Tek Bir Mekan İçin Çalışma. Tarihsiz. (Yerleş-me, Tuval Üzerine Akrilik, Tekerler, 40x300x700cm). Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul	43
Görsel 50. Hasan Salih Ay. Triptik II: Müzede Tek Bir Mekan İçin Çalışma. Tarihsiz. (Yerleş-me, Tuval Üzerine Akrilik, Tekerler, 40x300x700cm). Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul	44

Görsel 51. Michelangelo Pistoletto. Trans Border, Trans Limits, Trans Gression. 2008. (Yerleştirme, Luhring Augustine Gallery, New York.) (Doubleslashart, 2011).	46
Görsel 52. Hasan Salih Ay. Theo'ya Mektup. Tarihsiz. (Yerleş-me, Tuval Üzerine Akrilik, Detay).	48
Görsel 53. Hasan Salih Ay. Koyvermek. Tarihsiz. (Yerleş-me, Taşıma Kolisi Üzerine Desen, Detay).	48
Görsel 54. Hasan Salih Ay. Alem-Kursun-Alem. Tarihsiz. (Yerleş-me, Açılmış Kalem Kabukları, Çöp Sepeti, Kurşun Kalem, Ahşap).	52
Görsel 55. Hasan Salih Ay. Alem-Kursun-Alem. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay).	52
Görsel 56. Hasan Salih Ay. Bir Nefes Al Bir Dilek Tut. Tarihsiz. (Performans & Yerleş-me, Portakal, Su Tankı, Su, Meyve Kasası, Bıçak, Önlük, Çivi, Video). The Others Art Fair, Fotoğraf © BJCEM, Fair, Le Nuove Hapishanesi, Torino.	53
Görsel 57. Hasan Salih Ay. Dilek Havuzu. Tarihsiz. (Yerleş-me, Portakal, Su Tankı, Su).	54
Görsel 58. Hasan Salih Ay. Bir Nefes Al. Tarihsiz. (Video, Sürekli Döngü).	55
Görsel 59. Hasan Salih Ay. Bir Nefes Al. Tarihsiz. (Video, Yerleş-me Detay). The Others Art Fair, fotoğraf © Bjcem, Le Nuove Hapishanesi, Torino	55
Görsel 60. Giuseppe Penone. Anatomia / Anatomi. 2011. (Beyaz Carrara Mermeri, 315 x 195,6 x 157,5 cm. Gagosian Gallery, New York).	57
Görsel 61. Giuseppe Penone. Pelle del Monte. 2012. (Carrara Mermeri, 61x63x2.1/4inç) (Albertini, 2014).	57
Görsel 62. Speyer Katedrali. 1030-1106. Romanesk Mimari. Speyer, Almanya. (Eisele, 2017)	60
Görsel 63. Notre-Dame Katedrali Batı Cephesi. 1163-1345. Gotik Mimari. Reims, Fransa. (Bakker, 2013).	60

- Görsel 64. Cologne Katedrali.1248-1473. Gotik Mimari. Cologne, Almanya. (Velvet, 2014). 61
- Görsel 65. Mario Merz. Giap'ın Iglusu / Igloo di Giap. 1968. (Metal Tüp, Tel Örgü, Neon, Çamur, 300cm çapında, © Mario Merz; photo © David Regen, Gladstone Gallery, New York). 63
- Görsel 66. Mario Merz. (1968). *Solitario solidale*. (Alüminyum Kap, Balmumu, Neon, 15x50x20cm). (Özel Koleksiyon Artwork © Fondazione Merz; photograph © Volker Döhne, provided by Kunstmuseen Krefeld) (Mancini, 2016). 63
- Görsel 67. Hasan Salih Ay. ara sıra tıkr tıkr. Tarihsiz. (Video, 6'30"). 64



GİRİŞ

Her nesil kendinden öncekilerden çok daha fazla imajlarla kuşatılmış bir evrende yaşıyor. Televizyondan dijital albümlere, tablet ve bilgisayardan akıllı telefonlara, evde, işyerinde, sokakta ya da metroda, gündelik hayatı tüm karmaşıklığı içinde istila eden, onu çekip çeviren bir görseller akışı ile karşı karşıyayız. İnsanlar yeni bir eve taşındıklarında, ilk önce televizyon ve bilgisayar gibi görsel-işitsel araçlarının konumuna karar veriyorlar. Oturma odaları televizyona göre, çalışma odaları bilgisayar ekranına göre düzenleniyor. Bugün birçok tarihi olayın belgesellerini izliyor, olayların fotoğraflarına ve videolarına bakıyor, bir şeyin nasıl yapılacağını yine videolardan takip ediyor, telefonlarımızdan birbirimize hediye “resimler” gönderiyoruz. Kimi zaman sergilere gitmek yerine, internette bulduğumuz görüntülerden onu izlemeyi tercih ediyoruz. Dolayısıyla, seyretmenin, izlemenin ve görseelliğin türlü alımlanma biçimlerinin önem kazandığı bir imajlar dünyasından geçiyoruz. Aynı ölçüde, ürettiğimiz nesnelere, deneyimlere, yaşantılara varıncaya dek elimize geçen her şeyi seyirlik hale getirebiliyoruz. Sanki her şeyin imajlardan geçtiği, onda soğurulduğu, hatta imajların da imajlarının yeniden üretilebildiği, yoksa bir çılgınlık mı diyelim, bu çağın, internet ya da artırılmış gerçeklik gibi teknolojilerle birlikte bizlere gerçekten de ne gibi güçler bahşedebileceğinden hala emin olamasak da, tüm bu görüntüler dünyası içinde bir tür daralmanın da sürmekte olduğunu inkar edemeyiz.

Yine de, bu saplantı derecesinde imajlara dönüştürme arzusu, sanatçı için pek çok olumsuzluk da barındırır. Kim karşı çıkabilir, tarihin herhangi bir anında, en fazla sanatçılara yakıştırılmış şu üçlünün birlikteliğine: İmaj, delilik, saplantı. Ama imajların demokratikleşmesinden, medya ve ortamların (multimedya anlamında) tek bir düzlemde yan yana gelebildiği bu iklimde kazandığımız serbestlikten bahsederken, bu şenlikli havayı sekteye uğratan, neşesini kaçıran, neredeyse herkesin cebinde bir “resim galerisi” taşıyor olabilmemesinin, içeriğinden bağımsız biçimde yarattığı ürküten sevinç de ne? Belki de, bizim şenlikli delilikler, üretken saplantılar ve “göçebe imajlar”ın olasılığını gördüğümüz çölde, hali hazırda teknolojik aptallaşmalar, paranoyak saplantılar, her şeyi yutan, soğuran, kendisine çekip eriten tekdüze imajlar ve sıradanlıklar filizlenmiştir. O halde, teknoloji ile ilgili olmaktan ziyade, bu tezin bütününe yaymayı amaçladığımız mesele, görseelliğin

hayatı bu denli ele geçirdiği bir aşamada arzunun ne yönde örgütleneceği ile ilgilidir. Delilikler şen-bakışlara mı yoksa felç geçirmekte olan görüşlere mi gidecektir? Saplantılar üretkenliğe mi yoksa kendi içine kapanmakta olan paranoyaya mı yönelecektir? Görsel varlık, bakışı her türlü kodlamadan ve sıradanlıktan kaçışlara mı yoksa piyasa taleplerini karşılayan yavanlıklara mı sürükleyecektir? Buradan hareketle, arzunun düzenlenişinin bakışın iktidar kurma çabası ile doğrudan ilintili olduğunu söyleyebiliriz.

Görsel varlığın ve göze ayrılan bu hakimiyet alanının, yalnızca günümüzün imajlar rejimiyle sınırlı tutulamayacağı da aşikardır. Öyle ki, “‘idea’ Yunanca’da ‘görmek’ anlamına gelen fiilinden türemiştir. Sözcüğün etimolojisi bize düşünme şeklimizin, Batı kültürü içinde düşünme tarzıyla ör(t)ülü fikri ile birlikte, görsel bir yaklaşım tarafından yönlendirildiğini hatırlatır” (Jenks, 1995, s.1). O halde, görme ve fikirlere sahip olma arasında bir bağ bulunduğu söylenecektir. Felsefede, bilginin açık görüşle, ışığın da hakikat ile benzeşiminin yapıldığı, görmeye ayrıcalık tanıyan çokça metaforik anlatım bulunabilir. Juhani Pallasmaa’nın da aktardığı gibi; Herakleitos fragmanların birinde “gözün kulaklardan daha kesin tanık olduğunu” yazarken, Platon, bakışı “insanlığa bahşedilmiş en büyük lütuf olarak” görmüş, aynı doğrultuda, Aristoteles’te, görmeyi “en soylu duyu” olarak değerlendirmişti. Rönesans boyunca da insanın beş duyusuna yönelik hakim anlayış, oldukça sembolik görünen gerekçelerle hiyerarşıkti ve “görmeyi en üste, dokunmayı ise en alta” yerleştiriyordu (Aktaran Pallasmaa, 2005, s.15-16).

Şüphesiz, dünyaya temas etme biçimlerimiz açısından, bakışın ve görmenin, hayatın içinde daha fazla yer kapladığını inkar etmeye çalışmak gibi bir budalalık içinde olamayız. Ancak, duyu organlarını birbirinden ayırırken, onları katmanlaştıran, bölümlendiren, sınırlayan ve günümüz teknolojilerinin etkisinde belki de daha önce hiç olmadığı kadar, bakışı mutlak ayrıcalıkla damgalayan bir imajlar rejiminin karşısına, bakışa yeniden dokunsal işitsel, tatsal, vb. güçleri iade edebilecek “göçebe imajlar”ın çıkarılabileceğini iddia ediyoruz. Bu ise, imajın yeniden etkinleştirilmesi adına hissetme ve etkilenme türlerinin çoğaltılmasını, duyuların ters yüz edilmesini ve birbirine nüfuz etmesini gerektirir. Joseph Beuys’un da açıkça belirttiği gibi, “duyu organlarını şimdiye kadar görünür olmayan için genişletmek zorundayız” (Beuys, Kounellis, Kiefer ve Cucchi, 2005, s.137).

Buradan hareketle, bu tezin konusu ve kapsamının salt göçebe toplulukların sanatı, simgeleri ya da temsil biçimleri ile sınırlı olmadığı, bir 19.yy resminde, Gotik mimaride, yerleştirmede (installation) ya da videoda farklı veçheleriyle karşımıza çıkacağı eklenmelidir. Bu metin, göçebe toplulukların sanatı ile zaman zaman ilişkiler kursa da, bunu ne pastoral bir duygu, ne de sembolik “anlamlandırma” ve “açıklama” düşüncesiyle gerçekleştirmez. Daha ziyade, kendisini göçebe hayatın içinde dolaysızca hissettiren bir takım imajları –olaylar, tutumlar, alet edevat, nesne ya da teknoloji gibi pek çok şeyin içinden geçerek gelen– ve bu imajların nüfuz ettiği kavramları aşındırmayı amaçlamaktadır.

Söz konusu imajlar olduğu ve günümüz görselliğinde sürmekte olan bir kriz anının izlenimlerinden başladığımız için, duyulara ilişkin burada değindiğimiz düşünceler, yalnızca herhangi bir çıkış noktası olarak ele alınabilir. Nihayetinde, bu tezin bütününde katetmeyi umduğumuz mesele, dönüp dolaşıp arzunun ne yönde düzenleneceği ya da örgütleneceği sorusuna bağlanacaktır. Tıpkı, delilik, imaj ve saplantı bahsinde olduğu gibi, resimler de belirli bir tarzda ve derecede yapılmış renk, çizgi, ışık ve yüzey gibi farklı unsurların, şu ya da bu kuvvetlerin etkisinde bir araya getirilmesine göre tümüyle farklı imajlar, duygulanışlar ve etkilenişler üretecektir. Dolayısıyla, belirtilerin kümelenmesi ve kompozisyonu, aynı zamanda bu görünmez kuvvetlerin açığa çıkarılmasına karşılık gelmektedir. Öyle ki, aynı belirti ve izlere sahip, ama bu belirtilerin düzenlenişinin tümüyle farklı olduğu işleri¹ aynı kategorik havuza boşaltmaya ya da benzer terimlerle kodlamaya çalışma gibi bir hataya, sanat tarihçileri ve kuramcılarının da sıklıkla düştüğü söylenebilir. Bu yüzden, Gilles Deleuze’ün bir tür süzgeç olarak önerdiği “semptomatoloji”yi (Deleuze, 2010, s.16) bu çalışmanın yöntemi olarak kullanmaktan çekinmeyeceğiz. Gerek sergideki işlerin pek çoğunda görebileceğimiz bir tür “bozukluk” ile klinik anlamın uyum göstermesi, gerekse metnin “yersiz-yurtsuzlaşma”sını engellemeyen,

¹ Buradan itibaren görsel-işitsel-bedensel-vb. sanatsal çalışmaların bütününe “iş” olarak tarif ediyoruz. Bunun öncelikli sebebi, bir insan faaliyeti olarak sanatı ürüne değil, doğrudan çalışmaya, çabaya, emeğe ve faaliyette olmaya bağlıyor oluşumuzdur. İkincisi, yaygın biçimde, “ese” ya da “yapıt” diye kullanılan terimlerin, tüm çağrışımları ile bunlardan uzak olmanın ötesinde, daha çok yasanın diline ait olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, en fazla kodla(n)mış bu terimlerin bu tez boyunca öne sürdüğümüz göçebe düşünce ile de örtüşmeyeceği anlaşılır. Açıkçası, “çalışma”nın “iş”ten daha doğru bir tarif olabileceğini de ekleyebiliriz. Ancak bunu, görsel-işitsel-vb. olanla yazınsal olan arasında bir ayırım yapabilmek adına, daha çok bu metni tarif etmeye ayırıyoruz.

birbiri ile bağlantılı ama ayrı ayrı dizilmiş “partikül-düşünceler” oluşu sebebiyle, “semptomatoloji”nin upuygun bir yaklaşım getirdiği sonucuna varılabilir.

Son olarak, bu metnin genel hatlarını, *yanı sıra bitiverir arasında* isimli sergi bağlamında, ortaya çıkan işlerle paralellik içinde oluşturmaya çalıştığımız eklenmelidir. Tezimiz boyunca, işler ve metinler arasında birbirine dokunan ve birbirini tetikleyen kavramları, izlenimleri, jestleri, hareketleri ve imajları ana güzergahımız olarak tutmaya, kimi zaman da başka sanatçıların, kuramcılarının, düşünürlerin çalışmalarını yardıma çağırarak, bu çalışmayı kendi dışına doğru itmeye gayret ettik. Kuşkusuz ne bu sözcükler, ne de imajlar birbirinin yerine geçebilecek şeyler değiller. Ama birbirleri arasında alıp verecek pek çok şey bulunabilir. Bu doğrultuda, çalışmamızı oluştururken kimi zaman işlerin metinleri, kimi zaman da kenara köşeye düşülmüş notlar, kavramlar ya da yazıların görsel işitsel üretimleri tetiklediğini söyleyebiliriz.

O halde, metin boyunca ortaya atacağımız “semptomal” tariflerimiz şu şekilde sıralanacaktır:

(1) “Göçebe imaj” haritalar sunar. Bu yüzden, bir tarihçidense, coğrafyacı gibi yaklaşmak gerekecektir. Tarihin içinde dolaşmaktan çok, bir manzarada gezinmek gibidir; akışlar, kesintiler, duraklar, yüksekler ya da alçalardan oluşan bir manzara. Alt alta ve üst üste ya da öncesinde ve sonrasında şeklinde katmanlaşmaktan ziyade, formülü basitçe yan yana “oluş”tur. Bu beraberinde bir “açıklık” fikrini de getirir. Çünkü bir haritaya her yerden girilebilir. Sökülüşün olumlayıcı anlamı, şurada aranabilir: Sınırlayan, sabitleyen, hiyerarşik, homojenleştiren kumaş yüzeyi ile sınırı lağveden, iplerin yayılımını serbest bırakan, türdeş olmayan ilişkiler oluşturan “anti-kumaş” yüzey arasında, ziyaretçisinin de girebileceği bir “aralık” olduğu söylenebilir.

(2) Bir Van Gogh resmiyle bedevi iz sürücüyü yan yana getiren çok özel bir ilişki vardır. Her ikisinin de salt optik göze teslim edildiği durumda, felaketin çok uzağında değilsiniz demektir. Bu yüzden, “partiküllerin”, tonların, dokuların, ışığın çok küçük değişimleri ile oluşan bu uzamda, kısmi ilişkileri birbirine bağlayacak ve etkin kuvvetleri kompoze edecek bir haptik göze ihtiyaç vardır.

(3) Optik gözün izleyen, seyreden, gözleyen, denetleyen “makroskobik” bakışının aksine, “göçebe imaj” yakına davet eder ve haptik bir gözün katılımının önünü açar. Çünkü orada her şey tek bir plana yayılacaktır.

(4) Soyut çizgi ne Yunanlıların doğrusal organik çizgisi ne de Mısır’ın inorganik geometrik çizgisi ile karıştırılmamalıdır. O, inorganik mekaniktir. Çünkü inorganik, canlı olmayan değil, organların organizasyonuna tabi tutulmamış olmaktadır. Mekanik, sürekli yön değiştiren, başı, sonu, önü, arkası olmayan, bitimsiz, huzursuz, “kırık titrek” çizgidir.

(5) “Tekrar”, kendisine içkin bir “fark” ile “göçebe imajda” bulunabilir. Böylece o, rengin, ışığın, malzemenin, dokunun süredeki değişimlerini araştıran, belirli tarzda sürüp gitmeleri, “birikmeleri” ayırtıran ya da “çeşitlemeleri” birleştiren bir niteliğin belirtisi olma eğilimindedir. Bu, çok güçlü bir deneycilik (ampirizm) gerektirir.

(6) Bir mekana yerleşmenin, gelip kurulmanın, arazi oluşturmanın Triptiklerde kazandığı anlam, iki yönlü bir hareketin sürmekte oluşudur. Tuvaller bir yer kaplamakta ama kapladığı kadarını görsel olarak geri vermekte ve yer açmaktalar. Öte yandan, resim yapılarak doldurulan yüzey, “neredeyse bir boşluk” diyebileceğimiz bir kompozisyonda yeniden boşaltılmaktadır. Basitçe, ne tümüyle terk edilmiş, ne de sabit bir konumlanma ile sınırlanamayacak bir yerleşim tarzının olduğu söylenecektir. Böylece, konargöçerin genel mekan oluşumu, yerleşmek ama terk etmek için yerleşmek şeklinde özetlenebilir. Ama tüm bunlar müthiş bir hızda gerçekleşebilir.

(7) Modernizm, biçimin içeriği aştığı bir kanal oluşturmakla beraber, biçimle içerik arasında bir ayrımın kalmadığı ve biçimin tahakkümünü yitirdiği bir sapmayı da tetiklemiştir. Biz, “göçebe imaj”ın kuruyup, büzülüp dağılmakta olan ve böylece hayat bulan biçimsizleşmelerde aranacağına inanıyoruz. Burada ne içerik-biçim ne madde-biçim çiftleri ile işlemeyen yeni bir düzlemin tanımlanabileceğini düşünüyoruz: İyi işlenmiş bir malzeme ve görünmez güçler (kuvvetler).

(8) Eksilmeler, her zaman en sabit olanın, bir varlıkta en çok sabitlenmiş olanın eksilmesidir. Resimden resimi, portakaldan portakalı, kalemde kalem, dilden dili sökülmek gerekebilir. “O halde geriye ne kalacak!” diye de endişe edilmemeli çünkü eksilme nicelikler düzeyinde değil, nitelikte bir eksilme olarak anlaşılmalıdır.

Yeter ki bunun için bambaşka davranış kodlarına sahip bir varlığın gelip, bunlardan biri ile ortak bir “rizom”, kodlarını birbirine akıttıkları bir içkinlik düzlemi oluşturabilsin: Yontarak resmetmek, yemek yerken konuşmak. Birincisi tuvalde diğeri de ağızda, kodlarını aktararak, rizomlar oluşturacaklar. Sırayla, birisi yerleşirken, diğeri yurtsuzlaşacaktır. O halde, ortak bir rizomda, eksilmenin varlık açısından anlamı şöyle özetlenebilir: Kendi olmayı bırakmak, kendini oluşturma bırakmaktır ama hep bir diğeriyle kuracağı ortaklıkta.



BÖLÜM 1: HARİTA UZAM² / ANTI-KUMAŞ

İşler bazen nereye gideceğini bilmediğiniz bir kapıdan giriverdiğinizde başlıyor. Ele geçen ilk nesne, akla gelen ilk fikir yahut duygulanış ile harekete geçiyorsunuz. Ne ya da nasıl yaptığınızı çok fazla düşünmeden ilerliyorsunuz. Doğru karşılaşmaları yakalamak için, bu anlamsız denilebilecek süreçleri, zaman zaman yoğunlaşmış olduğunuz işin bir parça dışına çıkararak, geri çekilerek kesiyor, izliyor ve kararlar vermeye başlıyorsunuz. Her seferinde farklı bir mühleti barındıran bu süreçlerin neticesinde işler ortaya çıkıyor. Bu anlamda işlerin ortaya çıkış sürecini laboratuvarında deney yapan bir kimyagerinkine, hatta daha doğru bir yakınlıkta olan simyacınkine benzetebiliriz. Ne elde edeceğini bilmeden farklı maddeleri birbirine karıştıran ve her seferinde farklı bir sürece kapılan, bazen bir tesadüfün yardımı ile sonuçlar çıkarabilen ve genellikle, nasıl olabileceğini, nasıl oluşmadıklarını da keşfederek ilerleyen bir simyacı.

Bu anlamda, işlerin öncesi ve sonrası diyebileceğimiz bir süreçten bahsedebiliriz. Herhangi bir işin ortaya çıkmasından önce onun bir hazırlık süreci olabilir. Bazen bir eskiz şeklinde, bazen defterlerin bir köşesine düşülmüş bir not olarak işin nasıl olabileceğini belirleyen taslaklar sanatçı tarafından sıklıkla yapılır. Sadece iş üzerinde sınırlı kalmayan bu çalışmalar, sorun onların nasıl sergileneneceğine, bir mekana, sergi alanına götürüldüğünde nasıl yerleşeceğine geldiğinde de benzer bir öncesi-sonrası problemi ile karşılaşır. Diğer taraftan, tüm bu eskiz çalışmalarının, söz gelimi bir resmin içerisinde tamamlandığı ya da doğrudan sergi salonunda, yerleştirme esnasında gerçekleştirildiği de olur. Dahası, ister bir ön çalışma olsun ister olmasın, belki de doğası gereği, işlerin her zaman bir mekandan başka bir mekana aktarılırken yeni problemler ve yeni güzergahlar sunma ayrıcalığı vardır. Bir eskiz defterinin sunduğu uzam ile bir tuval bezinin uzamı arasında bir fark olduğu gibi, tuval bezinin uzamı ile bir galeri salonunun mekanı arasında da çokça fark sıralanabilir. Söz konusu, salt tuval resmi bağlamında düşünülmediğinde meselenin ne kadar çeşitlenebileceği de ortaya çıkar. Dolayısıyla, ister bir ön hazırlık olsun,

² "Harita [] Uzam" 11 Ekim 2016-31 Mayıs 2018 tarihleri arasında Değartlab proje alanında (Eskişehir), altı farklı sanatçıya ait kişisel sergilerin de ortak proje ismidir. "yanı sıra bitiverir arasında" (25 Nisan - 25 Mayıs 2017) bu sergilerin beşincisidir. Bu tezin savunması kapsamında sergi, 4 Temmuz-12 Temmuz 2019 tarihleri arasında aynı isimle Hacettepe Üniversitesi Beytepe Sanat Galerisi, Ankara'da yeniden icra edilmiştir.



Görsel 1. Francis Bacon. Resim/Painting. 1946. (Tuval üzerine yağlı boya, 197,8 x 132,1 cm, Museum of Modern Art (MOMA), New York). <https://urlzs.com/bi2rZ>

isterseniz doğrudan bir mekanın içerisinde işlerinizi yerleştiriyor olun, son aşamaya getirebilmek için, işlerin orasından burasından çekiştirmeniz gerekecektir. Bir galeri salonuna yerleşirlerken, işler ve nesnelere mekanın değişik noktalarına taşınabilir, bir duvarın rengi son anda değiştirilebilir, ışığı kısılabilir ya da artırılabilir. Bu noktada, yerleştirme sanatının belki de sanatın içerisine dahil ettiği en can alıcı unsurlardan birisini de göz ardı edemeyiz, çünkü tüm bu yerleştirme pratikleri içerisinde ziyaretçisinin de işlerin yerleşimine müdahale edebildiği bir açıklık söz konusudur. Söz konusu resim olduğunda belki bu kadar geniş bir açıklıktan bir çırpıda bahsedemesek bile, öncesi-sonrası mefhumunu başka sanatsal formlardan daha az barındırdığını söyleyemeyiz. Öyle ki, tüm bu eskiz ve ön çalışma süreçlerini sanatçı doğrudan tuval üzerinde de gerçekleştirebilir. Dilerseniz bunu, bugün kızılötesi tekniklerle keşfettiğimiz resim tarihinin klasik eserlerinde olduğu gibi eskizi, yağlı boyanın altındaki katmanlarda saklı kalacak şekilde örterek ve altta tutarak yapılmış bir resim yapma süreci olarak alabilirsiniz. Ancak böyle bir durumda, resmin öncesinden bahsedebilmek için her zaman bir araca, aracıya, saklı olanı açığa çıkaracak bir gösterene ihtiyaç duyacağız. Ya da ikinci bir güzergahı takip ederek, herhangi bir noktada herhangi bir form dahilinde ortaya çıkan yönelimleri, aynı planda kalacak şekilde resmin bütününe taşıyabilirsiniz. Bu noktada ressamın işi, kompozisyonun orasından burasından çekiştirerek, bu formu bir uçtan diğer bir uca doğru taşımak, resmin bütününde katettirmek olacaktır. Bu anlamda, Francis

Bacon'ın "bir yere konmakta olan kuş" (Görsel 1) yapmak niyeti ile başladığı resmin, şemsiyeli adam gibi bir resmi ortaya çıkarması ve esinlendirmesi üzerine Deleuze'ün titizlikle ayırdına vardığı bir noktayı hatırlamak yararlı olabilir:

Bacon ekler: 'Ve o zaman bu şeyleri yaptım, onları aşamalı olarak ürettim. Ayrıca, şemsiyeyi kuşun esinlediğini de sanmıyorum; o bir seferde tüm bu imgeyi esinledi.' Bacon, aynı anda iki çelişik fikri, aşamalı bir dizi ve bir toplamın bir seferde olması fikrini ortaya attığından, bu metin 'karmaşık' gibi görünmektedir. Ama ikisi de doğrudur. Demek istediği, biçimden biçime (kuş-şemsiye) bir ilişki olmadığı, bir başlangıç yönelimiyle tüm bir dizi veya tüm bir varış toplamı arasında bir ilişki olduğudur (Deleuze, 2009, s.145).

Uzunca bir süredir işlerin üzerine tarihlerini yazmayı bıraktım. Elbette işler hem kendi içerisinde hem de bir işten diğerine kronolojiyi, aşamalı bir diziyi sunabilir. Ama aynı zamanda toplamın bir seferde olması, herhangi bir işi herhangi başka bir işin öncesine ya da sonrasına atabilmeye imkan tanımaktadır. Bu yüzden işlerin doğrusal bir kronolojiyi takip ederek değil, bir haritalama ile yaklaşılabildiği ölçüde göçebe bir imaj kurabildiğini söyleyebiliriz, çünkü "göçebelerin tarihleri değil, coğrafyalarının olduğu doğrudur" (Deleuze & Guattari, 2005, s.393). Bu anlamda her iş, her sergi birbirini içerimler, birbirini doğurur. Herhangi bir işin ya da herhangi bir serginin kendi sürecine, işin öncesinde bir işe, sergi öncesi bir sergiye dair söyleyeceği ya da açık edeceği bir takım ilişkilerden bahsedebiliriz. Ancak bu, tüm bir süreci neredeyse pornografik diyebileceğimiz bir çıplaklık düzeyinde sergileyerek ya da kişisel hikayeler ve biyografik metinlerle her şeyi tek bir merkeze doğru çekerek değil, yerleştirmeye ve işin bütününe yayılan yüzeyler, yüzeyi kesen yönelimler ve kendisini ifade eden semptomlar düzeyinde işleyen harita-uzam ilişkileri ile mümkün olabilir. "Göçebe avcı-toplayıcılar bir arazinin yüzeyini üzerinden geçerek tasavvur ederken, yerleşik çiftçi tahıl yetişen bölgenin çevresine eş merkezli çemberler çizerek bir dünya inşa eder" (Gourhan, 1993, s.327).

Hem serginin hem de bu metnin, pek çok noktasından girilebilen bir harita olduğu ve bir merkez oluşturmadan ilerlenebileceği düşünülebilir. Yüzey farklı hareketlerle kesilir, bir noktada durulur, oradan başka bir yere sapılabilir. Bir nokta, pek çok başka noktaya bağlanabilir. *yanı sıra bitiverir arasında* sergisinde pamuk ipliğiyle de olsa mekanda pek çok şeyi birbirine bağlayacak güzergahlar oluşturulabilir. Gerçi iplik de çoktan bir haritaya dönüşmüştür, ama bunun bağlantıları çoğaltmakta olan gevşek bir harita olduğu söylenebilir. Gabra göçebelerinde olduğu gibi: "Örülü ip ve deri kayış her şeyi bir arada tutar. Evler ve semerler, sepetler ve kayışlar, deve çanları



Görsel 2. Hasan Salih Ay. yanı sıra bitiverir arasında. Tarihsiz. (Yerleş-me, Genel, Karışık Gereç, Değişen Boyutlarda). Fotoğraf © Erkan Yaman.

ve ayaklar, çekerek, asarak, bükerek, bağlayarak birleşirler. İpler inşa edilmiş ortamı, doğal ortama bağlar” (Out & Prussin, 1991, Belgesel Film).

O halde, herhangi bir yerden girebiliriz haritaya. İmdi, bir tarafta tuvali ayakta tutmak için (Görsel 2-7-8-17-18-19) ön ve arkasından çıkarak zemine doğru çekiştirilen, gerilen ve zemine basmasını sağlayan gergin ipler, diğer tarafta (Görsel 2-3-4-5) mekanın farklı kenarlarından girip çıkan tümsekler ve yerde sarmallarla, birbirine dolaşarak, karışarak ilerleyen gevşek ip öbekleri görülmekte. Serginin isminden hareketle, yanı sıra beliren ve neredeyse monokrom denilebilecek, (Görsel 9-10-11) duvara yaslanmış küçük ebatlarda tuvallerin üzerinde oluşan kıvrımlar, dalgalanmalar ve son olarak, (Görsel 2-6-7) bobinlerin ucunda kilden tohum topunu fırlatan kol. Ham iplik halinden tuval bezine ya da resmin inşa edildiği ve üzerinde gerçekleştiği zeminden ham ipliğe doğru iki yönlü bir hareket sergi boyunca izlenebilir. Başlangıçta malzemenin, resmin ve nihayetinde serginin üretim sürecine yönelik gibi görülebilecek tek yönlü hareket, tuval bezinin üzerindeki sökülüş ile aksi yönde bir hareketin de gerçekleşmesine olanak tanıyabilir. Tuvaller sökülmekte mi



Görsel 3-4-5. Hasan Salih Ay. yanı sıra bitiverir arasında. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Pamuk İpliği, Zeytin Çekirdeği(4), Makas(5), Değişen Boyutlarda). Fotoğraf © Erkan Yaman.

yoksa yeniden örülmekte midir? İşler bunlara kesin bir yanıt vermekten kaçınır ama orada bir sökülüş ya da örülüştten her zaman bahsedilebilir. Kil topu kurumakta, sertleşmekte ve zamanla kayalaşmakta, ziyaretçisi ise, bu kuruma ve fırlatma eyleminin tam ortasında işlerle karşılaşmaktadır. Gerçekten de kuruyan killer ne zaman ve nereye dökülecek ya da sertleşip, taşlaşıp nereye fırlatılacak bilinmez. Bu anlamıyla, süreçten ziyade, mühletin ve bir ara zamanın ya da zaman açıklığının varlığından bahsedilebilir. Başka bir deyişle, işler tam da bu arada olma, ortasında bulunma haliyle karşılarlar ziyaretçisini.



Görsel 6. Hasan Salih Ay. geleceğe fırlatılan bir kapan. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Pamuk İpliği, Kil, Çeşitli Tohumlar, Bobin). Fotoğraf © Erkan Yaman.

Görsel 7. Hasan Salih Ay. yanı sıra bitiverir arasında. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Karışık Gereç). Fotoğraf © Erkan Yaman.

Görsel 8. Hasan Salih Ay. bir gedik arayan yengeç hamlesi. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Tuval Üzerine Akrilik, Pamuk İpliği, Badana Fırçası, Taş, Yengeç Kabuğu, Ampul, Elektrik Kablosu). Fotoğraf © Erkan Yaman.



Görsel 9. Hasan Salih Ay. İsimless. Tarihsiz. (Tuval Üzerine Akriilik, 20x60cm). Fotoğraf © Erkan Yaman



Görsel 10. Hasan Salih Ay. İsimless. Tarihsiz. (Tuval Üzerine Akriilik, 20x60cm). Fotoğraf © Erkan Yaman

Zamanın süreç ve mühlet olarak birbirinde tamamen farklı iki kavranışının burada altını çizmekle birlikte ve kendince sebeplerle bu ayırım üzerine bir bahsi şimdilik başka bir zamana bırakarak, ikinci bir güzergah da oluşturabiliriz. Sökölüş/örölüş çiftinden bahsedebildiğimiz ölçüde, zamansal olduğu kadar mekansal bir “ortada olma” ve “açıklık” oluştuğu da görülür. Burada mekansal sorun, en basit anlamıyla işlerin gerçekleştiği zemine ve oluştuğu yüzeye yöneliktir. Resimler söz konusu olduğunda, tuval bezi ve ipler yalnızca bir zemin elemanı değil, aynı zamanda resimsel uzamın bir parçası haline dönüşürler. Çünkü dokunmuş kumaş, üzeri renkle örtülerek tümüyle işlevsel bir zemin görevi görürken, sökölüşle oluşan anti-kumaş, resmin, dokunun, tonların, ışığın safında, ama zemin işlevini de yitirmeden, kompozisyonu oluşturan bir yüzeye büründüğü görülür. Tıpkı göçebeler için işlev ve süslemenin birbirinden ayrı olmaması gibi, ortaya çıkan bu yüzey-zemin birliği hem işlevsel hem de resimsel bir yük taşır. Böylelikle, sökölüşün ve örölüşün, kumaşın ve anti-kumaşın basitçe karşılıklı zıtlıklar gibi de görülemeyeceği, ancak bir fark ile ayrıldıkları anlaşılabilir. Resmin var olan değerlerine katılan bu yüzey zemin birliği, sökölüşün de olumlayıcı anlamını oluşturur. Bunun yanı sıra, kumaş ve anti-kumaşın birbirlerini olabildiğince iteklemeye devam ettikleri söylenebilir. Bu ise, hem sökölüşte, hem de örölüşte, iplere etki eden ve yüzeyi/zemini oluşturan kuvvetlerin, tümüyle ayrı oluşundan kaynaklanmaktadır. Öyle ki, dokunmuş tuval bezinin işleyişi ile sökölme ve çözümlerle ortaya çıkan tuval bezinin, işlevlerin ötesinde, işleyişleri de farklıdır.

Bir kumaş esas itibarıyla bizim onu pütürlü zemin olarak tanımlamamıza izin veren belirli sayıda nitelikler sunar. Birincisi, iki tür paralel unsurdan meydana gelmiştir; en basit halde, yatay ve dikey öğeler vardır ve bu ikisi birbirini örüp, dik açıda

kesişirler. İkincisi, bu iki tür unsur farklı işlevlere sahiptir; birisi sabit, diğeri sabit olanın altından ve üstünden geçmek suretiyle hareketli... Üçüncüsü, bu türden pütürlü zemin zorunlu olarak sınırlı, en azından bir ucuyla kapalıdır: Kumaşın boyu sonsuz uzayabilir, ama çözüğü çerçevesi tarafından sabitlenmiş eni sabittir. Sonuncusu, bu türden bir zeminin zorunlu olarak önü ve arkası olacaktır; çözüğü ipliği ve yün iplik aynı türden, aynı sayıda ve yoğunlukta bile olsa, düğümlerin bir tarafa atılması nedeniyle, dokumanın bir arka tarafı yeniden ortaya çıkaracaktır (Deleuze & Guattari, 2005, s.475).



Görsel 11. Hasan Salih Ay. İsimlessiz. Tarihsiz. (Tuval Üzerine Akriilik, Detay, 20,5x40cm). Fotoğraf © Erkan Yaman

“Bir kumaş nasıl işler” denildiğinde, bu tümüyle onun unsurlarının bir araya nasıl getirildiği ile ve ona etkiyen kuvvetlerle ilişkilidir. Uzamı belirleyen de bu işleyiş ve örölüş tarzı olacaktır. O halde, dokuma kumaşın uzamının homojenleştirici, sınırlayıcı, çevreleyen ve hiyerarşik kuvvetlerce ele geçirilmiş olduğu söylenebilir. Deleuze ve Guattari, bu işleyişin öbür kutbunda, bir göçebe icadı olan keçenin işleyişini de ele alır. Bir anti-kumaş olarak keçe, liflerin birbirine dolanması, yün bloklarının ileri geri sürtülmesi, sıkışması ve ezilmesi ile elde edilir. Bir merkezi yoktur. Her yönde genişleyebilir ve uzatılabilir. Dolayısıyla sunduğu uzam sınırsızdır. Lifler arasında alt-üst, ön-arka ya da hareketli-hareketsiz türünden hiyerarşi yoktur. Homojenleştirici değil, daha ziyade türdeş olmayan hareketlerin sürekli varyasyonunu zemine yayar (Deleuze & Guattari, 2005, s.475-476). Sonuçta, kumaş ve anti-kumaş arasında, işlevlerde olduğu kadar işleyişlerde de bir fark oluşur. Sökölüşün olumluyıcı anlamı burada yeniden bulunur: Verili, sınırlayan, durağan ve homojen kumaş yüzeyi ile üretken, sınırsız, hareketli ve türdeş olmayan anti-kumaş yüzeyin arasında ziyaretçisinin de gelip yerleşeceği bir gedik oluşur.

BÖLÜM 2: HAPTİK UZAM

Bugün akıllı evler ve akıllı şehirlerde yaşıyoruz. Arabalar otomatik vitesten, otomatik park ve sürüş moduna geçmekte. Binaların kapısını dokunarak değil önünde görünerek açıyoruz. Okullarda kitapları sessiz ve dudakları kıpırdatmadan okumak gerektiği öğretiliyor. Otoban kenarlarında ve kavşaklarda bulunan kilometrelerce yeşil alan izlenebilir olmanın ötesine geçmiyor. Kentler “sessiz olun”, “dokunmayın”, “basmayın” türünden emir bildiren işaretler ve kurallarla doluyken, “bakmayın” ya da “görmeyin” gibi buyrukları en azından doğrudan söylem düzeyinde aynı sıklıkta dile getirmiyor. Ancak bunun sebebi, bakışa hükmetme ve yasa oluşturma yetisi olmadığı için değil, neredeyse tüm gündelik yaşama hükmeden, bakmanın/görmenin ayrıcalığı üzerinden işletebildiği bir imajlar rejimini hali hazırda sürdürüyor oluşundandır. Bu noktada, bakışa uzak kılmaya çalıştığı görüntülerin ya da manzaraların yerine bir tür ikame politikası ile neye bakılacağını göstererek (panolar, dijital ekranlar) ve bakışı belirli bir noktaya, perspektife ya da uzaklığa sabitleyerek (otobanlar) denetim altında ve gözün optik bir işlevi olarak organize edebilmektedir.

Öyleyse, duyuların ayrılığı denildiğinde aynı zamanda bunların işlevi üzerine de bir ayrılığın mevcut olduğu, dolayısıyla organların işleyişinin ve düzeninin her organ için farklı olduğu da söylenmektedir. “Ses ve koku havada çok yönlü olarak dağılırken, bakmak tek bir yöne doğru gerçekleşir (...) Dokunmak bir tür yakınlığı ve samimiyeti çağırıştırırken, görmek uzaklığı ve mesafeyi anımsatır (...) Bir yerin en uzun süre hatırdaki kalan izi çoğu kez kokuları ile ilişkilidir.” (Pallasmaa, 2005, s.46-54). Ne var ki, duyular arasında bu türden belirgin bir ayrımın her seferinde katmanlaşmaya, bölünmeye ve beden etkilenme tarzları arasında kurulabilecek ilişkilerin bir eksikliğine yol açacağı da söylenebilir. Eski olan ya da geçmişte başımıza gelen bir duruma yönelik pasif bir duygu olan nostaljiyi doğuran da bu türden çoğul ilişkilerin eksikliği değil mi? Dolayısıyla, Pallasmaa'nın bahsettiği bir yere ait hafıza, salt kendi içinde düşünüldüğünde özlem ve hasret gibi pasif duygulardan başka bir şey üretmeyen bir hafıza olarak düşünülemez mi?

Oysa hiçbir duyu tümüyle yalıtılmış, kendi içine kapatılmış değildir. Araba ile yol alırken bir yanda vites değiştirir, direksiyonu ve pedalları kontrol ederken, diğer yanda yolu izler ve takip ederiz. Flaherty'nin *Kuzeyli Naonook* (1922) filminde

Nanook bir gramafon kaydını dinler, ona bakar, dokunur ama plağı ilk önce, neredeyse bir çocuğun ya da hayvanın yapacağı gibi dişleri ile yoklar. Hem bakar, hem dişler, hem dinler, hem de yoklar ve bunların hepsi aynı anda gerçekleşir. Dolayısıyla, konumuz açısından mesele, günümüz dünyasının görselliğe aşırı yatırım yapmasında değil, görsel olanın işitsel, dokunsal, kokusal ya da tat ile ilgili unsurları tahakküm altına alışı, el, kulak, ağız, burun, gibi organların farklı derecede göze tabi oluşunda aranabilir.

Yağlıboya resmi öbür resim türlerinden ayıran şey, nesnelerin dokunulabilirliğini, dokusunu, parlaklığını ve katılığını yansıtabilmedeki üstünlüğüdür. Yağlıboya gerçek nesnelere elimizle dokunabileceğimiz gibi gösterir bize. Bu tür resimdeki imgelerin iki boyutlu olmasına karşın gözü aldatma etkisi yontunun etkisinden çok daha büyüktür. Çünkü yağlıboya, nesnelerin renklerini, dokularını, sıcaklıklarını yansıtabilir. Nesnelerin bir yeri kapladığını bize imleme yoluyla gösterir (Berger, 2005, s.88-89).



Görsel 12. Hans (Genç) Holbein. Elçiler / Ambassadors. 1533. (Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 207 x 209,5 cm, National Gallery, London). <https://urlzs.com/Nedth>

Görsel 13. Hans (Genç) Holbein. Elçiler / Ambassadors. 1533. (Ahşap Üzerine Yağlı Boya, Detay, 207 x 209,5 cm, National Gallery, London).

Berger'in bahsettiği dokunma, malzemeye ya da nesneye dair insanın gündelik yaşamdan edindiği deneyimin bir uzantısı olarak görülebilir. Elin bir işlevi olmayı sürdürür. Yağlı boya resimde, temsil edilen nesneye parmaklarıyla dokunmak isteyen kişinin gözü, hala ele ait bu işlevi yardıma çağırır. Bu yüzden, basitçe bir duygu ve etki düzeyinde kalındığı söylenebilir. Berger'in saptaması, esas itibarıyla elin göze görece tabi oluşunun bir övgüsü niteliğindedir. Tam da bu noktada, bakışa yeniden dokunsal işitsel, tatsal, vb. güçlerin kazandırılması gerektiğini söyleyebiliriz. Bunun için duyuların birbirine nüfuzunun gerekliliği kadar, onların çoğaltılmasının zorunluluğu da eklenmelidir. Bu doğrultuda, kelime anlamı "dokunma", "tutma", "kapma" olan Yunanca "apto" fiilinden türeyen haptik, salt dokunma duyusu olarak değil, dünyayla farklı bir ilişki kurabilmenin ve bakışın bir imkanı olarak düşünülebilir.

Bu çerçeveden bakıldığında haptik uzam, beş duyu ayırımını değil işlevlerin birbirine geçişi ve duyumsamanın çoğulluğunu varsayar.

“Pintupi dünyasında, ‘düşünme’, ‘anlama’ ve ‘duyma’ gibi kavramlar kelime anlamı ‘duymak/işitmek’ olan *kulininpa* terimiyle ifade edilirler. Düşünme organı kulaktır ama duygular ruhun yerleştiği karında yer alır” (Myers, 1991, s.107). Myers, Avustralya’da yaşayan bu göçebe ve yarı-göçebe toplulukların çocukluktan erişkinliğe geçişte idrak ve duyu gelişimlerinin belirli bir dereceye ulaşmasının beklendiğini söylerken, ahlaki değil yaşamsal olduğu ölçüde, kulaktan mideye dosdoğru bir kanal açmıyor mu? Bu türden bir kavrayışın, Bacon’ın Picasso üzerine bir söyleşisinde kullandığı ifadeye yakınlığının ise hem Bacon’ın dünyası hem de Picasso’nun dünyası açısından tesadüf olmadığını düşünüyoruz. “Picasso görünüş kurallarını tersine çeviren figüratif resimler yapan ilk kişiydi; geleneksel kodları kullanmadan, biçimin temsili gerçeğine saygı duymadan, biçim beyne girmeden, doğrudan gözden mideye insin diye...” (Giacobetti, 2017, s.16) O halde hala yenilmek, yutulmak, sindirmek ya da mideye oturmak için yapılmış duyuşların ve imajların varlığından bahsedebiliriz.

Wilfred Thesiger *Arabian Sands* isimli kitabında bir bedevinin çöldeki izleri okuyuşunu şöyle anlatır:

Birkaç gün sonra bazı izlere rastladık. Rüzgar izleri yaydığı için, bunların develer tarafından yapıldığından emin değildim. Sultan iz sürücü olan kır sakallı adama döndü, bunların kime ait olduğunu sordu. Adam diğer tarafa döndü ve kısa bir mesafe boyunca izleri takip etti. Ardından devesinden atladı ve sertçe bir zeminden geçtikleri yerde izlere baktı, deve atıklarını elinde parçaladı ve devesini tekrardan bizim olduğumuz yere sürdü. Sultan “kimmiş bunlar?” diye sorduğunda, adam cevapladı; “Avamirler. Altı kişiler. Güney kıyısında bulunan Junuba’ya doğru üç deveye binmiş gidiyorlar. Buraya Sahma’dan geliyorlar ve Maghshin’de su için durmuşlar. Buradan on gün önce geçmişler (Thesiger, 1984, s.65-66).

Şüphesiz, tüm bu bilgileri bedevinin okuyabilmesi belirli bir çöl deneyimi gerektirir. Ancak bizim için öncelikli olan, bedevinin anlattıklarının hiçbir şekilde salt retinal fonksiyonlarına indirgenmiş, uzaklığın ölçüsü bir optik göz ile ya da ilişkilerinden koparılmış duyu organları ile elde edilebilecek olmadığıdır. Gerçekten de bedevi nasıl bu kadar detayı verebilmiştir? Thesiger’in kitap boyunca anlattığı benzer deneyimlerden de anlaşıldığı kadarıyla denilebilir ki, develerin ayak izlerinden, atıklarında bulunan koku ve parçalardan, ve atığın renginden, onların cinsleri ve nelerle beslendikleri, hangi otlardan yediği ve hangi otlaklardan geçtikleri, durdukları vadi ve içtikleri su kaynakları ve bunlar arasında geçen süre tahmin edilir. Kaç kişi

oldukları, develerinin cinsi ve geldikleri güzergah, dostu ya da düşmanı oldukları kabilelere, mensubu oldukları ailelere ve gidebilecekleri bölgeye dair de bir fikir verebilir. Kısaca, her türden sesin, kokunun, dokunun, izin gevşek zeminden sert zemine geçişte silikte olsa değişimi ve dağılışı göçebenin görüşünü belirler. Göz artık tek bir istikamete yönelen sabitlenen türden değil, ses ve kokuda olduğu gibi çok yönlü olarak dağılabilir. Dokunsal bir işlev kazanarak, uzaklığın nicel ölçüsü olmayı bırakır. Yakınlığın ve küçük değişimlerin, kısmi bağlantıların niteliği olmaya başlar. Böyle bir göz, Avamirlerin geçtiği yerleri ve yiyip içtiklerini, onların hareketlerindeki ve bu hareketlerin sürelerindeki değişimde yakalar. Sonuç itibariyle, gözün haptik işlevi, zamansal-mekansal bir kapma ya da yakalama olarak ifade edilebilir.

Gerçekten de göçebeler, yaşam tarzları ile doğrudan ilişkili olarak, iz sürme konusunda zorunlu olarak haptik bir duyuşa sahipler gibi görünüyor. Mevsimlerin, bitki örtüsünün, atmosferik şartların, suyun, besin kaynaklarının vb. hareketlerine bağlı olarak, göçebenin sürekli bu değişimlerin ve kısmi/yerel ilişkilerin izini sürmek zorunda olduğu söylenebilir. En azından bu kadarıyla bir analogi yapılırsa, işlerin ziyaretçisi ile göçebe iz sürücü arasında bir yakınlığın olduğundan bahsedilemez mi? Tıpkı bedevinin yolculuğu yakalaması gibi, işler de ziyaretçisine kendi katetmekte olduğu güzergahı kavramaya ne ölçüde alan açıyor? Onun göçebe iz sürücüyü dönüşebilmesine ne kadar olanak tanıyor? Göze ait haptik bir işlevi ne derece iade ediyor?

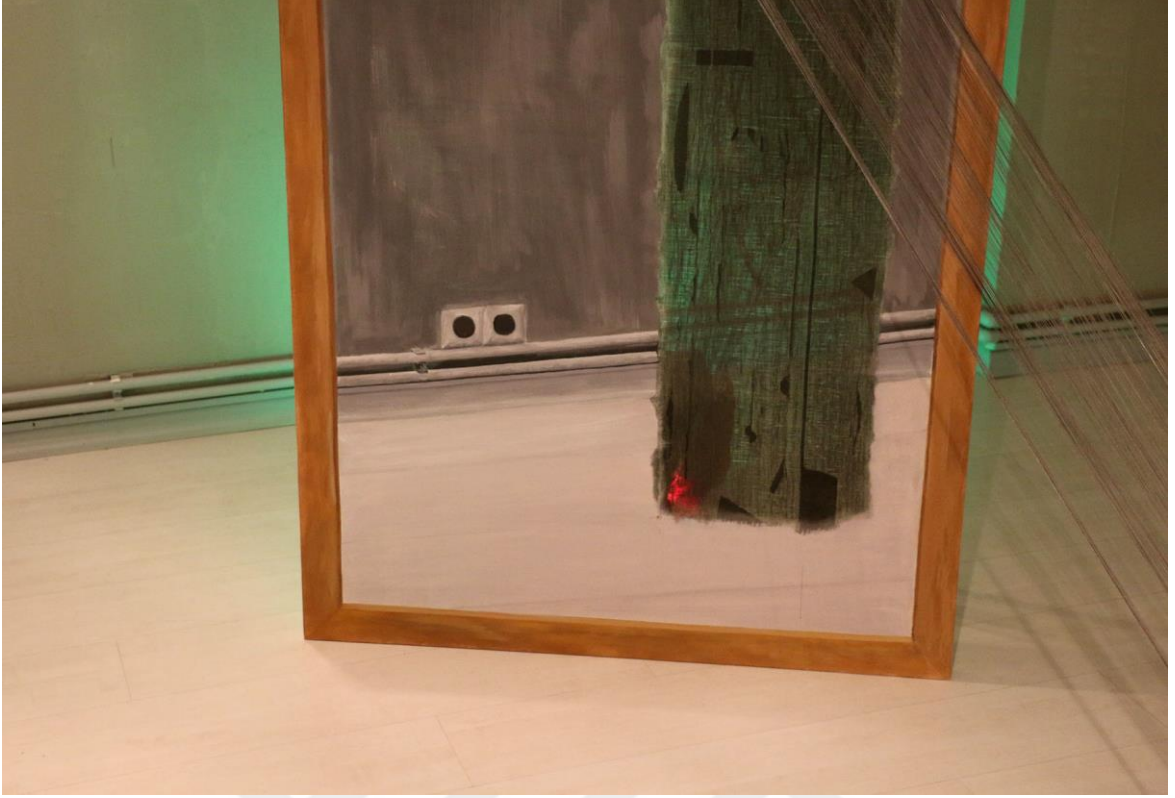


Görsel 14. Vincent Van Gogh. Patates Yiyenler / Patato Eaters. 1885. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 82 x 114 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, Vincent Van Gogh Vakfı). <https://urlzs.com/1MDJP>

Görsel 15-16. Vincent Van Gogh. Patates Yiyenler / Patato Eaters. 1885. (Tuval üzerine yağlı boya, Detay. 82 x 114 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam, Vincent Van Gogh Vakfı).

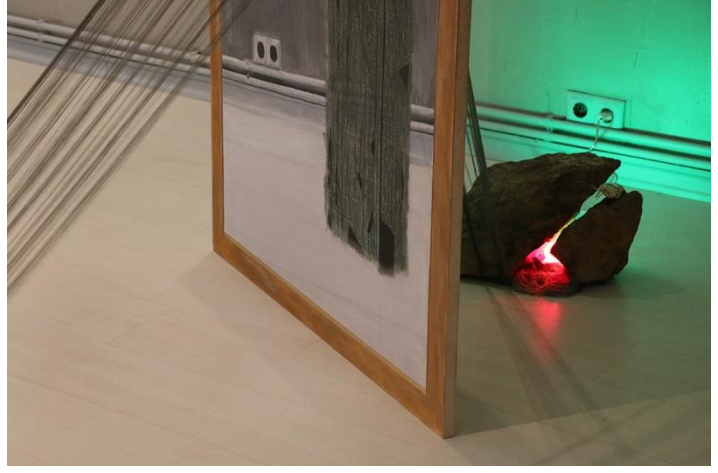
Van Gogh'un "gerçek bir köylü resmi" diye tanımladığı *Patates Yiyenler* (Görsel 14) yeşil, kıvı ve sarı tonlarında beliren nesnelere oluşturduğu bir kompozisyon sunar. Ne var ki, bu, figürlerin ya da temsillerin organizasyonunu değil de, hepsinin ağırdan renkle dağılmakta olduğunu hissettirir. Resmin yüzeyinde açık-koyu, ön arka, ileri-geri türünden ilişkiler, ana renklerin karışımı ve değişik derecelerde yan yana gelişim ile kurulmaktadır. Ama aynı zamanda duvar, eller, elmacık kemikleri, hatta kıyafetler ve diğer eşyalar, alttan alta onları çevreleyen ve saran bir toprak renginde, ya da bir patates tarlası manzarasına bulanarak belirmiyor mu? Bu aynı zamanda odadaki her bir bedenine başına gelen oluş hali değil mi? Toprak-oluş. Elbette bir patates ya da sandalye toprak değildir. Ancak, nesnelere bu oluş içerisinde yeniden yaklaşır ve yerleşirler toprağa. Dolayısıyla kompozisyon, öncelikle renkle, tamamlayıcı renklerin arasında yaratılan ton değerleriyle, bu değerler arasında kurulan ve resmin uzamını kateden belirli bir derinlik ilişkisi ile inşa edilir. Bu değerler ne perspektif derinliği, ne de açıklık-koyuluk gibi ışık değerleriyle ilişkilidir. Belki de Van Gogh'un birkaç yıl sonra tümüyle keşfedeceği lekesele taramaların habercisi niteliğinde, renkle yaratılmış, ısısız değerlerdir. O, bize böylece imajın topolojisini hissettirmeyi başarır. Bir tarafta patateslerin sofrada yurtlulaştıkları, diğer tarafta odanın ve içindeki tüm bedenlerin renkle, sıcaklık ve soğuklukla yersiz-yurtsuzlaştığı, yayılıp gittiği, gerçek anlamıyla yaşayan, oluş halinde bir manzara çıkar karşımıza. Bu yüzden *Patates Yiyenler*'in kapalı mekan resmindense, açık hava resmiyle daha çok örtüştüğü söylenebilir. Dahası, artık içerisi ile dışarıyı arasına bir sınır çizmenin de pek anlamı olmayabilir. Nihayetinde, optik bir uzamdan ziyade haptik bir uzamın, analogi yoluyla değil eksik bir imaj aracılığıyla, görülmeyen ama kavranabilir bir imaj olarak açığa çıktığı söylenebilir.

Böylece artık imaj ve güzergah arasında ele geçirilebilir, kavranıp yakalanabilir somut bir ilişki elde ediyoruz. O halde sorun bu tezin temel aldığı bir zemine kavuşuyor. Bir çırpıda imaj demeyelim ama en azından bir güzergah nasıl katedilir denildiğinde, aynı zamanda bir iş nasıl yapılır da diyoruz ve öncelikle, işlerin maddi dünyasından hareket etmekteyiz. *bir gedik arayan yengeç hamlesi* (Görsel 17-18-19) işinde, şasenine duvar ile arasında oluşan boşluk gözümüze çarpıyor, henüz her şey yerli yerinde. Tüm yapıyı ayakta tutan ahşap kasnak tuvalin sınırlarını mı belirliyor? Bir fırça darbesi, tek bir hamle, alttan yukarıya doğru; boya yüzeye sürülmekte mi yoksa yüzeyden sökülüp alınmakta mı, bir belirsizlik alanı oluşuyor.



Görsele 17. Hasan Salih Ay. bir gedik arayan yengeç hamlesi. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Yengeç Kabuğu, Taş, Tuval Üzerine Akrilik, Pamuk İpliği, Badana Fırçası, Elektrik Kablolari ve Ampul, Değişen Boyutlarda). Fotoğraf © Erkan Yaman.

İplerin sökülmesi, ilmik ilmik çekilip alınması... Tüm bunlar tuval resmi için bir yıkımı da doğurabilir. Süpürgeliğin izini çoktan kaybettik. Duvar ve zemin birbirine daha da yaklaştı. Gevşeyen ipler, düzensiz kıvrılmalar, aşağı yukarı sağa sola doğru rastgele itilmiş soyut çiziler. Neyse ki tek bir fırça darbesi atılıyor. Hala elimizde dağılıp gitmeyen bir ahşap strüktür var. Ancak tuval bezini, dolayısıyla resmi ayakta tutan şasenin yanında, bu sefer yere doğru, bir tarafta fırça diğer yanda taş ve yengeç kabuğu ile gerili ipler, tüm işi ayağa diyor. Öyle ki, tüm bu semptomal tarifte, sökülüş örülüş ilişkisinde ortaya çıkan uzam aynı zamanda resimsel sınırın aşındırılmasını ve bir eşik aşımını da ifade etmiyor mu? Bir resim mi yoksa heykel mi olduğuna karar veremediğimiz belirli belirsiz bir alan açılmakta; çizgiden fazla, yüzeyden az, yüzeyden fazla, hacimden az. Tıpkı renk bahsinde ele aldığımız sıcak/soğuk ilişkisi gibi, tüm bu maddi dünyayı ve semptomları karakterize eden, gevşek/gergin(sert), hızlı/yavaş türünden kuvvetlerin modifikasyonları, resmetmenin, işleri ortaya çıkarmanın ve bir güzergahı katetmenin araçlarına dönüşüyor mu? Dolayısıyla, Berger'in (2005, s.88-90) genel olarak yağlı boya



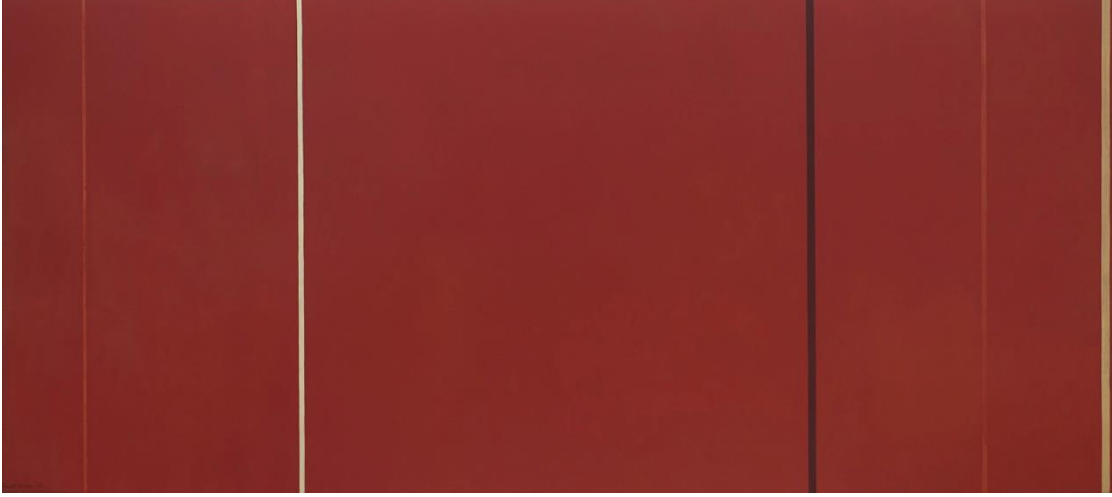
Görsel 18-19. Hasan Salih Ay. bir gedik arayan yengeç hamlesi. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Yengeç Kabuğu, Taş, Tuval Üzerine Akrilik, Pamuk İpliği, Badana Fırçası, Elektrik Kabloları ve Ampul, Değişen Boyutlarda). Fotoğraf © Erkan Yaman.

geleneği ve özellikle Holbein'in *Elçiler* (Görsel 12-13) isimli tablosunda söz ettiği, nesnelerin ve tekstilin dokusunun parmak uçlarıyla yoklandığı ve elin bir işlevi olan dokunma hissini hareketlendirdiği için değil, artık ele ait olmayan, gözün kazandığı bir imkan olarak haptik olandan bahsedebiliriz. Yahut şu şekilde de formüle edilebilir: İlkinde, dokunma isteği gerçekten elle resme dokunabilecekmişiz gibi, ama hep bir eksiklikle damgalanarak tatmin edilmeye çalışılır ya da müze-güvenlik görevlisinin müdahalesiyle tümüyle bastırılır. Oysa ikincisinde dokunma, resmi gözlerinizle yapmaya olanak sağlayan bir ressam-oluş değil midir?

BÖLÜM 3: YAKIN BAKIŞ / GÖRÜŞ / EYLEYİŞ

Barnett Newman'ın 1951 yılında Betty Parsons'ta açtığı sergi için galerinin giriş duvarına iliştiği notta şöyle yazıyordu: “Büyük ebatlı resimlere belirli bir mesafeden bakma eğilimi vardır. Bu sergideki büyük resimlerin yakından görülmesi amaçlanmıştır” (Conte, 2015 parç.11). Newman'ı galeriye böylesi bir not bırakmaya götürecek derecede bir zorunluluk hissi neden belirmişti? Belli ki dikey çizgiler ile bölünmüş bu büyük renk alanlarına yaklaştıkça alımlanmasında da belirli değişiklikler ortaya çıkabilmektedir. Bunun, Matisse'in bir zamanlar söylediği “bir santimetrekare mavi ile aynı mavinin bir metrekaresinin aynı olmadığı” (Berger, 2004, s.19) olgusundan bir parça farklı bir şey olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ki, Newman'a göre sadece resmin değil, resim karşısında izleyenin de ölçüsünün değiştirilebilir olması önem kazanıyor ve onun, bu büyük ebatlı resimler karşısında yeni bir görüş mesafesine yerleşmesi bekleniyor. Her ne kadar bir resme yaklaşmak ve yakından izlemek yeni bir şey olmasa da, en azından bu ölçüde resimler için böyle bir bakış açısına izleyeni davet etmenin bir yenilik olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, yaklaşık yarım yüzyılı aşkın zamandır yerleştirme sanatı, mekana özel düzenlemeler ve müdahaleler, interaktif sanat, kamusal sanat, net-art gibi farklı pratiklerin, izleyicinin bu uzak-bakışını farklı derecelerde ortadan kaldıracak ya da azaltacak fikir ve uğraşlarına da şahitlik etmekteyiz.

Yine de yeni bakış açıları üretmek ve yerleşik olanın dışına çıkmak türünden ifadelerin bize henüz bir perspektif kazandırmayacağını eklemeliyiz. Öyle ki, sanatın sürekli olarak yeni bakış açıları üretmek zorunda olduğunu kim inkar edebilir? Bu doğrultuda meseleyi Newman'ın *Vir Herocius Sublimis* (Görsel 20) resmine bir parça daha yaklaşıp açabiliriz. “İzleyici resme yaklaştıkça kendisini bu kızıl renk alanları önünde bulmaya başlayacak ve gittikçe bu kızılık tarafından kuşatılıp sarılacaktır” (Conte, 2015, parç.11). Diğer bir ifadeyle, izleyici resmin içerisine dahil olmaya başladıkça, bu kızılık tarafından kapılacak ve içerisinde yeniden yurtlulaşacaktır. Yakın-bakış belirli bir dereceye ulaştığında, bu renk alanları, bu kızılık, tuvalin sınırlı yüzeyinin, verili uzamının dışına taşmakta ve resmin yersiz-yurtsuzlaşmasını hazırlamaktadır. Dolayısıyla, bir tarafta izleyicinin resmin içine/üzerine sürüklenerek uzaktaki bir gözlemci olmayı bıraktığı, resimde yerleştiği bir hareketten bahsedebiliyorken, diğer yanda resmin ve kapladığı renk alanının metrik bir ölçü



Görsel 20. Barnett Newman. Vir Heroicus Sublimis. 1950-51. (Tuval üzerine yağlı boya, 242.2 x 541.7 cm, Museum of Modern Art, New York). <https://urlzs.com/5AMKG>

uyarınca çevrelenmiş sınırını dışarıya doğru aşındıran, rengin bir kızılığa dönüştüğü ikinci bir hareket ile karşı karşıyayız. Küçük ton farkları ile oluşan kızılığın içerisinde/üzerinde gözün sabitlenmeden gezineceği, tek bir noktaya ya da yöne doğru çekilmeden hareket edebileceği, bütünlük algısının yitirildiği uzamda, zemin artık kaybolmakta, yerini yoğun bir derinlik hissine bırakmaktadır. Ancak böyle olduğu ölçüde, bir yeniden yurtlulaşma tehlikesiyle karşı karşıya değil miyiz? Göçebe-oluşun henüz uzağında, daha çok bir sahra istenci ile dolu kentlinin çöle düşmesine benzemiyor mu? İz sürücü yerine bir dervişe mi dönüşmek üzereyiz? Rengin içinde boğulmaktan, yönümüzü kaybetmekten nasıl kurtulacağız? Newman'ın “zips” şeklinde tanımladığı, maskeleyen bantlarıyla oluşturduğu şeritler burada devreye giriyor. Yakın-bakışa yerleşen ziyaretçi, resmin bir ucundan diğerine doğru hareket ettikçe, resmi dikey olarak kesen beş adet renk şeridi bu derin kızılığın kesintiye uğrattığı ve gözün tutunabileceği bir dayanak noktasına dönüşüyor. Derinlikte boğulmaktan kurtulup yüzeylere yeniden geliniyor. Newman bu şeritleri resmin değişik katmanlarında oluşturması, resme uzaktan bakıldığında hissedilen ön-arka ilişkisini de tersine çevirmiş görünüyor. Öyle ki, arkada sandığımız siyah “zip”, kırmızı planın üstünden geçiyor ya da önde olduğunu sandığımız beyaz “zip”, aslında zeminin altında kaldığı görülüyor. Dolayısıyla, ancak yakınına gelindiğinde bu çok katmanlı zeminin oluşturulabileceği söylenecektir. Boya katmanlarının oluşumu, bantların sökölüşü, arkadakilerin öne, öndekilerin de arkaya geçişi, Newman'ın işinde yakın bakış ile haptik uzam arasında da bir bağ bulabilmeyi kısıtlı da olsa sağlıyor.

İzleyicinin sanat eserine göre konumunu tarihsel olduğu kadar estetik bir zemine taşıyan, sanat tarihinin kurucuları arasında sayılan Alois Riegl'in (2004) çalışmalarını burada anmadan geçemeyiz. Riegl, bir esere uzaklığımızın ya da yakınlığımızın üç tür bakış açısı oluşturduğunu söyler. Birincisi, göz nesneye olabildiğince yakın olduğunda nesneyi bir bütün olarak değil parçalardan oluşan, dokunma ile ilişkili, gölge ve derinliğin olmadığı iki boyutlu bir uzamda görür ve bunu "yakın-görüş" olarak tanımlar. Antik Mısır'ın alçak kabartmalarında en yetkin kullanımını bulur. İkincisi, kaynağını klasik Yunan sanatı içerisinde bulduğu, izleyenin "yakın-bakış" mesafesinden bir parça geriye çekildiği ve nesnenin bütünü de görmeye başladığı ama parçaların ilişkisini tamamen yitirmediği, derinliğin ve gölgenin olduğu, dolayısıyla üç boyutlu bir uzam olarak algılanan "dokunsal-optik" "normal-görüştür". Üçüncüsünün ise, kişinin normal görüşten daha uzak bir noktaya çekildiği ve nesnenin ya da yapının artık sadece bir ışık ya da renk yüzeyi olarak retinaya düştüğü, "optik" "uzak-görüş" olduğunu belirtir ve yaşadığı on dokuzuncu yüzyıl dünyasını tanımlamak için bu üçüncüyü kullanır. Burada artık, hem parçaların ilişkisi hem de bütünü algısı yitirilmiştir. Her şeyin aynılaştırıldığı, kısmi ilişkilerin yitirildiği, tek biçimli bu iki boyutlu yüzey insanın duyusunda bir yanılmaya sebep olduğu için "öznel yüzey" olarak tanımlanmaktadır. Riegl'e göre belirli kısıtlılıkları olmasına rağmen "yakın-bakış", iki boyutlu bir yüzeyde küçük düz bir alandan daha fazlasını algılamadığı için yanılgıya düşürmeyen "nesnel yüzey" olarak tanımlanır (Riegl, 2004, s.188-190, 395-400).



Görsel 21. Dendur Tapınağı Mısır Rölyefi. Augustus'un (sağda) Tanrı Osiris (ortada) ve Tanrıça Isis için tütsü yakması ve süt doldurmasını tasvir eden tapınak duvarı detayı. MÖ 1.yy. (THE MET) <https://urlzs.com/cidHp>



Görsel 22. Sakkara Nekropolü Mısır Rölyefi. İynefert'in Mezar Odası. Dini ayin sırasında ölümlere yemek taşınmasını gösteren tasvir. Eski Krallık 5.Hanedanlık. (Alamy Stock Photo) <https://urlzs.com/DkdKR>

Dolayısıyla, yakın-bakışın Riegl tarafından açıklandığı haliyle ilişkide olduğu kavramları şöyle sıralayabiliriz; dokunsal deneyim, iki boyutlu uzam, nesnel yüzey. Riegl böyle bir görüş tipinin antik Mısır için belirleyici olduğunu ekler: “Antik Mısır imajlarını dikkatlice inceleyen herhangi biri onların tam anlamıyla yakından görülmek için tasarlandığını fark edecektir” (Riegl, 2004, s.191). Bu tür kabartmalarda, figürler zeminden dışarıya doğru bir çıkıntı oluşturmayarak figür ve zemini aynı plana getirir. Zemin, derinlik olarak değil motifin maddi tamamlayıcısı olarak formların, yani zemindeki figürlerin birbirinden ayrılmasını sağlar. Ancak figürün etrafını sınırlayan kontur, aynı anda hem figürleri birbirinden ayırır hem de tek tek her bir figürü zeminle aynı plana taşır, birleştirir. Bunun, antik Yunan ile başlayıp Rönesans’a uzanan, arka plan ve formun (figür) bir perspektif dahilinde birleştirilmesinden farklı olduğu görülmektedir. Çünkü doğrusal perspektifte nesnelere yerleşimi bir derinlik algısı ile gerçekleştirilirken, Antik Mısır en ufak bir yanılsama etkisinden kaçınarak, her unsuru yüzeyde eşit uzaklığa yerleştirir. Uzakta, geri planda bir zemin değil figürle aynı yakınlıkta görülen (yakın-görüş) bir yüzey sunduğu söylenebilir. Dolayısıyla, izleyici de bu ilke uyarınca yüzeye dokunma mesafesinde yaklaşır. Formun bütünlüğünün kavranamadığı bu mesafede rölyef, yüzey parçalarının modellenmesi ile kendisini açıkça gösterdiği için göze dokunsal bir işlev sunabilir.

Her kim Mısır figürlerini doğru bir şekilde incelemek istiyorsa, onların yüzeyine parmak uçları ile dokunmalıdır. Kişi ondan sonra bunun bir yüzey dahi olmadığını, sadece en cılız gölgelerin ortaya çıkmasına yetecek ölçüde mükemmel bir modelleme, içeriye ve dışarıya doğru akışkan ama yine de zapt edilmiş bir hareket olduğunu keşfedecektir. Bu, sadece en yakına gelindiğinde ayırımına varılabilir ve bu yüzden özellikle yakın-bakışa yöneliktir. Yakından bakıldığında parçalar doğa ile tümüyle uyum içindedir, Sadece bütünün kendisi katı ve cansız olarak belirir (Riegl, 2004, s.402-403).

Yine de antik Mısır’ın, göçebe bir imajın semptomlarını yarım yamalak taşıdığı ve yakın-bakışın tek başına göçebe imajları garanti etmeyeceği eklenmelidir. Buradan hareketle, göçebe imajın yakın-bakışı ile Antik Mısır’ın yakın-bakışının yöneldiği güzergah arasında belirli ayrımlar yapılabilir. Her şeyden önce, ikisinde de yakın-bakış, tüm unsurların tek bir plana yerleşimi ve bir tür dokunsallık işlevi ile beliriyor. Ancak çok küçük değişikliklerin olduğu bu yüzey, antik Mısır alçak kabartmalarında akışın biçimsizleşmeye doğru değil biçimin, formun, figürün kesin sınırlar ile kapatıldığı, hareketsiz bırakıldığı, değişimin ve modülasyonun en küçük seviyede tutulduğu görülür. Figürler ve zemin arasında bir sınır oluşturulmuştur ancak zemin,

Riegl'in tabiriyle zorunlu ama istenmeyen ve önem derecesi düşük bir unsur olarak ele alınmıştır. Figürler çoktan yatay dikey doğrultularda zemine yerleşmiş ve metrik ölçülerle oranlanmıştır. Bugün hala bu kabartmaların birçoğunda kompozisyonun ve figürlerin yerleşimi için yatay ve dikey ızgara biçiminde bölünmüş yüzeyler görünür haldedir. Sanki bu figürler yakına gelen ama uzakta yerleşik bir göz tarafından gerçekleştirilmiş gibi, bütünselliğin hiçbir koşulda yitirilmediği kompozisyonlar sunar. Oysa göçebe imajın yakın-bakışında mikroskobik bir görüş ve eyleyiş vardır. Burada, göz yönünü her an kaybeder. Dolayısıyla, Riegl'in anladığı şekliyle bir nesnellikten bahsedilemez. İskitler'de olduğu gibi "dizginsiz bir süsleme" ve "bozunum"un (Borovka, 1967, s.31) hakim olduğu "hayvan stili"ni üretecek olanın da bu olduğu söylenebilir. Burada biçimin değil biçimsizleşmenin iş başında olduğu, zemin ve figür arasında sınırların kalmadığı, figürün ya da zeminin nerede başlayıp nerede bittiği ve bir figürle diğeri arasındaki sınırın kestirilemediği görülür. Modülasyon aşırıya götürülür. Figür ve motif belirli bir yöne doğru değil de, yatay, dikey, çapraz, aşağı, yukarı, sağa sola, kısacası her yöne doğru kaymaktadır. Bu yüzden ona "herhangi bir yönden bakılabilir" (Gryaznov, 1969, s.195).

Hayvan formlarının stilizasyonu zaman zaman öylesine kusursuz olur ki – birbirilerine öylesine karmaşık şekilde dolaşırlar, geçerler ve ansızın bolca dallanıp budaklanırlar – geyik ve atın ya da ayı ve kaplanın kafalarının ele alınışında sürdürülen gerçekçiliğe rağmen, hayvanların süslemeden ayrılabilmesi çok zordur. Hayvanların boynuzları ve kuyrukları yaprakların içinde sonlanır ve kuş şeklinde fişkirir (Aktaran Grousset, 1970 s.13; 2014, s.41).



Görsel 23. Mısır Kireçtaşı Rölyefi. MS 6.yy. (38.8 x 58 cm, Brooklyn Museum, Charles Edwin Wilbour Fund, inv. No, 40.300, New York). (Kruglov, 2010). <https://urlzs.com/tgBLi>

Görsel 24. İskit Altın Kemer Tokası. Kaplan ve yaka saldıran akbaba. MÖ. 4-2.yy. (Kuzey Sibiry, State Hermitage Museum, St. Petersburg). (Frankopan, 2017). <https://urlzs.com/zvJ8z>

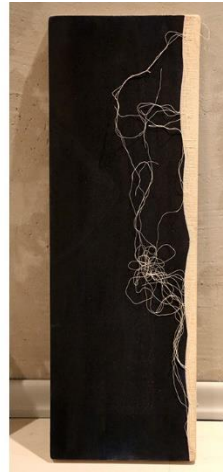


Görsel 25. Ordos Altın Kemer Tokası. MÖ 3 - 1.yy. British Museum. (PHGCOM). <https://urlzs.com/7EEvs>



Görsel 26. Ordos Altın Kemer Tokası. MÖ 3-1.yy. British Museum. (PHGCOM). <https://urlzs.com/SPhYz>

İssiz bir çölde görülen serap etkisine dair, burada iki saptama yapmamıza olanak veren klişe bir imaj vardır. Bunlardan ilki; çölde aç ve susuz yönünü kaybeden kişiye bir su birikintisinin ve onu çevreleyen ağaçların, karşıda bir noktada bir anda belirivermesi, ikincisi ise; yeterince yakına gelindiğinde bunun bir yanılsama olduğunun fark edilmesidir. Böyle bir coğrafyada tetikte olma ile yakın-görüşün geçerliliği bir kural gibidir. Öyle ki, göçebe için yaşam, görüşün sınırlı olduğu bir coğrafya ve iklim üzerinde sürüp gider ve her an her şey değişebilecekmış ya da aniden ortaya çıkacakmış gibi bir tetikte olma hissi ile kuşatılmıştır. Toprak örtüsü ve hava koşulları sürekli değişim gösterirler. Açık bir gökyüzü ansızın yerini şiddetli bir kum ya da kar fırtınasına, sisli ya da puslu bir manzaraya bırakabilir. Uzaktaki bir referans noktası her an gözden kaybolup silinip gitme tehlikesi ile karşı karşıyadır. Hakim rüzgarlar toprağın ve bitki örtüsünün devamlı yer değiştirmesine, akıp gitmesine, adeta kaygan bir yüzeye dönüşmesine sebep olur.



Görsel 27-28-29-30. Hasan Salih. yanı sıra bitiverir arasında. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Karışık Gereç), Fotoğraf © Erkan Yaman



Görsel 31. Hasan Salih Ay. yanı sıra bitiverir arasında. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay, Pamuk İpliği, İki Adet Zar, Değişen Boyutlarda). Fotoğraf © Erkan Yaman

Kış geldiğinde, güneşin ufka yakın süzüldüğü ve turuncu ışık huzmesinin bir süre için yekpare düzlüğü ortaya çıkardığı durum dışında, ufuk muazzam bir uzaklığa çekilir ve artık yerle göğü ayıran bir çizgi kalmaz... Gözün takılıp kalacağı ara mesafeler, perspektif, sınır çizgisi yoktur sadece rüzgarın önüne kattığı düzlük boyunca devam eden binlerce dumansı kar kümesi – bir toprak parçası, dipsiz bucaksız (Carpenter,1964, s.12).

Dolayısıyla, göçebenin görüşü yerleşik insanda olduğu gibi uzakta bir noktaya yönelen ya da sabitlenen türden değil, görüş mesafesinin kısa olduğu bir bakış açısında, yeni işlevler kazanır. Böyle bir bakış, sabit referans noktaları, işaretler ya da yön gösteren tabelaların yerine, ani değişimleri, akışları, kırılmaları ya da dağılmaları duyan yakın-bakıştır. Carpenter'ın verdiği örnekler bu durumun göçebe Aivilik insanları için ne denli hayati olduğunu bir kez daha vurgular. “Yıldızlar bazen rehber olarak kullanılabilir ama bu nadiren böyle olur ve bana yıldızları böylece kılavuz alan, yolunu şaşırılmış insanların hikayeleri anlatıldı” (Carpenter, 1964, s.15).

Bu doğrultuda, gerek tek tek ele alındığında gerekse bir sergi bağlamında yerleştirildiğinde, işler içerisinde/arasında bir sınırın varlığından bahsedilebilir ancak bu belli belirsiz bir sınırdır. İşlerin tek bir planda yerleşimi ile hem işlerin kendi içerisinde hem de bir işten diğerine geçişler yaratılmaya çalışılmıştır. Ziyaretçisinin

alışık olduğu mesafelere bir sınırlama koymaksızın, yakın-bakışa/görüŖe/eyleyiŖe davet edecek müdahalelerin ve işleyişlerin devreye sokulması amaçlanmıştır.



BÖLÜM 4: KIRIK TİTREK ÇİZGİ

Worringer, “Soyutlama ve Empati”nin (1967), teorik bölümünde antik çağlardan Rönesans ve Aydınlanma dönemine kadar insanın kozmos karşısında hissettiği zihinsel ruhsal durum – psişik ihtiyaçlar – ile ilişkili olarak sanatın iki farklı yönelim gösterdiğini ortaya atmıştır. Bunlardan ilki, insanın kendisini mutlak bir soyutlama eğiliminde hoşnut edebildiği ve Worringer’in ilk kez antik Mısır’da izlerini bulduğu “sanat istenci”dir. Buna göre, Antik Mısır’ın “sanat istenci” doğadan duyulan kaygı ve tedirginliğin bir sonucu olarak, ondan mümkün olduğunca uzaklaşma eğiliminde olmuştur. Bunun neticesinde, farklı derinlik ve boyutlardaki nesnelere tek bir plana çekilmiş, “geometrik ve inorganik” form en mutlak derecesinde “doğrusal çizgi, simetri ve ritim” ile sabitlenmiş, böylece kozmos karşısında duyulan korkuya karşı insanın ruh halinde bir dinginlik yakalanmıştır.

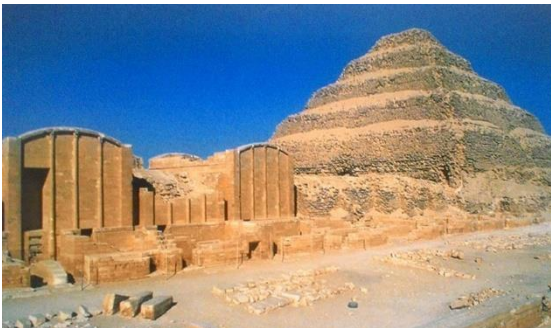
Sanattan duyulan haz, nesnelere kendini atarak, yollayarak değil, dış dünyaya ait tekil şeyleri rastlantı ve gelişmiş güzelliklerinden sıyrıp, onları soyut formlara yaklaştırarak sonsuz kılma çabası ile sağlanır. Böylece, bir sakinlik ve dinginlik bulurlar. En güçlü istek/gereksinim/dürtü, nesneyi doğal bağlamından kopararak, varlığın kesintisiz akışından, yaşama olan tüm bağımlılığın arındırarak, onu zorunlu, karşı konulamaz ve reddedilemez, mutlak bir değere yaklaştırmaktır (Worringer, 1967, s.16-17).

Öte yandan, temsil edilen şey ile öznenin bir araya gelmesini sağlayan “empati” (Einfühlung) duygusuyla şekillenen bir sanat istenci de Antik Yunan ile soyutlamayı geri plana itmektedir. Burada sanat herhangi bir şeyi temsil etmeye çalışması açısından değil, biçimsel açıdan organik olana yönelmiştir. Çünkü Mısır’ın kaygısına nazaran Yunan dünyası öncelikle bir tür usa vurma ile doğa karşısında güven duygusuna sahiptir. Dolayısıyla, yaşamla bağ kurmaktan da çekinmeyecektir. Bu bağ bizim organizmamızın hızları ve akışı ile her zaman uyumlu, düzenli ve dengeli hareketlerle ya da ritimlerle karakterize “organik” temsile yöneliktir.

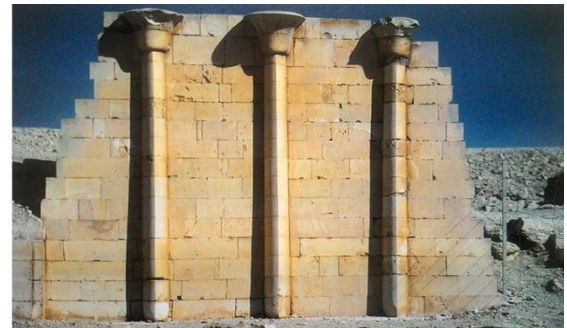
Estetik olarak zevk almak, kendimden başka duyumsanabilir bir nesnede kendimden zevk almam, ona empati yapmamdır. Neyin empatisini yapıyorum? Empati kurduğum şey yaşamdır ve yaşam enerji, iç çaba, mücadele ve gerçekleştirmedir. Tek kelimeyle, eylemde olma, faaliyette bulunma halidir. Fakat deneyimlediğim faaliyet de bir enerji harcama ve doğası gereği, isteme, arzulama edimidir. Devinim halinde bir çaba ve istençtir (Worringer, 1967, s.5).

Worringer’in böylece, iki tür çizginin –Mısır “geometrik çizgisi” ve Yunan “organik çizgisi”– arasında bir zıtlık elde ettiğini görüyoruz. Ancak bununla beraber, tıpkı telefonda konuşurken rehberin ya da not defterinin kenarına karalanmış rastlantısal

çizilerin, zigzag hareketlerinin, kıvrımların, sarmalların, sürekli yön değiştirmelerin ölçülemez akışı içerisinde, ne mutlak bir saflık ne de “organik temsil” ile tanımlanamayacak çizgiler de vardır. Belki de modern sanatın organik ve geometrik çizgi ile kopuşunu, öncelikle Dada ve Sürrealizm etkisinde yarattığı “otomatik çizimlerde” ve sonrasında soyut dışavurumcuların spontane hareketlerinde en uç noktaya taşıdığı söylenebilir. Bununla birlikte modern sanat öncesinde de Gotik çizgi ile bu soyut güçlerin tümüyle ortaya konulduğu eklenmelidir. Nitekim Worringer’in analizlerinin belki de en güzel olan ama bir o kadar da çelişik duran bölümlerinin, “Kuzey çizgisi”ni ve genel anlamıyla Gotik sanatı tüm bu tarihsel-estetik-psikolojik incelemenin herhangi bir kutbuna yerleştirmeye kalktığında ortaya çıktığı görülür. “Bir Gotik Katedral ile karşılaştığımızda, onun içyapısı organik-canlı bir yapı mı yoksa soyut bir yapı mı olduğu sorusu bizi tereddüt içinde bırakır – İçyapı ile binanın ruhu, onun doğasının gizemli iç gücü olarak tarif edebileceğimiz bir şey anlıyoruz.” (Worringer, 1967, s.112). Bir yandan ilkel insanın korkularının burada da geçerli olduğunu, öte yandan kesin kurallar ile sınırlanmış Mısır çizgisi gibi mutlak bir saflığa götürülemediğini çünkü kuzeyli insanda, tüm huzursuzluğuna rağmen yaşama bağın devamının ve doğayla arasında bulunan perdeyi kaldırmaya yönelik bir istencin sürdüğünü öne sürmektedir. Bu noktada Worringer çelişkileri aşmak adına bir takım yeni kavramları devreye sokmaya girişir. Ancak, bu kavramların ağırlıklı olarak organik çizgi ile bir ayırım yapmak için kullanıldığı, Mısır ile olan ayırımın ise, yeterince aşılamadığı görülür. Sanki Gotik çizgi, bir ucu mutlak soyutlama diğeri organik, iki kutbun arasında ama soyutlamadan yana bir üslup olarak ele alınmaktadır. Ne var ki, bizim açımızdan bu kavramlar soyut çizgiyi tümüyle yeniden tanımlamaya yarayan bir imkan olarak görülebilir.



Görsel 32. Djoser Basamaklı Piramit. MÖ.2667-2648. Sakkara. (Stokstad, 2002)



Görsel 33. Djoser Kuzey Saray Duvarı, M.Ö.2667-2648. Sakkara, (Stokstad, 2002)

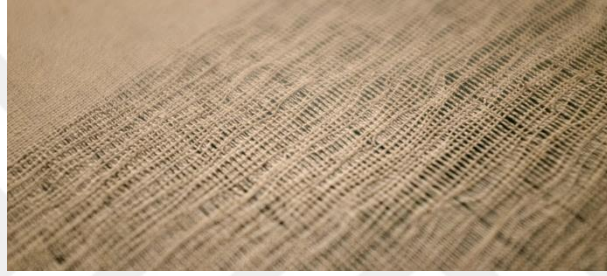


Görsel 34. Kallikrates. Athena Nike Tapınağı. M.Ö.427-423. (Mermer, Akropolis, Atina. Khan Academy). <https://urlzs.com/BbPa6>



Görsel 35. Kallikrates. Athena Nike Tapınağı. M.Ö.427-423. (Mermer, Detay, Akropolis, Atina. Khan Academy). <https://urlzs.com/BbPa6>

Öncelikle, Gotik çizgi, dışavurumcu ve ifadeci oluşu ile Mısır'ın geometrik çizgisinden ayrılmaktadır. İkinci olarak o, Mısır'ın geometrik yasalarının ya da Yunan'ın organik ilişkilerinin aksine, mekanik ilişkiler ile ilerlemektedir. Dahası, tüm bu mekanik ilişkiler oranlar ya da yasaların ötesinde sezgisel bir eklemlenme göstererek kendini belli eder. Dolayısıyla, tümüyle inorganik bir yaşamın ve canlılığın dışavurumu gibidir. "Bir organizmanın değil mekanizmanın yaşamıdır karşımızda duran" (Worringer, 1967, s.114-115). Çizgi artık bir form oluşturan, figürü sınırlayan değil, figürlerin ya da formların üzerinden geçerek onları kateden, sürekli yön değiştiren, başı sonu, önü arkası, içi dışı olmayan ve böylece kendisini sürekli dışa vuran bir güç kazanmıştır. Oysa Mısır'ın doğrusal çizgisi, figür ve arka planı yaklaştırmakla beraber, aralarında kesin bir sınır çizgisi oluşturmaktadır. Piramit'in kenarları net biçimde yapıyı arka plandan ya da yüzeyleri birbirinden ayırmaya devam etmekte, tüm yapı mutlak geometrik oranlar ve kurallara bağlı olarak inşa edilmektedir. Çizgi, hareket etmediği gibi sınırladığı figürleri ya da yüzeyleri de hareketten alıkoyar. Hareket ancak düzlemde bir noktadan diğerine olan doğrusal, değişmeyen, sabit harekettir. Dolayısıyla homojenleştirici bir yüzey ya da uzamın parçası olan sabit doğrusal çizgi, birbirine sonsuzca eklenebilir. Ne var ki, bu kesinlikle bir eklemlenme değildir. Oysa Gotik çizgi, eklemlenme, boğumlar oluşturma, iliştiirme ve bitiştiirmelerle homojen olmayan bir canlılık ve dirilik kazanır. Ancak bu dirilik, söz gelimi Klasik süslemelerde olduğu gibi bir öznenin duygularının ya da organik yaşamının yansımaları ya da çizgiye atfettiğimiz bir değer değil tümüyle öznenen arınmış, çizginin kendisine ait bir canlılığın ifadesidir (Worringer, 1964, s.42).



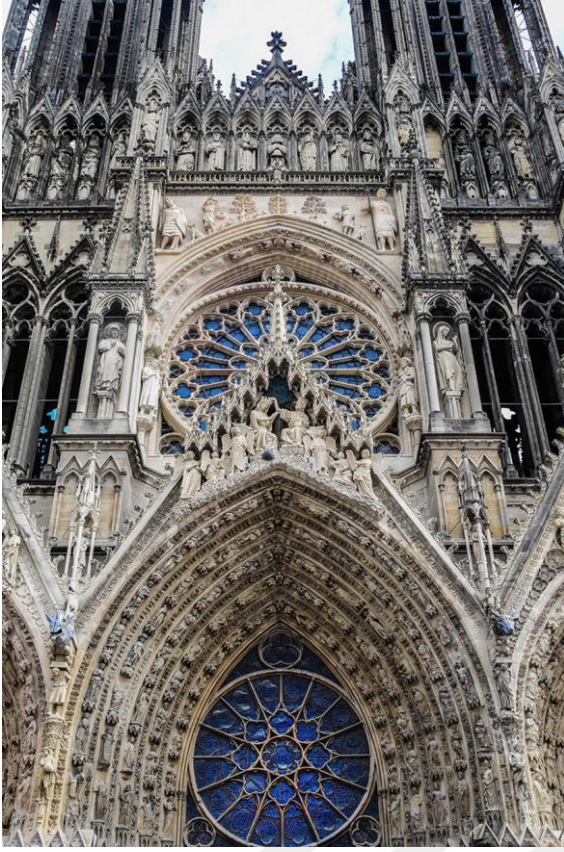
Görsel 36. Hasan Salih Ay. İsimsiz. Tarihsiz. (Tuval Üzerine Akrilik). Fotoğraf © Erkan Yaman

Görsel 37. Hasan Salih Ay. İsimsiz. Tarihsiz. (Tuval Üzerine Akrilik). Fotoğraf © Erkan Yaman

Görsel 38. Hasan Salih Ay. İsimsiz. Tarihsiz. (Tuval). Fotoğraf © Engin Dumlupınar

Şayet her şey canlıysa, bu her şeyin organik ve organize olmuş olmasından değil, tam aksine, organizmanın yaşamdan bir sapma oluşundandır. Kısaca, söz konusu yaşam inorganik, döl halinde ve enstantiftir, güçlü bir organsız yaşam, organlara, organizmalar arasında sürüp giden her şeye sahip olmadığı için çok daha fazla canlı bir Beden (Deleuze & Guattari, 2005, s.499).

O halde denilebilir ki, organik olan her şeyden önce bir organizmanın organizasyonudur. İster Yunan organik çizgisinde ister Mısır geometrik çizgisinde olsun soyut çizginin somut değerler ve katı kurallar ile belirlenmiş bir organizasyona tabi tutulduğu söylenemez mi? En başından itibaren Yunan organik çizgisi Mısır'dan sınırlayıcı konturu, doğrusal çizgiyi, donuk bir ifadeyi, simetrik formlar ve düzenli ritimleri ödünç almıyor mu? Bu anlamda, doğrusal geometrik çizgi ile organik çizginin de bir zıtlık oluşturmadığı söylenebilir. Dahası, “soyut çizgi esas itibariyle, doğrusal değil Gotik veya daha doğrusu göçebedir.” (Deleuze & Guattari, 2005, s. 496). Burada figür, yüzler ya da yüzeyler peşi sıra uzatılır, esner, çekiştirilir, daralır,



Görsel 39. Notre-Dame Katedrali Batı Cephe Detayı. 1163-1345. Reims, Fransa. (Akande, 2016) <https://urlzs.com/WPN7H>



Görsel 40. Rheims Katedrali Üçgen Çatı Detayı. 1211-1345. Reims, Fransa. (Akande, 2016) <https://urlzs.com/WPN7H>

sıkışır. İfadenin biçimi değildir artık söz konusu olan. Nitekim bir Gotik katedralin karşısında formları/biçimleri yakalamak olanaksız gibidir. Daha ziyade hızlılık-yavaşlık, gerilme-gevşeme, genleşme-büzülme türünden mekanik akışların sürekli birbirini iteklemesi ya da çekiştirmesiyle ilerleyen biçimsizleşmeler, formların birbiri üzerine kayışı sezilebilir. Özetle, bizim açımızdan soyut çizgi negatif olarak gerekçelendirilmiş bir duygunun, kozmos karşısında hissedilen korkunun ya da tedirginliğin sonucu değil, yaşam kuvvetlerini yeniden keşfeden, olumlama atfedilebilecek “inorganik” bir canlılığın ifadesi olarak tarif edilebilir. Ne Yunanlıların “doğrusal organik” çizgisi ne de Mısır’ın “inorganik geometrik” çizgisi ile karıştırılmamalıdır. O, ziyadesiyle “inorganik mekanik”tir. Çünkü inorganik, canlı olmayan değil, organların organizasyonuna tabi tutulmamış olmaktır. Mekanik, sürekli yön değiştiren, başı, sonu, önü, arkası olmayan, bitimsiz, huzursuz, kırık, titrek çizgidir.

BÖLÜM 5: TEKRAR / BİRİKME / ÇEŞİTLEME

Birçoklarının evlerinde zaman zaman yapmış olduğu bir düzenleme vardır. Mevsimden mevsime, bahardan bahara, salonun ya da oturma odasının içinde eşyaların yerleri yeniden tertip edilir. Mevcut elemanların mekana yeniden yerleştirilmesinin yaşanılan ortama yeniden taze bir bakış atabilmek, orayı tekrar sevebilmek ve yaşanılabilir kılmak için yapıldığı söylenebilir. Yahut maddi olanaklar ölçüsünde daha keskin bir çözüm, yeni mobilyaların mekanı ve kullanımı devralmasıdır. Elbette burada estetik ve kullanım değeri ile ilgili dönüşümün etkin olduğu bir düzenlemeden bahsetmekteyiz. Söz konusu, atölyenin dönüşümü olduğunda, bu iki etkeni göz ardı etmeden, daha çok üretimin doğasına içkin üçüncü bir mefhumdan da bahsedilebilir.

Çalışmalar boyunca atölyenin farklı noktalarından bakışlar toplanır. Fotoğraflar birikmeye ve yan yana gelmeye başladıkça, işlerin ortaya çıktığı mekanın da işler gibi zamanla değiştiğini, nefes alıp verdiğini hissettirir; masanın, tuvallerin, bir heykelin ya da bir boy aynasının yer değiştirmesi, yeni bir işin, daha önce orada olmayan bir nesnenin fotoğraf karesinde bir anda belirivermesi, çoğalması, karışması, kaybolup gitmesi. Özetle, sürekli-aralıklı olarak değişim ve dönüşüm içerisinde, hareket etmekte olan atölye, fotoğraflar yoluyla mekanın yeniden ve yeniden üretilmesinde cisimleşmeye başlar.

Nihayetinde, boş bir mekanı yerleştirmeye, işgal etmeye başlıyor, üretmeye devam ettikçe mekanı doldurmaya, onu karıştırmaya, karmaşıklaştırmaya devam ediyorsunuz. Bu anlamda atölye, üretim yeri, bir savaş alanı, git gide karmaşık bir hal alan, nesnelerin, belleğin, işlerin, düşünce ve duygulanışların karşılaştığı, karmaşıklaştığı bir mekana dönüşüyor. Bütün bir mekanın hareketi ve fiziksel karmaşa, zihinsel anlamda bir karışıklığı da açığa çıkarmaya başlıyor. O halde bu noktada, üretimin karmaşa ile karşılaştığı bir durumdan bahsedebiliriz. Daha da ötesi, hem zihinsel hem fiziksel bir karmaşayı arzulayan üretimin ayırımına varmaya başlıyoruz. Çünkü bu anlamda bir üretim, halis bir fikre, bu karmaşayı dağıtacak bir düzenlemeye, ancak kargaşanın ve bu kafa karışıklığının ardından, yeniden bakışlar sayesinde ulaşabileceğini düşünür. Bu anlamıyla kargaşanın, üretimin doğasına içkin bir mefhum olduğu söylenebilir. Kafa karışıklığı ise sakınılması gereken değil, aksine içine düşülmesi ve onunla baş edebilmenin, onu açıklığa

kavuşturacak akışları yakalamanın öğrenilmesini gerektiren, bir nevi zorunlu süreçtir.



Görsel 41. Hasan Salih Ay. Atölyeden/Atölye Boyunca Bakış. Tarihsiz. (Video, 02:28 dk).

Mekan olarak atölye fikrinden yola çıktık ve fotoğraflar aracılığıyla bakışı zamana yaydık. Son tahlilde, kaosun içinden kaosun güçlerine karşı yeniden bakışlar üretmekten bahsediyoruz. Ancak, bakış zaten hep “yeniden bakış”tır. Bir dönüş olarak kendisi sunar. İlk bakış aslında ikinci kez bakıştır ve zorunlu olarak yinelenmek durumundadır. Çünkü en sıradan bir bakma ediminde dahi, bir manzara, bir görünüm biz de soyut veriler olarak değil, az ya da çok bir takım duygular ve etkilenmeler üretmekte, bu duygu ve etkilenmelere de karşılık gelen fikirler türetebilmektedir. Öyle ki, tüm bu süreç bir çırpıda olabilir ve hayat etkileme ve etkilenmelerin, duyguların ve fikirlerin bu şekilde birbirine sürekli bağlantısı ile sürüp gider. Böyle düşünülmediğinde ise, ilk bakış tümüyle bir soyutlama, genel bir veri ya da boş bir bilinç olmaktan kurtulamaz. Öyle ki, boş boş bakmanın dahi, yineleme ile

işlediği bir alan vardır. Bu, en az ilgilendiğiniz şeyler kadar dahi ilgi duymadığınız bir tür kayıtsızlık halinde, haletiruhiyenizin sürdürülmesi, dolayısıyla içinde bulunduğunuz duygu ve ona bağlı fikriyatın tekrarına tekabül etmektedir. “Anlamamız gereken şey, bu ‘nötr’ düzlemin bir duygu ya da tutku içermemekte birlikte, algısal temas oluşturduğu ölçüde son derece güçlü bir tutkular potansiyeli taşıdığıdır. En basitinden, ‘imajların’ oluştuğu algısal düzlemdir bu” (Baker, 2009 s.31). Ancak bakışın bir dönüş olduğunu söylediğimizde onun, şöyle bir bakış atmak, göz atmak ya da dikmekten de daha derin bir anlam taşıdığını da eklemeliyiz. Sanat da önünde sonunda, genel anlamıyla bakmanın değil, belirli bir bakışın tarzları ve açılarının keşfedilmesi üzerine kurulu bir alanı kateder: optik, haptik, dokunsal, akuzmatik, atmosferik, yakın, ırak, merkezi, periferik, vb. Bu anlamıyla, bakışın keşfedilmesi gereken bir mefhum olduğu, dolayısıyla çaba ve emeğin alanında işleyen bir tanımlama yapılabileceği de eklenmelidir. Tıpkı Walter Benjamin’in aşkı çaba ve emek gerektiren bir tür faaliyet olarak sunduğu şu “ilk bakışta vurulmanın” yerine geçirdiği “son bakışta aşk” mefhumu gibi, bir bakışa sahip olmak çaba gerektirir. “Erotik insan, büyüüne kapıldığı görünüşü, kalabalık içerisinde yitirmez; tam tersine, ona kalabalık aracılığıyla kavuşur. Kentlinin mutluluk kaynağı, ilk bakışta vurulmaktan çok, son bakışta aşık olmaktır” (Benjamin, 2009, s.140). O halde mesele, bakışı bu son bakışa doğru götüren çabanın sürekli üretimidir. Benjamin’in son bakışı, onun zamana yayıldığı ve böylece bizim yeniden bakış diye tanımlamaya çalıştığımız kavramla bir kesişim yakalar. Böylelikle, yinelemenin ve tekrarın bakışa içkin bir mefhum olarak alınabileceği söylenir. Ne var ki tekrarın, ona etki eden kuvvetler belirlenmeden, ne yönde imajlar oluşturacağı kestirilemez. Öyle ki, hem göçebe hem de yerleşik toplumların, söz gelimi süslemelerinde, tekrarlı motiflerin sıkça kullanıldığı söylenecektir. Fakat tekrarın nitelikleri bu ikisi için ayrı güzergahlar oluşturur. Worringer’in, Kuzey Çizgisinin Sürüp Giden Melodisi (1964, s.55-57) isimli bölümde altını çizdiği gibi, Klasik süsleme ve Gotik süsleme arasında ortaya konan karşıt tezlerin içerisinde ilk göze çarpan, en başından beri Klasik süslemeye özgü simetri kavramının Gotik süslemede terk edilmiş olmasıdır. “Burada simetrimin yerini tekrar almıştır. Klasik süslemede de tekrar eden bir motifin yeri vardır ancak bu tümüyle başka bir doğaya sahiptir” (Worringer, 1964, s.55). Gerçekten de Klasik süslemede yinelenen motifler, tıpkı aynada aksini oluşturan görüntüler gibi bir yönelim gösterdikleri için devinimden yoksundurlar. Bir hareketin varlığından bahsedilebilir ancak bu tamamlanmış, sonlandırılmış bir harekettir.

Dolayısıyla, benzerlik ilkesi uyarınca oluşturulan böyle bir tertibatın içinde tekrar, simetrik uyumu, dinginliği ve durağanlığı bozmayacak bir yönelim gösterir.

Öte yandan, tekrarın bir benzerlik ilkesi uyarınca değil de *fark* ile olduğu ikinci bir yönelimin Gotik süslemede iş başında olduğu görülür. Burada motif, çizgi ve hareket tekrar tekrar ortaya çıkar ancak bu aynının ya da tersinin aksettirilmesi ile değil, çoğulluk mahiyetinde bir ortaya çıkıştır. Belirli bir motifin sonsuzca farklı olasılıklara bürünebilmesi, çizginin, motifin sürekli bir fark ile tekrarı, hareketin tamamlanmış, bitirilmiş, sonlandırılmış olmasının önüne geçer. “Düşünüp taşındıktan sonra, şayet gözlerimizi kaparsak, bize kalan biçimsiz formsuz, sürekli bir faaliyetin geçmek bilmeyen bir izlenimi olacaktır” (Worringer, 1964, s.56). Dolayısıyla, göçebe imajda tekrar, eylemin ve malzemenin sürüp gitmesinin, malzeme ve işler yoluyla, onlardaki süreyi araştıran, belirli tarzda sürüp gitmeleri ayrıştıran ya da birleştiren bir tutum olarak görülebilir. Mekansal olarak başladığımız probleme böylece zamansal bir boyutun da gelip iliştiğini düşünebiliriz. Ancak burada zamanın, tekrarlayarak ve amaca yönelik bir çabayla ilerleyen “süreç” tarzında olmanın ötesine geçip, fark ile gelen, sürüp gitmeleri ve süreçleri ayıran ve birleştiren değişimin zamanına, bir “mühlet”e tekabül ettiği söylenecektir.



Görsel 42. Hasan Salih Ay. çok sayıda mühimmat. Tarihsiz. (Yerleş-me, Kalem, Çizim, Değişen Boyutlarda). Fotoğraf © Erkan Yaman



Görsel 43. Hasan Salih Ay. Alem-Kursun. Tarihsiz. (Kurşun Kalem, Ahşap, 7,5 x 11 cm). Fotoğraf © Erkan Yaman

Bu doğrultuda, işlerden yola çıkarak ve yine işler yoluyla mesele daha anlaşılır kılınabilir. Yazı ve çizginin kalemde yerleşmiş, ele özgü bir sürüp gitme tarzı vardır. Diğer bir ifadeyle, yazı ve çizgi kalem ile elde yerleşir, yurtlulaşırlar. Öte taraftan, ele almanın, tutmanın, kavramanın zorlaştığı bir noktaya gelinceye kadar soyulup, tıraşlamaya devam da edilebilirler. Burada açık ki, eylem tekrar eder ve kalemler, tıraşlanan kabuklar birikir. Ama aynı zamanda tıraşlandıkça uçları da sivrileşir.

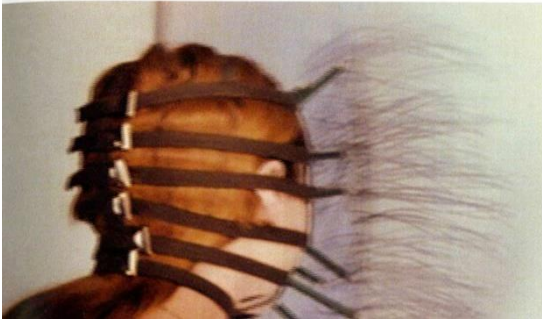
Nihayetinde, batıcı, delici sürüp gitme tarzıyla, yazıcı, çizici bir sürüp gitme tarzının eşiğinde, kurşun kalem ele olan bağımlılığından kurtulur. Dışarıya doğru bir kaçış çizgisi, bir yersiz-yurtsuzlaşma vektörü ortaya çıkar, hem kalemi hem çizgiyi hem de eli yerinden edebilecek. Şüphesiz böyle bir kalemle yapılacak çizim ya da yazı da, çiziyeye –çizgiden farklı olarak, çizitirmek anlamında çiziyeye– dönüşecektir. Dolayısıyla, salt kurşun kalemin değil çizginin de yersiz-yurtsuzlaşmasından bahsedilebilir ve belki de Rebeca Horn'un başa geçirerek yaptığı performanslarla (Görsel 46) bu işlerin böyle alıp verecek bir şeyleri bulunur.



Görsel 44. Hasan Salih Ay. çok sayıda mühimmat. Tarihsiz. (Yerleş-me, Kalem Uçları, 5x5cm). Fotoğraf © Erkan Yaman

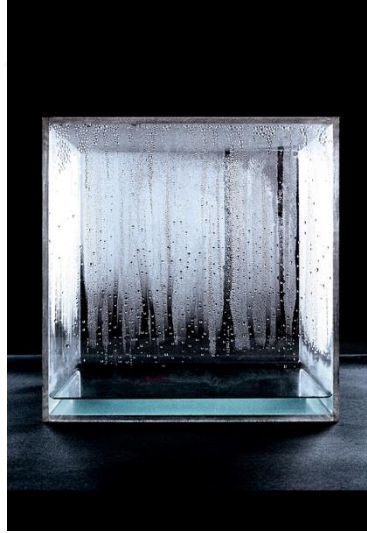


Görsel 45. Hasan Salih Ay. çok sayıda mühimmat. Tarihsiz. (Yerleş-me, Açılmış Kalem Ucu Tozları, 5x5 cm). Fotoğraf © Erkan Yaman



Görsel 46. Rebecca Horn. Performans II. 1972-1973. (Kalem Maskı / Bleistifmaske, Videoya aktarılmış 16mm film 35'19", VG Bild Kunst). <https://www.are.na/block/1491684>

Tekrar, birikme ve çeşitleme olarak ayrımını yaptığımız üçlüye etki eden mekanik, dışavurumcu ve sezgisel kuvvetlerin varlığı da böylece ayırt edilebilir. Kuvvetler mekaniktir çünkü düşünmeden, adeta bir otomattan, mekanizmadan çıkıyormuşçasına sürüp gider. Dışavurumcudur, çünkü kendisini nicelikten farklı olarak nitelikler ve yeğlilikler olarak sunar. Kalemlerin sivriliği, batışı (Görsel 41-42-43-44-45) ve kabukların kıvrılışı, sarmalanışı, dalgalanışı (Görsel 41-54-55) tümüyle ifadeci niteliklerdir. Rengin, esnekliğin, gevşekliğin, sertliğin ve sivriliğin değişim dereceleri ile örülüdür. Olan biten sayısal bir artış değildir artık. Bir aralıkta, sürede, enerjinin, niteliklerin sıkışması, birikmesi ve kendisini sunuşu ile gerçekleşir. Sezgiseldir, çünkü küçük farklar zorunlu olarak düşünmeye, bir faaliyet olarak tasavvur etmeye, düşünceyi tetikleyen bir itkiye ya da malzemede bir değişime sevk eder. Bir sonuç elde etmekten, bir amaca yönelik olmaktan tümüyle bağımsız denilebilir ki; kalemler, portakallar düşünmeksizin soyulur ama yine de bu türden tekrarlı, açık uçlu ve farklılaşma eğilimindeki deneyiş içerisinde düşünmeden, bir düşünceye kapılıp gitmeden, bir nitelik değişiminin gelmekte olduğunu hissetmeden de edemezsiniz.



Görsel 47. Hans Haacke. Yoğuşma Küpü / Condensation Cube. 1965,2006,2013. (Pleksiglas ve Su, 76x76x76cm, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) Koleksiyonu, MACBA Foundation, Barcelona). <https://urlzs.com/arfmm>

Hans Haacke'nin 1963-65 arasında gerçekleştirdiği *Condensation Cube* (Yoğuşma Küpü) (Görsel 47) isimli çalışmasında da bahsi geçen kuvvetlerin iş başında olduğu görülebilir. Burada Haacke pleksiglas malzemeyi kapalı bir küp formunda, içinde de su olacak şekilde sergi salonuna yerleştirir. Galerinin ışıklarının yaydığı ısı etkisiyle

yavaş yavaş yoğunlaşmaya başlayan su, kúpün iç yüzeyinde damlacıklar oluşturmaya başlar. Yoğunlaşma arttıkça büyüyen su damlacıkları ağırlıklarını taşıyamayacak boyutlara ulaştıklarında kúpün duvarlarında akmaya ve duvar üzerinde izler oluşturmaya başlar. Zamanla bu izler büyürler. Yeni su damlaları geldikçe ve duvardan aktıkça, eski izlerin üzerinde yeni katmanlar oluşturmaya başlarlar. Böylece, katman katman ilerleyen su izleri kúpün yüzeyinde belirmekte, akan su damlacıklarının bıraktığı iz kúpün görünümünü sürekli değiştirmektedir. Adeta orada her an beliren, oluşmakta olan bir kúp vardır. Haacke 1965'te bu iş üzerine yazdığı kısa bir notla bu noktaya değinir.

Bu kutunun sürekli ama yavaş yavaş değişen ve asla kendisini tekrar etmeyen bir görünüşü vardır. Bu canlı bir organizmanın değişen çevre şartlarına uyum sağlamaya yönelik tepkisi gibidir. Yoğunlaşmanın imajı kesin olarak tahmin edilemez. Özgürce değişim gösterir. Yalnızca sayısal veriler tarafından sınırlandırılabilir. İşte ben bu özgürlüğü seviyorum (Haacke, 2003, s.265).

Salt aynı görüntünün tekrarı değil, sürekli elden kaçan, tahmin edilemez bir farklılaşmanın özgürce, tekrar tekrar yoğunlaşma kúpünü meydana getirmesi ve şeffaf küpten (transparent cube) yarı-saydam bir küpe (translucent cube) doğru olan harekettir söz konusu olan. Açıkça söylemek gerekirse, şeffaf bir yüzeyin sunduğu uzam ile yarı-saydam bir yüzeyin sunacağı uzam aynı olmayacaktır. Yahut şöyle de denebilir: Yarı-saydam kúpün arkasındakiler de kendilerini saydam bir ortamda sundukları gibi sunmayacaklardır.

BÖLÜM 6: TRİPTİK / DOLDUR / BOŞALT

“Neden kapalı mekanlar” sorusu ile başlıyoruz. Gerek üst üste dizilmiş kolidesenlerde (Görsel 53), gerekse duvara yaslı triptiklerde (Görsel 48-49-50) bir kapalı mekan meselesi ile karşılaşılıyor. Daha geriye ya da ileriye de götürebiliriz; belki de *Theo'ya Mektup* (Görsel 52) işindeki gibi şasesi olmayan tuallerde ya da burada duvardan tamamen ayrılmış (Görsel 17-18-19), kendi ayakları üzerinde duran tuvalde ısrarla bir mekanın kapanışı ya da diyebiliriz ki sınırlı bir mekan, çerçeveli bir uzamın ele alınışı var. Bu, göçebe uzamın ilk bakışta vadettiği, söz gelimi engin bir deniz, uçsuz bucaksız bir çöl, alabildiğine uzanan bir bozkır manzarasıyla çelişik görünebilir. İç mekanlar, sınırlı alanlar, tel örgüler, çitler, sınır çizgileri, göçebeden ziyade, yerleşik bir dünyanın, kapatma araçları değil mi? Yine de göçebeyi sınırsız, yerleşigi de sınırlı bir alanda yerleşen ve hareket eden zit toplumlar olarak görmek gibi bir acelecilikten de sakınmalıyız. Öyle ki, göçebeler, yerleşik toplumlar gibi kendi hakimiyetine aldığı sınırlar içinde değil, kendi dışında, iki sınırlayıcı rejim arasında yaşarlar. Bunun, yine de bir sınır oluşturduğu söylenebilir. Fakat bu, öncekinden tümüyle farklı bir anlam taşır. Çöl, bozkır, tundra birbirinden uzak kalmak isteyen iki sınırlayıcı şey arasında, aşılması zor bir eşik, aralık oluştururlar. Bu yüzden, sınır çizmeyen bir sınırın var olduğu söylenebilir. Toynbee (1962, s.64-66). Bedeviyi, Bozkır Göçebelerini, Polinesya yerlilerini, Inuit ve Yupik gibi halkları “tutsak medeniyetler” başlığında incelediğinde farklı veçheleriyle çok güçlü bir doğal sınırın varlığından bahsedebilmektedir. Öte yandan, bu göçebe medeniyetlerin tüm bu sınırlılığın kesinliğinde sahip oldukları “tour de force”(maharet/hüner/güç), buna gösterdikleri sınır tanımaz bir yaşam direncine de hayranlığını gizlemez. Bu doğrultuda, göçebenin sınırlı mekanında içkin bir sınır tanımazlık, hareketi içinde içkin bir durağanlık aranabilir. Karşıtlıkların yerine içkinlikler arıyoruz ve sınır ne zaman bir belirlenemezlik ile kuşatılsa, orada göçebe bir mekan kuruluyor diyeceğiz.

Triptik I: Tek Bir Mekan için Çalışma'da (Görsel 48) ilk göze çarpan, mekanda bir aşındırmanın kurucu ögesi olarak ışığın ortaya çıkışıdır. Burada duvara yaslı bir şasenin sınırladığı alan içerisine düşen ışığın kaydı tutulur. Günün farklı saatlerinde ışığın şu ya da bu yönden gelmesine bağlı olarak, odanın içerisinde ya da hemen dışında bulunan birtakım nesnelere de tuvalin üzerinde gezindiği görülür. Daha

sonra, farklı zamanlara ait bu yansımalar üç ayrı tuvale dağıtılır. Sağdaki tuvalde görülen sandalye ve açıklık ile şasenin sınırladığı alan dışında kalan odaya ve resmin dışına, soldaki tuvalde görülen camlar ile de odanın dışında kalan ve ışığın geldiği açık alana ait birkaç öge yansıtılmaktadır. Ortada ise, ışığın hemen hemen her yere eşit dağıldığı bir yüzey ve en önde şasede konmuş bir sinek figürü görülüyor. Işıkla ve ışığın zamanla değişiminden edinilen izlenimler ile dışarıya, şasenin sınırlı alanından dışarıya doğru bir gedik açılıyor. Böylece, bir ışık problemi gibi başlayan zaman meselesi mekansal bir nitelik de kazanıyor.



Görsel 48. Hasan Salih Ay. Triptik I: Tek Bir Mekan İçin Çalışma. Tarihsiz. (Yerleş-me, Tuval Üzerine Akrilik, Tekerler, 35x170x650cm).

Triptik II: Müzede Tek Bir Mekan için Çalışma (Görsel 49-50) isimli işin ise, müzenin içinde ama galeri biçiminde, süreli sergilemeler ile işleyen bir mekana yerleşiyor oluşundan dolayı, zorunlu olarak bir farklılaşmaya gittiği görülüyor. “Galeri, atölyenin değişken ve kaotik düzeninin aksine (...) her sergi sonrası, kurumsal belleği olmasa da mekansal düzeni yeni sanatçı ve yeni izleyici için bir anlamda sıfırlanan, yeni sergi için sunulan beyaz bir sayfa” (Çetinkaya, 2015 s.77). İşlerin yerleşeceği salonda bulunun aydınlatmanın da bu türden değişmezliği sürdürüyor oluşu, *Triptik I*'de olduğu gibi açık alandan geldiğini sezebildiğimiz ışığın çıkış noktası olarak alınmasının önüne geçmektedir. Tüm yerleşik kılma güçleri ile beliren; tarihlendiren, saklayan, koruyan, zamanda bir noktaya sabitleyen müze gibi bir kurumun içinde oluşturulan bu galeri düzeni, sınırlayıcı bir alanın maddi koşullarını tümüyle ortaya koymayı sürdürüyor. Ancak, mekana özgü yeniden üretilecek işin, tüm bu sabitleyici unsurlara rağmen direnen bir “tour de force” sergilediği de düşünülebilir. Öyle ki, sınırın aşındırılması adına en sınırlı olandan, genişleme için en dar olandan başlıyoruz. Bu bağlamda, *Triptik II*'de bir önceki serginin hemen sonrasında mekana gelinir. Burada işlerin yaslanacağı duvar ve duvarın önünde bulunan kolon üzerinde

yapılmakta olan tadilat ve boya işlerinin yarım yamalak bırakılması amaçlanır. Duvarda bir önceki serginin işlerinden arta kalan kusurları kapamak için çalışan boyacının, rulosunu temizlemek ya da rengini test etmek için duvara bıraktığı rastgele izler duvarda bırakılır ve tuvallere de dağıtılır. *Triptik I*'de bahsedilen ışığın işlevini burada fırça darbeleri üstlenir. Bu sefer ışığın zamanla çizdiği değil ama boyacı rulosunun zamanla örttüğü, boyayla kapatmaya çalıştığı zamansal-mekansal değişim resmin konusuna dönüşür. İki sergi arasında, iki değişmeyen zaman aralığı arasında, değişimin zamanında, ama ne müzenin ne de galerinin kayıtlarına dahil olmayan, tarihsiz bir aralık ve eşikte işler mekana yerleşir. Denilebilir ki, *Triptik I*'de “alan dışını resmetmek”, *Triptik II*'de ise “kayıt dışını resmetmek”, mekansal bir aşındırmanın ve mekanda eşik aşımının birer formülü olarak ele alınabilir. Birincisi ışığın, diğeri boyacının süresinde kuvvetlerini bulur.



Görsel 49. Hasan Salih Ay. Triptik II: Müzede Tek Bir Mekan İçin Çalışma. Tarihsiz. (Yerleş-me, Tuval Üzerine Akriik, Tekerler, 40x300x700cm). Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

Bu bağlamda, belirli bir yapısal unsurun işlevinin ters yüz edilmesi sonucunda elde edilen ve her iki triptikte ortak bir güzergahtan söz açılabilir. Tuval resmi söz konusu olduğunda, şasenin temelde iki işlevi olduğu görülür: Yapıyı dengede tutan, ayağa kaldıran “germe işlevi” ve yapıyı çevreleyen, yalıtan “sınır işlevi”. Bir yapı malzemesi olarak şasenin sınır işlevi, tek bir tuvalin yüzeyinde öncelikle resimsel bir unsur



Görsele 50. Hasan Salih Ay. Triptik II: Müzede Tek Bir Mekan İçin Çalışma. Tarihsiz. (Yerleş-me, Tuval Üzerine Akriik, Tekerler, 40x300x700cm). Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

haline dönüşmesi ile belirginleşir. Bu haliyle şase, tuvali bir çerçeve gibi sınırlandırmayı sürdürür. Ancak, tek bir mekan için çalışma, triptik içerisinde her bir tuvalin üzerinde yeniden kompoze olduğunda, bu tecrit edici sınır, çok güçlü bir gerilim ile netliğini yitirmeye başlar. Triptiğin anlamı burada aranmalıdır, çünkü şase ancak triptik içerisinde, her bir tuvalde yeniden yerleşen parçalarıyla sınır işlevini

yitirecektir. Üçlü tuval, hem birleştirilebilir hem de ayrılabilir. Böylece, tuvali çevreleyen şasenin sınır işlevinin her bir tuval arasında kurulan bağlantı işlevine dönüştüğü söylenebilir.

Bununla birlikte, triptiklerde resimsel bir unsurun da bu sınır işlevine katıldığı görülür. Duvar ile zemin arasında yer alan süpürgelik ya da yatay çizgi, bu iki düz alanı birbirinden ayırır. Ancak burada derinlik hissi en düşük seviyede tutulmaya çalışılmıştır. Dar mekanın anlamı belki burada yeniden bulunabilir. Derinlik o kadar düşük bir derecede tutulmalı ki, bunun henüz gerçekten (antropomorfik gerçeklik anlamında) bir derinlik olup olmadığını söylemekte zorlanabilelim. Bir yüzey mi yoksa bir derinlik mi henüz karar veremediğimiz, deyim yerindeyse bir kabartma ama duvara asılı bir resimden daha fazla ve duvardan uzakta bir heykelden daha az çıkıntı oluşturan, bir kenarı duvara diğeri yere yaslı bir belirlenemezlik alanı. Burada zemin ile duvarı yan yana getirmek için tam da bu ikisinin sınırına ulaşmak, netliği netlikle, sınırı sınırla, darlığı da darlıkla yok etmek gerekir. Bu bağlamda süpürgeliğin sınır işlevi sadece tuvaleri birbirine bağlamakla kalmaz, her birini de buldukları sergileme mekanına bağlar. Bağlantı işlevinden bahsedilebildiği ölçüde, dar alanların ve sınırlı uzamın aşındırılmasından da bahsedilebilir. Bu yüzden, şasenin dağılması ile oluşan kompozisyon salt bir bozulmuş olarak ele alınamaz. Hem resmin dar mekanını, hem de resimlerin yerleştiği sergi alanını sürekli-aralıklı birbirine bağlar, keser, tekrar bağlar. Üçlünün işlevi de burada yeniden anlam bulur. O, sonrasını ziyaretçisine bırakan üç noktadır.

Böylece, işlerin söz konusu mekansal aşındırmayı sergileme içerisinde, ziyaretçinin orada bulunuşuyla ve onun deneyiminde kazanacağı söylenebilir. Bu yüzden işler temsil edilmiş düzeyinden değil sunuş düzleminde düşünülmelidir. Zaman, ziyaretçinin zamanıdır. Burada *Triptikler*, tıpkı *Koyvermek* (Görsel 53) ya da *bir gedik arayan yengeç hamlesi* (Görsel 17-18-19) işlerinde olduğu gibi, bir katılımla son aşındırmayı gerçekleştirebilir. Öyle ki, nesne olarak triptik sergide bir yere yerleştiğinde, orada bir yer kaplamakta, ama aynı zamanda kapladığı kadarını görsel olarak geri vermektedir. Öte yandan, resim yapılarak doldurulan yüzey, “neredeyse bir boşluk” diyebileceğimiz bir kompozisyonun içinde yeniden boşaltılmaktadır. Boya ve nesnelere tuvalerin üzerinde yerleşiyor ama belirli bir perspektifte yeniden boşaltıyorlar tuvali. Nesne olarak triptikler sergi alanına

yerleşiyor ama deyim yerindeyse gitmeye de hazırlanıyorlar. Şüphesiz bu, fiziksel değil ama virtüel bir terkediş: Bir duruş, bir hareketleniş. Konargöçer mekanın genel formülü şöyle özetlenebilir: Yerleşmek ama terk etmek için yerleşmek, Bedevi, Eskimo ya da Atlı Göçebe’de olduğu gibi hareketin içerisine durağanlığı yerleştirmek; deve üzerinde oturur ama deveyle hareketli, kızakta oturur ama kızakla hareketli, at üzerinde oturur ama atla hareketli.

Bununla birlikte, nesnelere tuval yüzeyini terk edişi ile tualin sergi alanını terk edişinin hızları ya da tuvalde kompozisyonun yerleşimi ile triptiklerin mekana yerleşme hızları arasında oluşan bir gerilimden de bahsedilebilir. İki yönlü hareketler; birisi sergi mekanında, diğeri tuvalin yüzeyinde iki farklı boyutu da birbirine bağlar. Ancak ziyaretçinin katılımıyla bir boyuttan diğere olan bağlantılar ve hareketler, hızlanabilir ya da yavaşlayabilir. Böylece orada bir gerilim düzeyi yakalanmaya başlanır. Hızlardaki bu faz farkından ötürü, onun bakışı, dolaşması ya da hareketi de hız kazanabilir ya da kaybedebilir. O halde, hareket ve durağanlık terimlerinin yerine hızların değişiminin; hızlılık ve yavaşlıkların eklenebileceğini de söyleyebiliriz. Böylece orada pek çok hızda bir mekan kurulabilir.



Görsel 51. Michelangelo Pistoletto. Trans Border, Trans Limits, Trans Gression. 2008. (Yerleştirme, Luhring Augustine Gallery, New York). (Doubleslashart, 2011) <https://urlzs.com/KDhG2>

Michelangelo Pistoletto'nun 1962 senesinden itibaren sergilemeye başladığı *Quadri Specchianti* (yansıma/ayna resimler) (Görsel 51) serisinde de mekana dair bu türden konargöçer imajın yaratıldığı söylenebilir. Her resim farklı meseleler ve

gerekçelerle yapılmış olsa da, Pistoletto bu resimlerinde sıklıkla, durmakta olan ve kimi zaman sırtı da izleyene dönük, siluet şeklinde beliren figürler kullanır. Fotoğraflanıp, gerçek boyutlarda baskıları alınarak, perdahlanmış paslanmaz çelik levhalar üzerine sabitlenmiş bu silüetler, sanatçının tabiriyle maksimum yavaşlığın temsilidirler: “Şayet fotoğrafik kadraj, kesintiye uğramış harekete ek olarak ikinci bir hareket gerçekleştirebilse, iki eylem arasında bir zaman aralığı geçmeye başlayabilir. Ancak, bu gerçekleşmez. Bu durumda, fotoğrafik kadraj maksimum yavaşlığı temsil eder” (Pistoletto, 2000, s.71). Öte yandan, görüntülerin aynada oluşumu, görüntüsünü oluşturduğu beden ile de eşzamanlılık gösterir.

Şayet yansıma, bedenin bulunuyor oluşundan bir an önce ya da bir an sonra ortaya çıksaydı, görüntünün yansıyış hızı ölçülebilirdi. Ancak bu gerçekleşmez. Ayna durumunda, imaj o kadar hızlıdır ki, o, beden ve yansımanın eşzamanlılığıdır ve bunun sonucu olarak maksimum hızlığı temsil eder. Fotoğrafik kadraj (minimum hız) ve yansıma (maksimum hız) arasındaki sürede tüm mümkün mekanlar ve zamanlar mevcuttur –fakat resimde bu iki uç kesiştiği için biz aynı zamanda yaratılan tüm mekanların ve zamanların silindiğini, yani yaratım anının silikleşmesini algılarız (Pistoletto, 2000, s.71-72).

Pistoletto açısında mekan yaratmanın formülü, fotoğrafik kadraj ile ayna arasında bir geçişin tetiklenmesine, hızlılık ve yavaşlığın ya da durağanlık ve hareketin birbirlerine nüfuz edişine dayanmakta olduğunu söyleyebiliriz. Bunun da işlerin ziyaretçisinin deneyimiyle doğrudan ilişkili olduğu, dolayısıyla bu deneyim içinde ele alınması gerektiği eklenebilir. Öyle ki, ziyaretçi sergi alanında gezmeye başladığında aynada yansıyan görüntü hareket etmesine rağmen, silüet sabit kalır. Bunun doğal sonucu olarak zemin de silüetin ayağının altından kayıp gider. Öte yandan, kişi silüetin çağrısına uyduğunda ve aynanın karşısında durduğunda, kendi bedeninin oluşturduğu figürün, fotoğrafik silüetin ve yansıyan mekanın sabitliğine nazaran, ayna yüzeyinde geçmekte olan bir başka figürün, başka bir ziyaretçinin hareketini algılar. Dahası, aynı salonda karşılıklı iki aynanın kesişimi ile bu ilişkiler daha karmaşıklaşır. Bu bağlamda, figürün üzerinde gezindiği durağan bir araziye yerleşişin, arazinin alttan kayıp gittiği bir terk edişle yan yana gelişinden, birbirlerini itekleyişinden bahsedilebilir. *Quadri Specchianti* serisinde ortaya çıkan yenilik, işlerin konargöçer anlamının ancak ziyaretçisinin varlığı ile elde edilmişinde aranabilir. Pistoletto şu ifadesinde izleyenin bu bağlayıcı işlevine işaret ediyor görünüyor:

Quadri specchianti'deki yeni boyut, hareket içinde tam anlamıyla türetilmiş gerçekliğin ve geleneksel üç boyutun eş zamanlı temsilinin etkisiyle kendisini ortaya koymasındır... Kişi üç boyut, durağanlık ve hareketin kesişim noktasını bulmalıdır –biz bu kesişim bölgesini silüet ve *yansıyan arka plan* arasındaki geçişe işaret eden konturda belirleyebiliriz. Bu hat aynı anda hem silüet gibi durağan, hem

de arka plan gibi mobildir– o, siluet ve arka planı kapsayan düz bir yüzey üzerinde iz oluşturur ve bundan ötürü iki boyutlu figürlerin dış çizgisidir. Çünkü arka plan da düz bir yüzeye aktarılmıştır. Kendimiz, siluet ve yansıyan görüntülerimiz arasında algıladığımız mesafe hissinden ötürü, üçüncü boyut bu aynı hat üzerinde kendisini ortaya koyar. Her şey bu hat üzerinde odaklanmaktadır. (Pistoletto, 2000, s.71)

Elbette sanatın gücü, genel anlamıyla tüm bu birbirinden farklı görüntüleri, yönelimleri, hareketleri ya da nesnelere zamanda ve mekanda yan yana getirmesinde bulunabilir. Böylece her sanatçı belirli ölçülerde bir ortam yaratıcısına dönüşür. Dolayısıyla, izleyen, ziyaretçinin ya da katılımcının işin oluşturduğu tüm etkileri, düşünceleri takip ettiği, izlediği, ürettiği ya da katıldığı bir ortam vardır. İşler sergilendiklerinde her zaman bu ortam ile birlikte gelirler. Daha doğru bir ifadeyle bu ortamı da kurarlar. Bir ortam kurmak, bir ortamı taşımak, işin doğrudan bir parçası haline gelebilir. Dolayısıyla işler kurulurlar, gelip, yerleşirler. Ancak, göçebe imajın mekanı örgütleyişinden bahsedildiği ölçüde, yerleşmede bir sapmanın altı çizilmelidir. Orada ortam, bir atmosfer olmayı bırakır. Ortam, ortadır. Ortamlararasıdır. Sınırın geçildiği eşik, değişimin, sapmanın gerçekleştiği girdaptır. Ziyaretçi bu ortadan girer sergiye. Işığın zamanında, boyacının rulosunda, işlevlerin ters yüz oluşunda ve hızın değişiminde katılır işlere. Mekana yerleşme de her zaman mekanı terk etmeye yönelik bir edimi beraberinde taşır. Böylece, orada kelimenin tam anlamıyla konargöçer, yüzgezer bir mekan yaratılır.



Görsel 52. Hasan Salih Ay. Theo'ya Mektup. Tarihsiz. (Yerleş-me, Tuval Üzerine Akrilik, Detay).



Görsel 53. Hasan Salih Ay. Koyvermek. Tarihsiz. (Yerleş-me, Taşıma Kolisi Üzerine Desen, Detay).

BÖLÜM 7: KURUMA / BÜZÜLME / GENLEŞME

Modernizm, her türden malzemeyi sanatın alanına getirerek, Klasik düşüncenin aksine bir içerik zorunluluğu olmadan biçimin hakimiyetini ilan etmiştir. Bunun en genel sebebi olarak, kentin kozmopolit yaşamında, bulvarda, sokakta çok farklı bireyleşme tarzlarının süratle ortaya çıkışı gösterilebilir. Bu hız, bir savaş sahnesinin gösterildiği şiddet görüntüsünden oldukça farklı bir şiddet barındırmaktadır. Bu, ayrıcalıklı bir anın sunulduğunda değil, hayatın akışındaki en küçük bir kıpırtıda dahi duyulmaya başlayan bir farklılaşmanın şiddetidir. En sıradan bir olayın içinde alışıldık olmayan bir gerilim vardır. Ulus Baker bunun bir tür “aşırılık” teması içinde düşünülebileceğini söylüyor ve bir noktada edebiyatta, Virginia Woolf’un edebiyatında, “bir kadın geleneksel edebiyatın düzeninde değil, farklı yazmalıdır” nidasında bir karşılığı olduğunu altını çiziyordu:

Doğa bir “aşırılık” olarak dile getirilir. Eğer bugün doğa üzerindeki “aşırılıklar”dan söz edebiliyorsak, sorumlusu bizleriz, modernliğimizin işleme biçiminden, şehrin görüntüsünün tümüyle dönüşümünden ötürü, ama aynı zamanda modern edebiyatta içsel bir işlev yüzündendir bu: biçim, ritim içeriği aşar (Baker, 2010, s.206).

Öyle ki, salt edebiyatta değil ama sanatın tüm alanlarında bu “fark” kendisini gösterir. Üstelik biçimin hakimiyeti, sanatın kendi üzerine düşünmesi olarak da sıklıkla formüle edildi. Neden o değil de bu biçimde resmediyorum, yontuyorum, çiziyorum, yazıyorum? O halde farklı biçimde yapmak arzusunda olan bir sanatçı farklı biçimlere sahip nesnelere ve malzemelere de şu ya da bu biçimde işe dahil etmesi gerekecektir. Walter Benjamin’in, öncelikle Baudelaire’in şiirlerinde, ama dönemin diğer lirik şairlerinde de olduğu haliyle paçavralara olan ilgiden bahsedişini bunu kanıtlar niteliktedir. “İster paçavracı, ister şair olsun –süprütüler ikisini de ilgilendirir; ikisi de normal insanların uykunun hakkını verdikleri saatlerde, yalnızlıkları içerisinde sanatlarını icra ederler; tavırları bile ortak” (Benjamin, 2009, s.173). Öyle ki, tavır almak da bir ritimdir ve Dada’nın homurdanması ya da gülüşünün ritmi, biçimi, Carl Andre’nin kareleri ya da Brancusi’nin sütunlarının biçimiyle hiçbir şekilde karıştırılmamalıdır. Ancak modernizm, biçimin içeriği aştığı bir kanal oluşturmakla beraber, biçimle içerik arasında bir ayrımın kalmadığı ve biçimin tahakkümünü yitirdiği bir sapmayı da tetiklemiştir. Biz göçebe imajın, böylece ortaya çıkan biçimsizleşmelerde aranacağına inanıyoruz. Burada ne içerik-

biçim ne madde-biçim çiftleri ile işlemeyen yeni bir düzlemin tanımlanabileceğini düşünüyoruz: İyi işlenmiş bir malzeme ve görünmez güçler (kuvvetler).

O halde, çıkış noktasını öncelikle malzemedan, her tür malzemedan ve bir malzeme erbabı olarak zanaatkarın konumundan oluşturabiliriz. Bir zanaatkar her şeyden önce bir malzeme erbabıdır. Öyle ki, marangoz ahşabı kesmeden önce ahşabın yönünü belirler ve budakların yerini dikkate alarak, liflerin ve damarların istikametini takip eder, sağa sola kıvrılan damarların akışının izini sürer. Fakat marangozun işinin bununla da sınırlı olduğu söylenemez, gidip ormanda uygun ağacın izini de sürmelidir. İhtiyaçlarına göre, gözeneklerini, halkaların sıklığını, renklerini, tonlarını ayırt eder. Böylece, malzemesinde sürüp giden akışları takip eden bir gezgine dönüşür. Öte yandan, ormana gidip ağacı bulmak yerine, bu işi bir kereste tüccarına da devredebilir. Böylece, iz sürmeyi bırakır ve akış kesilir. Bu durumda zanaatkar, çoğunlukla “işçi”ye dönüşür. Öyleyse, zanaatkarın iki defa ortaya çıktığı durumdan bahsedilebilir: “sanatkar” ve “usta” (Deleuze & Guattari, 2005, s.408-415). Birincisinde; akışları takip eder, akışın sürekliliğinde bir dolaşan, gezgin, iz sürücüye dönüşür. Diğerinde ise, akışları takip etmeyi bırakıp bir çevrim içinde üretim yapan usta olur. Zanaatkar, usta ile sanatkar arasında, ne usta ne sanatkar, ama tümüyle ilişkilerine, malzemesi ile olan ilişkilerine bağlı olarak bunların her ikisine de dönüşebilir.

Peki, nedir bu lifler, damarlar ya da budaklar? Her şeyden önce olaylar ve/veya olayların tahta parçası üzerinde bıraktığı etkilerdir. Dolayısıyla, türdeş değil, çoğul ve yeğindirler. Bizzat etki oldukları için de ifadedir, etkileme dereceleri vardır. Şu ya da bu şekilde bir araya gelmeleri, ahşabın az ya da çok dayanıklı, az ya da çok esnek, az ya da çok geçirgen oluşunun ifadesidir. Marangoz bu izleri, bu olayları, sıkışmaları, yoğunlukları, gerilimleri, yeğinlikleri takip ederek keser, yarar ve ayırır ahşabı, malzemeyi. Sanki orada görünmez güçler (kuvvetler) iş başındadır; hızlar, ısılar, geçirgenlikler ya da yoğunluklar tarafından oluşturulan dereceler. Yeğinlikler aynı zamanda, kendi başına etki olmaları ve etkileyebilme gücüne sahip olmaları ölçüsünde tekillikler, bireyliklerdir. “Bir derece, bir yeğinlik, bir gerilim düzeyi bireydir. Buna düşünürler ‘haecceitas’ (ıştelik) diyorlar. Ama bir haecceitas, başka derecelerle, başka yeğinliklerle ortak bir bileşime girerek başka bir birey oluşturur” (Baker, 2009, s.357). Böylece o, bu bileşimi şu değil de bu bireyle yapmasına bağlı

olarak farklı biçimde kendini yayma, sunma, bahşetme gücüne de sahiptir ve bu bileşimler böylece devam edip gidilebilir. Büyüklük ve küçüklük türünden ölçülerde olduğu gibi toplanıp çıkarılamaz ya da sabit biçimlerle tanımlanamaz, sınırlandırılmaz ve ölçülemezler. Bu yönüyle de, yeğliliklerin yayıldığı düzlem geometrik değil topolojiktir. Tıpkı Aivilik mekanının ve yontuculuğunun akustik oluşu gibi:

Bir Aivilik'in mekanı öncelikle görsel terimlerle tarif ettiği herhangi bir örnek duymadım. Mekanı, statik ve dolayısıyla ölçülebilir olarak ele almazlar; bu yüzden tıpkı tekdüze ve her yerde eşit bölümlenmiş bir zamana sahip olmadıkları gibi, biçimsel bir mekan ölçü birimine de sahip değildiler. Yontucu optik bir gözün gereklerine kayıtsızdır; o her bir parçanın kendi boşluğunu doldurmasına, kendi dünyasını yaratmasına, bir arka plana veya kendi dışında herhangi bir dış etmene başvurmadan izin verir. Her yontu mekansal serbestlik/bağımsızlık içinde yaşar. Ebat ve boyut, oranlar ve seçim, bunlar nesne tarafından, dışarıdan dayatma olmaksızın belirlenir. Her yontu, seste olduğu gibi kendi mekanını, kendi kimliğini yaratır, kendi olasılıklarını dayatır. (Carpenter, 1964. s.29)

Her halükarda mesele, ahşaba teslimiyet ve sonrasında maddeye biçim dayatmak yerine, işlemlerin malzemeye bağlantısını kurarak, o nereye götürüyorsa takip etmektir: Söylenmek istenen, yasalara boyun eğen bir maddeden çok, bir *nomos*'a³ sahip malzeme. Maddeye özellikler atfeden bir biçimden çok, malzemenin duygulanış (affects) üreten ifadedici güçleri (Deleuze & Guattari, 2005, s. 408).

O halde artık madde-biçim çiftinin yerine malzeme-güçler ilişkisinin önümüze çıktığı görülür. Ancak burada kastedilen biçimin yokluğu değil, ama etkin ve duygulanış üreten şeyleri iskalayarak biçim ve madde arasında oluşan bir açıklığı ve ilişkisizliği sonlandırmak olarak değerlendirilmelidir. Orada biçimsel serbestliğimiz, imajları belirli bir biçime ya da bir biçimlerin ardışıklığı şeklinde kodlayan biçimcilik tarzında değil, malzemenin “nomos”una uyararak izleri, olayları kırılmaları, akışları ve sapmaları takip eden biçimsizleşme tarzında kendisini gösterir. Modernizm'in her türden malzemeyi getirişinin anlamı bu ilişki düzleminde düşünülebilir. Onun göçebe imajla kurduğu çok güçlü bağın da buradan kaynaklandığı söylenir. O, akışları çoğaltmanın, izleri takip etmenin, biçimleri saptırmanın, malzemenin ve görünmez güçlerin yeniden keşfi gibi ele alınabilir. En başından itibaren, Van Gogh'da rengin ısısal güçlerinin, Monet'de ya da Cezanne'da olduğu haliyle ışığın, malzeme olarak ışığın küçük değişimlerinin, “ıştelik”, bireylik ve yeğlilikler düzleminde yeniden keşfi, biçimlendirmeye değil ama biçimsizleşmeye doğru bir kanalı açmıyor mu? Çok farklı tezahürlerle de olsa hızlar, Bacon'da, Anselmo, Merz ya da Beuys'da çok yavaş ya

³ *Nomos*, Yunanca *dağıtım* anlamına gelen *nem* kökünden gelir. Önceden belirlenmiş bir şemaya ya da modele bağlı kalmaksızın, rastgele çayıra yayılan hayvanları da *némō*, yani mera hayvanı olarak isimlendirmişlerdir.

da çok hızlı bir biçimde sıkışmakta olan, yoğunlaşan, içeri doğru kıvrılan malzemenin ya da bedenlerin ifadeci oluşu değil mi? Dolayısıyla, işler de bu “ıştelik”ler düzleminde ele alınabilir. Lazım olan iyi işlenmiş bir malzeme ve görünmez ifadeci güçler (kuvvetler).



Görsel 54. Hasan Salih Ay. Alem-Kursun-Alem. Tarihsiz. (Yerleş-me, Açılmış Kalem Kabukları, Çöp Sepeti, Kurşun Kalem, Ahşap).

Görsel 55. Hasan Salih Ay. Alem-Kursun-Alem. Tarihsiz. (Yerleş-me, Detay).



Görse1 56. Hasan Salih Ay. Bir Nefes Al Bir Dilek Tut. Tarihsiz. (Performans & Yerleş-me, Portakal, Su Tankı, Su, Meyve Kasası, Bıçak, Önlük, Çivi, Video). The Others Art Fair, Fotoğraf © BJCEM, Fair, Le Nuove Hapishanesi, Torino

İşte hiçbir suretle bıçak kalkmadan bir portakal kabuğunun kesilişi (Görsel 56-57): El, bıçak ve portakal arasında bir birliktelik kuruluyor, başka türlü de olabilirdi ama bu sefer tek bir hamlede, teması yitirmeden kuruluyor. Sanki belirli bir ölçüde dünyanın bir yüzeye nasıl aktarılacağına yönelik haritacıların problemini anımsatmıyor mu? Öyle ya, okullarda neden böyle bir kabuk dünya yapmazlar ki? En azından kalemler için benzer bir sorunu çözmüş görünüyorlar. İşte tek bir hamlede ahşap kalemin tıraşı (Görsel 54-55). Ama birinde kalemin, diğerinde portakalın, her iki malzeme için az ya da çok farklı bir esneme ve bir dayanım derecesine uyarak kabuklar soyuluyor. Malzeme biçim değiştirmeye başladı bile. Öncesinde tek bir yüzeyini sunan kabuk, şimdi belirli bir esneklik derecesinde her iki yüzeyini de sunmaya başlıyor. Önler arkayla, arkalar önlerle birleşiyor, ama tam da böyle olduğu için orada bir hacim de oluşturuyor. Hem yüzey hem hacim, ne yüzey ne hacim; tümüyle topolojik bir mesele gibi duruyor.



Görsel 57. Hasan Salih Ay. Dilek Havuzu. Tarihsiz. (Yerleş-me, Portakal, Su Tankı, Su).

Bunun yanında, tavadan aşağı birbirine tutunarak gelen portakal kabukları, altında su dolu bir tanka temas etmeden sarkıyorlar. Ama portakal kabukları da içinde suyunu taşıyor ve değişken bir yavaşlık içinde kabuklar suyunu salmayı sürdürüyor. Bu sırada orada bulunan birinin bir çırpıda göremeyeceği yavaşlıkta kabuklar kururken, içeride ve hatta mekanın dışarısında yayılan koku, aksi yönde bir hızlilik sergiliyor. Öyle ki, bir süre sonra koridorlarda dolaşan birisini de kokunun geldiği yere çekebilecek değişken yoğunlukta alanlar oluşuyor. Kurumayı sürdüren kabuklar, hem kendi içlerinde büzölmeye hem de bir arada yukarı doğru burulmaya

devam ediyorlar. Böylece sarkıt, yukarı doğru yükselmeye başlıyor. Oysa içlerinden bazıları tutunduğu diğer kabuklardan koparak, yere ait kuvvetlerce çekiliyor, düşüyor. Önce suya yakın olanlar, en yavaş su kaybedenler, ama daha yukarıdan kopup gelenler de var. Neyse ki altta bulunan su tankı onlara kaybettiklerinden fazla suyu iade ediyor ve büzülmeyle bırakıp, genleşmeye başlıyorlar. Suyun dışında bir yere düşenler, tüm suyunu kaybederek şekil değiştirmeyi bırakıyor. Ne var ki, bir kere akışlar başladı mı, orada yerin güçlerine direnecek yeni akışlar her zaman türeyebilir. Belki uzun bir süre geçmesi gerekecek ama yere düşenlerin de ağır ağır renkleri koyulaşıyor. Beri tarafta suya düşenler şekillerini ve renklerini değiştirirken, kokuları da değişmeye başlıyor. Sarkıt ise epeyce yükselmiş. Kuruma iyice yavaşlamış. Tankın içinden gelen koku, kurumakta olan diğerlerinin yoğunluğunu aşmaya başlıyor. Suyun rengi döndü bile. Bir süre sonra sirke keskinliğinde bir koku başlangıçtaki yoğunluk alanlarını ele geçiriyor. Sonunda, tankın üstünde asılı kabukların arasında ve çevresinde çok sayıda sirke sineği beliriyor; bir o yana bir bu yana. Tüm bunlar olurken yanda, kapalı ve karanlık bir odada, amorf biçimli, kümelenmiş kabukların bir büzülüp bir genleştiği görüntü duvarda dönüyor (Görsel 58). Sesi ise dışarda, hücrenin gözetleme deliğine iliştirilmiş (Görsel 59) bir kulaklıktan duyuluyor; “bir nefes alış bir nefes veriş” (Minör Strateji, 2018).



Görsel 58. Hasan Salih Ay. Bir Nefes Al. Tarihsiz. (Video, Sürekli Döngü).



Görsel 59. Hasan Salih Ay. Bir Nefes Al. Tarihsiz. (Video, Yerleş-me Detay). The Others Art Fair, fotoğraf © Bjcem, Le Nuove Hapishanesi, Torino

Çok değil kısa süre önce, bazı İngiliz çocuklara en çok hoşlandığın, bildiğin on iki şey nedir diye sorulduğunda, biri şöyle cevap verdi:

Dondurmanın soğuğu
Yaprakların hisirtisi
Temiz bir boşluk doldurma testi hissi
Banyoda akan su
Sıcak bir günde soğuk rüzgar
Bir tepeye tırmanıp aşağıya bakmak
Yatakta su torbası, ağızda bal
Eczanenin kokusu
Bebek gülüşü
Şarkı söylerken içine düşülen his
Yavru kediler

Bir küçük kızın sıralaması da şöyleydi:

Köpeğimizin gözleri
Islak taşlar
Yağmurun kokusu
Bir piyano çalınışı
Ağaçlardaki kızıl çatılar
Dumanın yükselişi
Yanaklarına düşen yağmur
Biçilmiş çim kokusu
Kırmızı kadife
Piknik çayının kokusu
Bulutlardaki ay (Carpenter, 1970, s.102)

Bunların birçoğu hiçbir biçimde kişisel tanımlama ya da herhangi bir özneye atfedilen ifadeler değil ama yoğunluklar, hızlar, ısısal düzeyler barındıran “ıştelikler”dir ve çok güçlü duygular üretme potansiyeli taşıyabilirler. Gündelik yaşamın çok küçük kıpırtılarında izlenebileceği gibi her türden malzemenin –bunun da bir yaşam olduğunu hatırlayarak– kendini bahşedişinde de takip edilebilirler. Şayet, yaşamla sanat arasında farkın eridiği bir düzlem kurulacaksa, bu bir çocuğun ferahlığında bulunabilir. Ama sadece çocuklar değil, Eskimolar da dünyalarından bahsederlerken kendilerinden ziyade bireyliklerden, neyse-o-oluşlardan bahsederler: “kaygan bir nehir kıyısı boyunca ayak parmakları kökleri yakalıyor” (Carpenter, 1970, s.106).

BÖLÜM 8: EKSİLME (N-1)

Herhangi bir sanat terimleri sözlüğünü açtığımızda teknik açıdan yontuyu diğer sanatlardan az ya da çok, en açık şekilde ayıran nitelemenin eksiltme olduğu görülür. Beyaz bir tualin üzerine katmanlar şeklinde uygulanmış bir resimden ya da kalıba dökülerek çıkarılan bir heykelden farklı olarak, ahşabın, taşın ya da mermerin parça parça tıraşlanması ile oluşturulan girinti ve çıkıntılar, kütle, kıvrım, oylum ve mikro hacimler bize yontunun kendine ait bir dili olduğunu hissettirir. O halde, bu yontu dili dediğimiz şeyin teknikle olan ilişkisine bağlı kalarak, eksiltme edimini malzemeye yönelik bir jest ve davranış olarak ele alabiliriz. Bunun yanı sıra, kaya parçalarının birbirine vurulması ile elde edilen kaba yonga aletler, iki yüzeyliler ya da yontu çakıllar gibi en arkaik formlara dahi götürülebilecek bu işleme tarzının nasıl algıyı ve düşüncüyü tetikleyecek bir kavramsal zemine taşınabileceğini araştırabiliriz.



Görsel 60. Giuseppe Penone. Anatomia / Anatomie. 2011. (Beyaz Carrara Mermeri, 315 x 195,6 x 157,5 cm. Gagolian Gallery, New York). <https://urlzs.com/x573q>



Görsel 61. Giuseppe Penone. Pelle del Monte. 2012. (Carrara Mermeri, 61 x 63 x 2.1/4 inç). (Albertini, 2014) <https://urlzs.com/Q3cdt>

Şüphesiz diğer pratiklerde olduğu gibi iyi yontulmuş bir heykel de bir tariften, fotoğraftan ya da metinden elde edilmesi pek de mümkün olmayan –ya da tarifi, fotoğraflanması ya da yazıya dökülmesi oldukça zor diyelim– bir duyumsama ile kuşatılmıştır. Belirli ölçüde malzeme duyarlılığı olan birisi için bu duyumsama bir takım işlemlerden geçirilmiş ve form verilmiş bir heykel ile işlenmemiş maddenin aynı anda algılanabilir oluşunda bulunabilir. Sanki yontma, kazıma, vurma, soyma türünden eksiltme işlemleri ile karşımızda duran biçimlendirilmiş kütle, kelimenin tam anlamıyla geriye doğru, işlenmemiş maddeye yönelik bir algıyı da canlı tutabilmektedir. Giuseppe Penone'nin *Pelle del monte* (Dağ) (Görsel 61) ya da *Anatomia* (Anatomi) (Görsel 60) serilerinde, mermer blokların kenarında ya da bir köşesinde bırakılmış kırılma, soyulma ve parçalanma izlerinin anlamı burada aranabilir. *Anatomi* yontusu, bir tarafıyla damarların oluşturduğu, oylum ve çıkıntıların yarattığı mikro mekanların muazzam gerginliği ile biçimlenirken, diğer tarafta mermer ocaklarında

görüldüğü biçimiyle dev blokların izlerini sürdürür. Bunun yanı sıra, işlenmemiş maddeden şu ya da bu sebeple bir formun çekilip çıkarılması, Paul Klee'nin (2007 s.43) "şu andaki biçimi bakımından bu dünya mümkün olan tek dünya değildir" deyişini anımsatırcasına, tercih edilmemiş ama olası başka biçimlerin varlığını düşük derecelerde de olsa hissettirebilir. Bu, sanatçının önceden belirlenmiş bir formu çıkarmaya değil de, rastlantısal bir yontma işlemine başladığı, eylemin görece bir serbestlik içinde olduğu duruma benzetilebilir. Biçimlerin henüz şekillenmediği formsuz formlar, belli belirsiz amorf biçimler yontucunun kafasında, malzemenin yüzeyinde uçuşmaktadır.

Yontucu işlenmemiş dişi elinde hafifçe kavrayarak, şu ya da bu tarafına çevirdikçe onda fısıldar: Kimsin sen? Orada saklı olan? Ve sonra: Ah Fok! ...Şayet ilk ele aldığı anda açıkça hiçbir şey görünmüyorsa, bir şeyleri görene kadar amaçsızca orasından burasından yontmaya devam eder (Carpenter, 1964, s.35).

Sanki taşın çoğul boyutları vardır; içinde sonsuzca dünya barındıran ve orada her an her şey çıkabileceği gibi bir tekinsizliğin taşıyıcısı olan. Bu yüzden yontucu her zaman tetiktedir. Ve mümkün dünyaların içinden işine yaramayacak olanları atarak heykelini oluşturacaktır. Öyleyse yontunun tekniği ve içeriği arasında bir uyum elde edildiği, ikisinin de – hem malzeme hem de dünyalar – geriye doğru, eksilerek, azalarak işlemekte ve birbirini tetiklemekte olduğu söylenebilir.

Adet olan, alışıldık olan, yontuya özgü ve onda kodlanmış bu tekniği resme aktardığımızda ne olmaktadır? Resmi geriye doğru yapmak, tersine resmetmek, yontarak boyamak, tıpkı "Aynanın İçinden"de Beyaz Kraliçe'nin söylediği "geriye doğru yaşamak" türünden bir imkansız düşünce ile titreşmiyor mu?

"Geriye doğru yaşamamanın bir sonucu," dedi Kraliçe kibarca. "İnsanı ilk başta birazcık sersemletir..."
"Geriye doğru yaşamak mı?" diye tekrarladı Alice büyük bir şaşkınlık içinde.
"Böyle bir şey hayatımda hiç duymadım!"
"...ama böyle yaşamamanın çok büyük bir faydası var; insanın belleği iki yönlü çalışır." "Benimkisi kesinlikle tek yönde çalışıyor," diye belirtti Alice. "Henüz gerçekleşmemiş şeyleri hatırlayamam."
"Sadece geriye doğru işleyen bir bellek zayıf bir bellektir," dedi Kraliçe. (Carroll, 2013 s.197-198)

O halde, bahsedilen biçimlendirilmiş ve mümkün dünyaların yanına, yontu dili bağlamında üçüncü olarak, imkansız olanın da iliştilerilebileceğini eklemeliyiz. Sanatçı, biçim verdiği ya da mümkün ama biçimlendirilmemiş dünyaları olduğu kadar, mümkün olmayana da görünür kılmaya yönelik bir arzu taşıyabilir. İşte bu kozmik boyutlar – ya da imajlar diyelim isterseniz – önceki iki dünya ya da imaj tipinden farklı olarak artık yere bağımlı olmayı bırakırlar. Ancak, onları yerkürede bir arazi bulamamasıyla değil aksine her araziye bir kanca fırlatabilmesiyle ayrılabiliriz. Çünkü onlar herhangi yerlere aittirler. Böylece sanatçı, Klee'nin de altını çizdiği mümkün dünyaların sınırını genişletir. Kafka'nın (2015) Davası'nda

ressamın odasına giden ve odadan çıkan koridorlarda olduğu gibi imkansız mekanların, Lewis Carroll'un bahsettiği tavşan deliğinden içeri girilen ya da aynadan geçilen imkansız oyukların ya da yüzeylerin, göçebe hayvan sanatında görüldüğü biçimiyle imkansız bedenlerin artık bir gerçeklik sorunu olmadığı ya da en azından bunların var olup olmadığı türünden sorularla pek ilerlenemeyeceği açıktır. Sorun daha ziyade, mümkün ve imkansız dünyaların arasında birbirinden farklı davranış kodlarının ortak bir içkinlik düzleminde aktarımı ve birbirini yersiz-yurtsuzlaştırmasıdır. Tıpkı mahkemelerden çok uzakta olan ressamın yanına giden K'nın, ressamın oda kapısının hemen dibinde mahkeme kalemlerinin olduğunu (Kafka, 2015, Bölüm 7) fark edişinde olduğu gibi tümüyle farklı doğaya sahip öğelerin yan yana gelebildiği, çelişkili bir uyumun oluştuğu düzlemdir. Odalar koridorlar boyunca akıp gitmektedir ama her bir odanın diğerlerine iliştirdiği bir de bitişik kapısı vardır. Şüphesiz böyle bir imaj imkansız görünse dahi bizde bunun imkanlarını oluşturmaya yönelik çok güçlü bir direnç ve arzu üretimi de sürmektedir.

Ekolojinin kurucularından Jakob von Uexküll'de benzer bir ilişkiyi canlı davranışları üzerinde incelemiştir. Sineklerle örümcek, aslanağızı ve bombus arısı ya da orkide ve eşek arısı gibi birbirinden olabildiğince ayrı varlıkların birinin "biçimlendirici melodisinin" diğerinde bir "motif" oluşturduğu ya da tam tersinin karşılıklı olarak gerçekleştiği çokça örneği kodların yakalanması bağlamında el almaktadır (Uexküll, 2010, s.190-191). Sanki orkidenin "melodisi", onun çiçek açma "ritmi" bir arı "motifi"ne sahipmiş gibi yılın belirli bir zaman aralığında üreme organında eşek arısının gelip konacağı ve yerleşeceği bir arı imajı oluşturabilir. Ama bu motifle belirli bir süre için de olsa kendisini de yersiz-yurtsuzlaştırmış olur. Bunun yanı sıra, arının ritmi ve melodisi de orkidenin polenlerini daha uzak yerlere taşıyarak, başka arazilerde onu yeniden yerleştirecektir. İşte, orkide ile eşek arısı gibi türdeş olmayan varlıkların birbirine karşı oluşturduğu bu uyum düzlemini tanımlamak için Deleuze ve Guattari "rizom" yani köksap terimini kullanmaktadır.

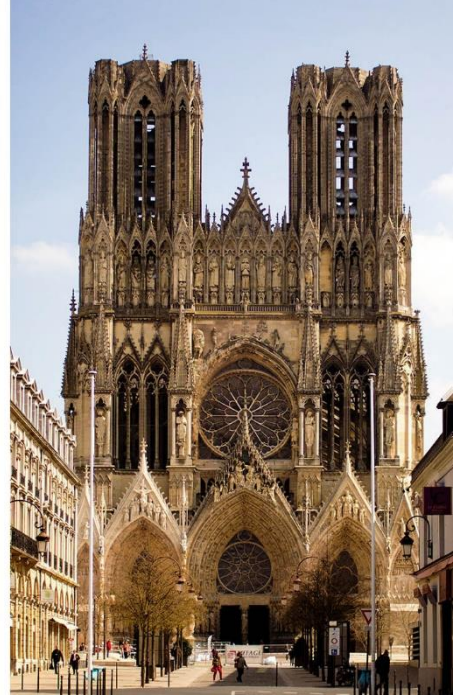
Ağaç ya da köklerden farklı olarak rizomlar herhangi bir noktayı başka herhangi bir noktaya bağlama özelliğine sahiptirler. Ama bu iki nokta arasında ortak özellikler bulunması asla gerekmez. Tümüyle farklı doğalarda olabilirler. Çok farklı işaret düzenlerine ve iletişim mekanizmalarına sahiptirler. Hatta burada işaretleşme ve iletişimden söz etmek bile mümkün görünmeyebilir. Bir rizom ne Bir'dir ne de çoktur. Bir ağaç ya da kökte olduğu gibi Bir'in İkiye ayrılmasıyla başlayan ve oradan üçe, dörde, beşe giden bir süreç olarak anlaşılabilir. Bir'den türeyen ya da Bir'in eklendiği ($n + 1$) çok değildir. Birimlerden değil boyutlardan oluşur, daha doğrusu hareket halindeki yönlerden (...) Bir içkinlik düzlemine yayılan, ne öznesi ne de nesnesi olan n boyutlu çoğulluklardan oluşur. Biraz önce kendisinden türemediğini söylediğim Bir ondan hep çıkarılır ($n-1$). Böyle bir çoğulluk boyut değiştirdiğinde aynı zamanda zorunlu olarak doğası da değişir, başkalaşıma uğrar. Nokta ve konumlarla, noktalar arası ikili ilişkilerle tanımlanan bir yapı gibi değildir. O yalnızca çizgilerden yapılmıştır (Deleuze & Guattari, 2005, s.21).⁴

⁴ Çeviri Ulus Baker'in "Virginia Woolf: Rizom Metin" yazısı içinde yeniden yazımı dikkate alınarak yapılmıştır.

O halde, resmi geriye doğru yapmak sorusunu yeniden sorabiliriz. Elbette resmin ve yontunun da kendine özgü melodileri, ritimleri, işleyiş biçimleri ya da davranış kodları vardır. Ancak alışkanlık ya da adet olan jest, boyut değiştirdiğinde, resme doğru hareket ettiğinde nitelik de değiştirir ve saptırıcı jسته dönüşür. Nihayetinde yontuya özgü bir davranış kodunun resimsel değerlere katılması, resim tarafından kapılması ve orada yerleşmesi resmi yersiz-yurtsuzlaştıracak ve alışkanlıklardan saptıracaktır. Çünkü bu saptırıcı jest, varlığın çoğul boyutlarını engelleyen, mümkün dünyaları tek bir noktada sabitleyen, en değişmez, biricik, her şeyi kendisine çeken bir merkezi, n boyutlu çoğulluğun içinden çıkarır. Nasıl Jackson Pollock'un şövale resminden şövaleyi çıkarması yüzeyin çevresinde sağa, sola, yukarı, aşağı serbestçe gezinerek çalışmayı olanaklı kıldıysa, tuval resminden de tuvali, dokunmuş zemini ya da örülü kumaşı eksiltmek, onun etrafında dolaşarak çalışmayı ve deneyimlemeyi, ön ve arkanın da birbirine nüfuz edebildiği bir ortamı mümkün kıldığı söylenebilir. Ama unutulmamalı ki, ne şövale ya da kumaş olmadan yapılan, ne de bunların dahil edildiği resim geleneği tavr alışlarda değişikliğe, nitelikte bir değişime sebep olmadığı ölçüde yersiz-yurtsuzlaşma çizgilerini garanti etmeyecektir. Dahası, salt nicelikte bir azalma olarak ele alındığında eksiltmeden hiçbir şey anlaşılmadığı söylenebilir.



Görsel 62. Speyer Katedrali. 1030-1106. Romanesk Mimari. Speyer, Almanya. (Eisele, 2017) <https://urlzs.com/oUjoC>



Görsel 63. Notre-Dame Katedrali Batı Cephesi. 1163-1345. Gotik Mimari. Reims, Fransa. (Bakker, 2013) <https://urlzs.com/4fMzt>



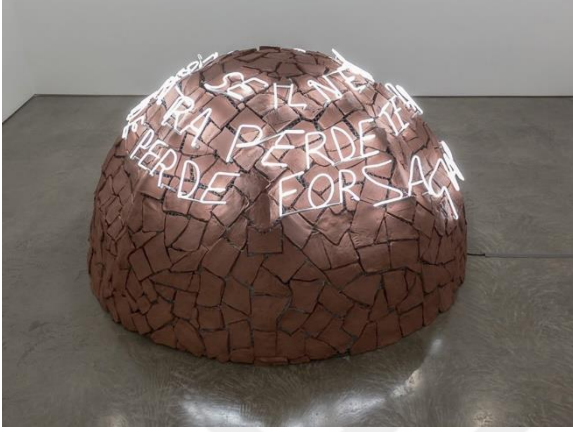
Görsel 64. Cologne Katedrali.1248-1473. Gotik Mimari. Cologne, Almanya. (Velvet, 2014). <https://urlzs.com/ZCBH1>

Bu anlamda Worringer'in mimari açıdan en yerleşik mekansal unsurlardan biri olan "duvarın", Gotik Katedral'de yitimi ele alışını hatırlamak yararlı olabilir. Gotik payanda sisteminde taşıyıcı unsurların ve destek elemanlarının yapıyı çevreleyen duvarlara gizlenmesi yerine görülebilir hale getirilmesi binanın gerek yapısal gerekse estetik yüklerinin tümüyle bu taşıyıcılara aktarılmasıyla sonuçlanmıştır (Worringer, 1964, s.163-164). Tüm bu destek sisteminin yükleri taşımak ve yapıyı ayakta tutmak için yeterli bir dirence sahip olduğu kabul edilirse, Romanesk üslupta olduğu gibi yapıyı çevreleyen ve içyapıyı sınırlayan kütsel duvarlara gerek olmadığı söylenebilir. Bununla birlikte, kesme-taşların açısız anlamda sürekli değişkenliğinin uçan payanda, sivri kemer ve kaburgalı tonozlarla zorunlu olarak açığa çıkması sanki tüm yapının olduğu yerde kesilip, yontularak yapıldığı

izlenimini de canlı tutar. Öyle ki artık ona bir yapı demek bile doğru olmayabilir. Daha ziyade, sadece taşıyıcılar ve destekler kalana kadar yontulan bir iskeleti andırmaktadır. Artık süsleme ve yapı unsuru elemanlar arasında bir ayrım kalmaz. İşlev ve süslemenin birliği kurulur. Elbette nicel anlamda, malzeme olarak taşın ve çevreleyen duvarların eksilmesi söz konusudur ama niteliği açısından bu eksilme, içerisi ve dışarısını, tavan, taban ve cepheleri birbirinden ayıran, sınırlayıcı bir duvarın eksilişine tekabül etmektedir. Dolayısıyla duvarın yitiminden kastımız onu hali hazırda, farklı unsurları birbirinden ayırmakta olan duvar şeklinde kodlayan bir yerleşik sabitten kurtarmak ve onu serbest kılacak çoğul anlamlarına doğru kaçırarak görülebilir. Dahası, artık yapının dış yüzeyi içerisinin aksini oluşturmak ve onun sınırını çizen bir dış yüzey olmak zorunda değildir. İç ve dış alanın birbirinden görece bağımsızlaşması ile Gotik Katedral yükselmekte; eksildikçe, hafifledikçe, yüklerinden arındıkça daha da yukarı çıkmaktadır. Böylece yontu dili ile mimari arasında da bir birliktelik oluşmakta ve mimari olan, yapısal kodlara daha az bağımlı hale gelmektedir. Şüphesiz göçebelerin kubbe ya da yarım kubbe şeklinde sürdürdüğü biçimlendirmenin Gotik mimarinin tavan/çatı probleminde getirdiği çözümden farklı bir biçimsel çözüm getirdiği söylenebilir. Ancak tümüyle farklı gerekçelerle de olsa, taş değil buz bloklarının kesildiği iglu tarzı yapılarda da statik bir duvarın yitimine ek olarak, cephelerin de kaybolduğu gözlemlenir. Sürekli değişmekte olan kubbe eğiminden ötürü burada, söz gelimi kuzey ile doğunun ya da yatay ile dikeylerin kesiştiği noktalar ya da kenarlar oluşmaz. O, tümüyle farklılaşmakta olan çizgilerden yapılmıştır. Hep bir sabitin eksilmesiyle ilerler (n-1). Orada yükleri, kuvvetleri, akışları kesintiye uğratacak, taşıyıcılık göstermeyen hiçbir unsur yoktur. Tıpkı Gotik mimaride olduğu gibi sadece strüktür kalana kadar yontmak, geriye çekilmek, eksilmek gereklidir. Bu, basitlik ve sadelik türünden ifadelerle indirgenemeyecek bir anlam da taşır. Daha ziyade, kasıtlı bir yoksulluk, var olanın içe doğru sıkışması ve bir gerilim düzeyi yakalayınca dek yoğunlaşmasıdır.

Merz'in iglu tarzı (Görsel 65) yerleşimlere olan düşkünlüğü de sıklıkla bu türden rizomatik ilişkilere başvuruyor oluşuyla ilişkilendirilebilir. Söz gelimi *Solitario Solidale (Solitaire Solidaire)* (Görsel 66), Fransızca bir kelime oyunundan yola çıkar ama iki kelime arasında sesin eksilişiyle, görsel olduğu kadar söyleniş açısından da bir ritim oluşturur. Burada "Birlik-Teklik" ya da "Dayanışma Yalnızlık" gibi anlamlarıyla Türkçe'ye çevrilebilecek bu iki kelime hem Fransızca hem de İngilizce'de tek bir ünsüz ile farklılaşmaktadır. Ancak Merz'in Sorbonne'un duvarlarında gördüğünde büyülediği ve anlamları açısından net bir zıtlık uyandıran bu iki kelimenin, göze ve dile gelişte birbirinin içinde eriyip gittiği ve her birinin diğerine yerleşerek ondaki anlam tıkanıklığını giderdiği eklenmelidir. Hiç şüphesiz buna, "Merz'in 1960'ların sonlarında Torino ve Paris sokaklarında tanık olduğu komünal birlik projesinin her bireyin yalnızlığında başladığı" fikri de eklenebilir (Mangini, 2016, para.11).

Dahası, kalabalıkların içinde hareket eden bireyler olduğu ölçüde, bireyin içinde gezinen kalabalıklardan da söz edilecektir. Neon ışıkla yazılmış bu iki kelimenin ısıyla balık pişirme kabı içinde erimekte olan balmumu, dayanışmanın içinde ama yine de tümüyle yalnız kalabilmenin ya da birlikteliğin tümüyle dışında ama ona bir uçtan bütünüyle bağlanmanın olanaklarını hatırlatabilir. Böylece, dilin, sesin ve anlamın içinden geçerek, yeniden olanaksız olanın eşliğine yanaşırız.

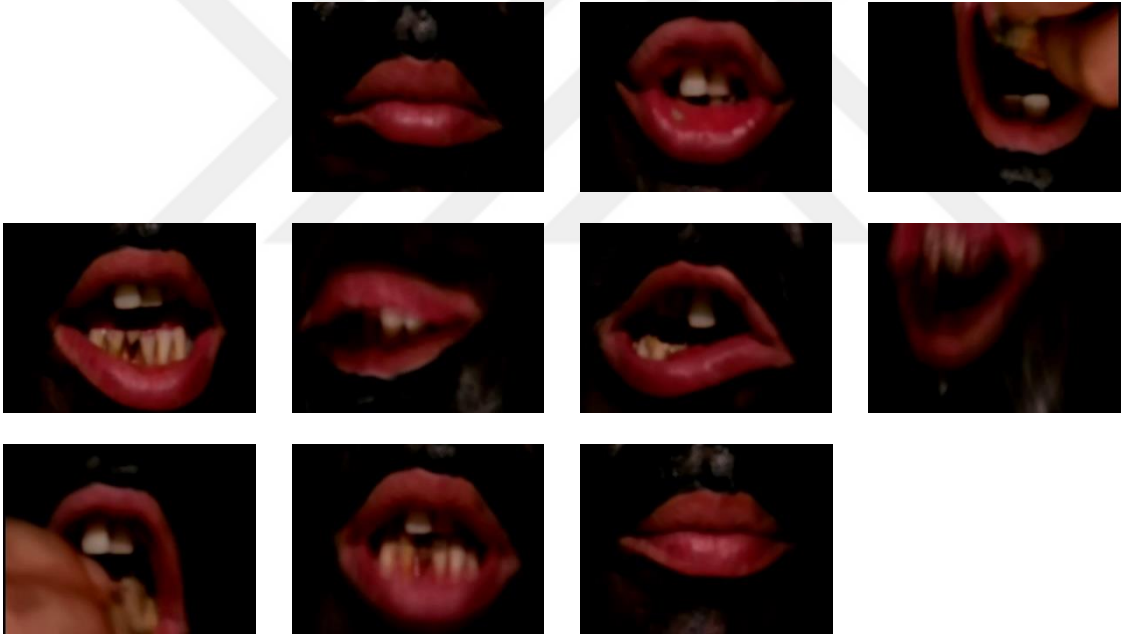


Görsel 65. Mario Merz. Giap'ın Iglusu / Igloo di Giap "Şayet düşman kuvvetlerini bir araya toplarsa sahayı, dağıtırsa güçlerini kaybeder" 1968. (Metal Tüp, Tel Örgü, Neon, Çamur, 300cm çapında, © Mario Merz; photo © David Regen, Gladstone Gallery, New York). <https://urlzs.com/z3mVn>

Görsel 66. Mario Merz. (1968). *Solitario solidale*. (Alüminyum Kap, Balmumu, Neon, 15x50x20cm). (Özel Koleksiyon Artwork © Fondazione Merz; photograph © Volker Döhne, provided by Kunstmuseen Krefeld) (Mangini, 2016). <https://urlzs.com/1Hik4>

Sözcüklerin anlamının yersiz-yurtsuzlaştırılması çok farklı bir araya gelişlerle de gerçekleşebilir. *Not I* (1972) oyununda olduğu gibi, Beckett'de anlatıyı, sözcüklerin dizilimini, birbirine eklenmesini hızlar katarak süratlendirdiğinde bir kaçış çizgisi oluşturuyordu. Çocukça diyebiliriz belki, çünkü onların da tonlamada pek becerikli olduğu söylenemez. Ya çok hızlı konuşmaya çalışırlar ya da çok yüksek tonda kalırlar. Peki ya okul çıkışlarında duyduğumuz çığlık türü uğultulu ses? Oysa okul çocukları, ya tümüyle sessizce terk etmekte ya da kendisinden önce ya da sonra çıkana seslenmekte değil miydi? Belki pek azının gerçekten de çığlık attığı duyulabilir. Demek ki, seslerin birbirine eklenişi, bir okul çıkışında duyulan çığlığa, bir toplantıdaki homurdanmaya, bir gösteride işitilen cıvıdamaya dönüşebilir. Besinlerde, tıpkı bir bebeğin ilk çığlığını dindirmekte olan süt gibi, ağız, dil ve dişler için yerleşebilecekleri bir arazi sunar. Ama unutulmamalı ki, ebeveynler tarafından da şu hep söylenir çocuklara: Ağızda yemek varken konuşma. O halde, ağız, dil ve dişlerin gelip yerleşebileceği bu iki arazi –konuşulan dil, yemek– arasında bir ayırım vardır. Yan yana getirildiğinde (Görsel 67) kargaşanın, belki de bir trajedinin dahi doğabileceği söylenir.

Bu yüzden yontucu tetiktir. İki arazi arasında içeri ve dışarı yönlü hareketleri dikkatle harmanlar. Melodiyi, ölçüsüz de olsa ritimleri ve titreşimleri incelikle oluşturur. Ne var ki, sözcükler anlamlı dizilerini sürdürse de yemeklere karışmakta, yavaştan ağızda hızlarını kaybetmekte, dişlerin arasında biraz çiğnendikten sonra dil tarafından çevrilerak dışarı atılmaktalar. Üç aşağı beş yukarı aynı ölçüde, yemekler de ağızda yavaşlamakta, dilin ve dişlerin üzerinde biraz gezinmekte ve içeriye yollanmaktadır. Bu ağırlık ve yavaşlık ağızda biriktikçe ve yoğunluk derecesini artırdıkça, konuşulan dil ve besinler birbirinin daha fazla yurtsuzlaşmasına sebep olacaktır. Bununla birlikte, tüm bu olup bitenlerden ağız, dil ve dişler de kendi paylarına düşeni alırlar. Çünkü ayrı ayrı her iki arazide sahip olduğu alışıldık jestler yan yana getirildiğinde, saptırıcı jestlere dönüşmektedir. Baş aşağı çevrilmiş video ekranında, ağız kaymakta ve biçimsizleşmektedir. Kelimeler konuşulan dilin kodlarına daha az bağımlı hale gelmekte, sesler cinsiyetini kaybetmektedir. Hatta ara sıra iniltiye benzer bu sesin bir insandan mı yoksa bir makineden mi geldiğini dahi sorabiliriz. Öyle ki, burada artık ağız neredeyse bir deliğe, dişler dişlilere, dil ise çarkı çeviren bir kola dönüşmektedir.



Görsel 67. Hasan Salih Ay. ara sıra tıklar tıklar. Tarihsiz. (Video, 6'30").

Hiçbir biçimde yontuyu ayrıcalıklı kılmaya çalışmak gibi bir çaba içinde değiliz. Ama belirtiyeye uygun bir tekniği çıkış noktası olarak alıp ve onu gerçekten bir duygulanış ve etkilenimler elde edene kadar yoğunlaştırdığınızda, soyma, tıraşlama, kazıma, yüzme, yontma ya da kemirme türünden ritimlerle, eksilmenin serginin bütününe bir jest olarak yayıldığı söylenebilir. Ancak, nesnelleştiren bir eksilme mefhumundan da kurtulmak adına, onun nicel ve nitel anlamda iki defa ortaya çıkışını hatırlamak hayatidir. En azından, genel geçer bir eksilmenin son derece katlanılmaz ve acı veren etik-politik karşılıkları olduğunu yakın

tarih deneyimlerinden, soykırımlardan, gaz odalarından, kitle imha silahlarından biliyoruz. Öyleyse, bu bir çırpıda her şeye yöneltilebilecek bir yöntem olarak da ele alınamaz. Ufukta bekleyen bu tehlikeyi de dikkate alarak, artı-değer üreten nitel bir eksilmenin birincilliğini vurgulayabiliriz. Anlamı, sesleri, organları, mimariyi, resmi, yontuyu yavaş yavaş çölleştirmek ve imkansız olan ile mümkün dünyalar arasındaki ayrımı dağıtmak adına, oklar en sabitleyici niteliklere fırlatılacaktır. Ta ki, duyulamaz sesler duyulana ve fark edilemez olan görünür olana kadar.



SONUÇ

Amacımız, imajları yerleşik hale getiren, sıradanlaştıran ve tekdüze kılan güçlerin elinden kurtaracak kuvvetleri bulmak olduğundan, imajda göçebe bir düşünce oluşturabilecek ve etkin/üretken bir arzu-imaj örgütlenmesi kurabilecek olan “göçebe imaj” kavramının ortaya atılması ve geliştirilmesinin önemli olduğunu savunduk. Hem bu yazının hem de görsel-işitsel üretimlerin ortaya çıkış sürecinde böyle bir araştırmayı sürdürmeye çalıştık. Açıktır ki, burada karşılaştığımız en büyük zorluk, sanatçının kendi yaptığı işler hakkında bir metin oluşturmaya kalktığında yazınsal olanın görsel-işitsel üretimleri sınırlayıp sınırlamayacağı yönünde belirmiştir. Bu yüzden işlerin ilişkisel oluşunu ve açıklığını sınırlayacak bir üsluptan kaçınmak adına, bölümleri semptomlar düzeyinde tartışmak zorundaydık. Sabit bir perspektif, ilişkileri koparılmış bölümler ve birimler yerine, tıpkı işlerin yerleşiminde olduğu gibi bir semptomun başka herhangi bir semptomla sürekli kesişimler yakalayabildiği bir düzlem kurarak bu zorlukları aştığımızı düşünüyoruz. Hem işler hem de metin içerisinde değindiğimiz birbirinden farklı semptomların kümelenmesi neticesinde de imajı bir çöle ve bozkıra doğru çekebildiğimizi umuyoruz.

Bu noktada temel bakış açımız belirtilerin ve etkilerin hiçbir şekilde bir gösteren olmadığı yönündedir. Onun ne bir simgeye, ne de onu temsil edecek kişiye, bir özneye ya da gösterene de işaret etmediğini ortaya koymaya çalıştık. Tıpkı bir öksürüğün belirli bir hastalığın değil, pek çok hastalığın –hatta hastalık kabul edilmeyen durumları da dahil ederek– belirtisi olarak sayılabildiği klinik durum gibi, etkiler ve belirtiler de sürekli daha karmaşık ilişkilere, olaylara, akışlara, kurumlara, sınırlara, kırılmalara göndereceği anlaşılabilir. O halde semptomun bir gösteren değil, ama sürekli bir yerlere “gönderen” olarak ele alınmasının gerekliliği sonucuna varabiliriz. Bu anlamda, tıpkı işlerin bir şeyleri anlatmadığını söylediğimiz gibi, bu metnin de işlerin bir açıklaması olmadığını eklemeliyiz. Çalışmamızın her iki ayağının da bir şeyleri göstermeye çabalamadığı, ama belirtiler ve etkiler düzleminde çizgiyle, uzamla, ışıkla, renkle, sesle, malzemeyle, malzemenin akışlarıyla, jestlerle ve hareketlerle bir ortaklık kurarak hayatın pek çok yerine gönderebilecek göçebe imajlar, arzular ve duygulanışlar ürettiği kanaatindeyiz. Umarız bu fikirler ve imajlar da başka çalışmaların üretimine bir esin oluşturabilirler.

...Bir çöl düşlüyoruz; sapmayı, düşüşü, gerilemeyi, eksilişi, sapkınlığı, kargaşayı ve bozuluru bugüne değin olumsuzlama içeren anlamlarından kurtaracak kuvvetleri olan, değerleri yeniden değerlendirebilecek, alişıldık ve sıradan olanı saptıracak olan, ilişkiler, iştelikler ve bireyliklerle işleyen. Güçleri değil kuvvetleri arzuluyoruz, güçlere karşı kuvvetlenerek. Bir ok atıyoruz ileriye ama çığlık atan. Tali yollara sapıyor (Pistoletto, 2000 s.95), aralardan gidiyoruz sevdiğimiz yiyecekleri arayarak (Kafka, 2003, s.35), ama zaten tali yollardan ve ortaldan başka hiçbir şeyi olmayan bir yerdeyiz. Kelimeleri diziyoruz boğazımıza inceden inceye, sözcükleri yutuyoruz. Düşlüyoruz ama umut etmiyoruz. Daha iyisi; imajlarla yürüyoruz, ama mesafeleri de kaldırarak “göçebe imajlar”la, sonradan eklenmiş, sıfat olan “göçebe” değil, bir ismi olan, sürüden ama sürünün de dışında, kah orada kah burada bir “göebeimaj”, tek bir seferde, ya da belki de ona “göerimaj” demek lazım en sonunda...

KAYNAKLAR

- Akande, Deyemi. (2016). Awe-chitecture and Ornamentation of Gothic Cathedrals. Society of Architectural Historians Blog. Erişim: 01.06.2019. <https://www.sah.org/publications-and-research/sah-blog/sah-blog/2017/05/08/awe-chitecture-and-ornamentation-of-gothic-cathedrals>
- Alamy Stock Photo. Sakkara Nekropolü Mısır Rölyefi. Erişim: 21.05.2019. <https://www.alamy.com/egyptian-art-polychrome-relief-depicting-a-religious-procession-carrying-food-to-the-deceased-mastaba-of-iynefert-old-kingdom-5th-dynasty-necropolis-of-saqqara-image209679604.html>
- Albertini, Rosanna. (2014). Giuseppe Penone. Pelle del Monte. Erişim: 25.06.2019. <https://albertini2014.wordpress.com/2014/10/01/giuseppe-penone-branches-of-thought-and-their-quest-for-light/>
- Baker, Ulus. (2009). *Yüzeybilim Fragmanlar*. (E. Berensel, Der.). İstanbul: Birikim.
- Baker, Ulus. (2010). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*. (H. Abuşoğlu, Çev.). İstanbul: Birikim.
- Bakker, Johan. (2013). Notre-Dame Katedrali Batı Cephesi. Erişim: 21.05.2019 <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpGYWNhZGVfZGVfTm90cmVfRGFtZV9kZV9SZWlscy5wbmc>
- Benjamin, Walter. (2009). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: YKY.
- Beckett, Samuel. (1972). *Not I*. Erişim: 30.05.2019. http://ubu.com/film/beckett_not.html
- Berger, John. (2005). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis.
- Berger, John. (2004). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. (B. Somay, Çev.). İstanbul: Metis.
- Beuys, J., Kounellis, J., Kiefer, A., Cucchi, E. (2005). *Bir Katedral İnşa Etmek Tartışma*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Sel.

- Borovka, Gregory. (1967). *Scythian Art*. (V. G. Childe, Çev.). New York: Pragon.
- Carpenter, Edmund Snow. (1970). *They Became What They Beheld*. New York: Outerbridge & Dienstfrey / Ballantine.
- Carpenter, Edmund Snow. (1964). *Eskimo*. Toronto: University of Toronto. (İlk baskı. 1959).
- Carroll, Lewis. (2013). *Alice Harikalar Diyarında ve Aynadan İçeri*. (K. E. Kına, Çev.). İstanbul: İthaki.
- Conte, Pietro. (2015). The Panofsky-Newman Controversy. *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi Dell'Estetico*, 8(2), 87-97. Erişim: 11. 01. 2018, <http://dx.doi.org/10.13128/Aisthesis-17567>
- Çetinkaya, Aslı. (2015). Hasan Salih Ay Triptik II: Müzede Tek Bir Mekan İçin Çalışma. Ayşen Anadol (Ed.). *Reunion* (Sergi Katalo ğu, 9 Nisan-26 Temmuz), S.76-79. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi (SSM).
- Deluze, Gilles. (2009). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiğı*. (C. Batukan, E. Arbay, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deluze, Gilles. (2010). *Nietzsche ve Felsefe*. (F. Taylan, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deluze, G., Guattari, F. (2005). *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia*. (B. Massumi, Çev.). Minneapolis&London: University of Minnesota.
- Doubleslashart. Michelangelo Pistoletto. Trans Border, Trans Limits, Trans Gression. Erişim: 24.05.2019. http://1.bp.blogspot.com/-jUQcPlcAx1E/TWQK_87JcdI/AAAAAAAAAJg/Enh8mvLNgnI/s1600/Pistoletto_1.jpg
- Eisele, Roman. (2017). Speyer Katedrali. Erişim: 01.06.2019. <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpTcGV5ZXJfLV9Eb21fLV9BbnNpY2h0X2Rlcl9Pc3RmYXNzYWRLmpwZw>

- Flaherty, Robert Joseph. (1922). *Nanook of the North A Study of Life and Love in the Actual Arctic* (Belgesel Film). Pathé. Erişim: 28.05.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=7uuOmZmqoXA>
- Frankopan, Peter. (2017). Stepping Out In Style With The Scythians. *Apollo The International Art Magazine*. Erişim: 21.05.2019. <https://www.apollo-magazine.com/stepping-out-in-style-with-the-scythians/>
- Gagosian Gallery. Giuseppe Penone. Anatomia / Anatomia. Erişim: 25.05.2019. <https://gagosian.com/exhibitions/2014/giuseppe-penone-ramificazioni-del-pensiero-branches-of-thought/>
- Giacobetti, Francis. (2017). Francis Bacon: Sevilmek İçin Resim Yaptım. (Ö. A. Yurdun, ev.). *İzlekler*, 3, 13-23. Erişim: 10.01.2018, <http://http://izlekler.com/francis-bacon-sevilmek-icin-resim-yaptim/FrancisGiacobetti>
- Gladstone Gallery. Mario Merz. Giap'ın Iglusu / Igloo di Giap. Erişim: 26.05.2019. <https://dailyartfair.com/artist/mario-merz>
- Gryaznov, Mikhail Petrovich. (1969). *The Ancient Civilization Of Southern Siberia*. (J. Hogarth, ev.). London: Barrie & Rockliff: The Cresset.
- Grousset, Rene. (1970). *Empire of the Steppes History of Central Asia*. (N. Walford, ev.) Rutgers University: New Jersey. [(2014). *Bozkır İmparatorluğu Attila, Cengiz Han, Timur*. (7.baskı). (M. R. Uzmen, ev.). İstanbul: Ötüken.]
- Haacke, Hans. (2003). Condensation Cube. *Leonardo* 36(4), 265. The MIT Press. Erişim: Kasım 25, 2018, Project MUSE database. <https://muse.jhu.edu/article/45592/pdf>
- Jenks, Chris. (1995). The Centrality Of The Eye In Western Culture An Introduction. Chris (Ed.). *Visual Culture* (s. 1-25). London & New York: Routledge.
- Kafka, Franz. (2003). *Alık Sanatısı*. (B. Irmak, ev.). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Kafka, Franz. (2015). *Dava*. (T. Bora, ev.). İstanbul: İletişim.

- Khan Academy. Kallikrates. Athena Nike Tapınağı. Erişim: 28.05.2019.
<https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/classical/a/temple-of-athena-nike>
- Klee, Paul. (2007). *Modern Sanat Üzerine*. (R. G. Ögdül, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Kruglov, Alexander V. (2010). Late Antique Sculpture in Egypt: Originals and Forgeries. *American Journal of Archaeology*. Erişim: 21.05.2019.
<https://www.ajaonline.org/online-review-museum/366>
- Leroi-Gourhan, André. (1993). *Gesture And Speech*. (A. B. Berger, Çev.). Cambridge, Massachusetts & London: MIT.
- MACBA. Hans Haacke. Yoğuşma Küpü / Condensation Cube. Erişim: 28.05.2019.
<https://www.macba.cat/en/condensation-cube-1523>
- Mancini, Elizabeth. (2016). Solitary/Solidary:Mario Merz's Autonomous Artist. *Art Journal*, 28 Ekim, Erişim: 11. 01. 2018, <http://artjournal.collegeart.org/?p=7866>
- Minör Strateji. (2018). *deyerleşiş nayerleşiş....* Artist 28. İstanbul Sanat Fuarı: Deneyim (10-18 Kasım) İstanbul: Tüyap. (Broşür).
- MOMA. Barnett Newman. Vir Heroicus Sublimis. Erişim: 20.05.2019.
<https://www.moma.org/collection/works/79250>
- MOMA. Francis Bacon. Resim/Painting. Erişim: 20.05.2019.
<https://www.moma.org/collection/works/79204>
- Myers, Fred R. (1991). *Pintupi Country Pintupi Self: Sentiment, Place, and Politics among Western Desert Aborigines*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California.
- National Gallery. Hans (Genç) Holbein. Elçiler / Ambassadors. Erişim: 20.05.2019.
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors>
- Oud, Peter. (Yönetmen/Yapımcı), Prussin, Labelle. (Yazar). (1991). *Nagayati: Arts and Architecture among the Gabra Nomads of Kenya*. [Belgesel Film].

Smithsonian NMAfA. Erişim: 20.03.2019
<https://www.youtube.com/watch?v=uMZ2YsjE8dQ>

Pallasmaa, Juhani. (2005). *The Eyes Of The Skin Architecture And The Senses*. Chichester: Wiley Academy.

Pistoletto, Michelangelo. (2000). *Michelangelo Pistoletto*. (Sergi Kataloğu / Exhibition Catalogue, 27 Ocak-29 Mart). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

PHGCOM. Ordos Altın Kemer Tokası. Erişim: 21.05.2019.
<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9kZS53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRGF0ZWk6QmVsdEJ1Y2tsZU9yZG9zMy0xQ2VudHVyeUJDRTMuSIBH>

PHGCOM. Ordos Altın Kemer Tokası. Erişim: 21.05.2019.
<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9kZS53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRGF0ZWk6QmVsdEJ1Y2tsZU9yZG9zMy0xQ2VudHVyeUJDRTIuSIBH>

Riegl, Alois. (2004). *Historical Grammar Of The Visual Arts*. (J. E. Jung, Çev.) New York: Zone.

Stokstad, Marily. (2002). *Art History Cilt 1*. New York: Harry N. Abrams.

THE MET. Dendur Tapınağı Mısır Rölyefi. Erişim: 21.05.2019.
<https://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/egyptian-art/temple-of-dendur-50/cult-and-decoration>

Thesiger, Wilfred. (1984). *Arabian Sands*. Middlesex: Penguin.

Toynbee, Arnold Joseph. (1962). *A Study Of History*. London: Oxford University.

Uexküll, Jakob von. (2010). *A Foray Into the Worlds of Animals and Humans: With A Theory of Meaning*. (J. D. O'neil, Çev.). Minneapolis & London: University of Minnesota.

Van Gogh Museum. Vincent Van Gogh. Patates Yiyenler / Potato Eaters. Erişim: 20.05.2019. <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0005V1962>

Velvet. (2014). Cologne Katedrali. Erişim: 01.06.2019. <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpDb2xvZ25lX2NhdGhlZHJhbGVfdnVlX3N1ZC5qcGc>

VG Bild Kunst. Rebecca Horn. Performans II Kalem Maskı. Erişim: 21.05.2019. <https://www.are.na/block/1491684>

Worringer, Wilhelm. (1967) *Abstraction And Empathy: A Contribution To The Psychology Of Style*. (M. Bullock, ev.). London: Routledge.

Worringer, Wilhelm. (1964). *Form In Gothic*. (H. Read, ev.). London: Alec Tiranti.

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütünü kaynak olarak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

1


16 / 07 / 2019
Hasan Salih AY

**Sanatta Yeterlik
Tezi Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Göçebe İmaj

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
16 / 07 / 2019	87	124702	04 / 07 / 2019	6	1152324022

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 16/07/2019)


Hasan Salih AY

Öğrenci No.: N12253037

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	✓		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Prof. Hüsnü DOKAK)



Proficiency in Art Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY Institute of Fine Arts

Title : Nomad Image

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
16 / 07 / 2019	87	124702	04 / 07 / 2019	6	1152324022

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 16 / 07 / 2019)



Hasan Salih AY

Student No.: N12253037

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint PhD
	✓		

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

(Prof. Hüsnü DOKAK)



YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezime ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

16 /07 / 2019

Hasan Salih AY

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

