T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞDAŞ SANATTA MEKÂNSAL SOYUTLAMA PRATİKLERİ

Hazırlayan
Dilara ÖZÜÇELİK

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Faik KARTELLİ

İzmir / 2021

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

ÇAĞDAŞ SANATTA MEKÂNSAL SOYUTLAMA PRATİKLERİ

Hazırlayan
Dilara ÖZÜÇELİK

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Faik KARTELLİ

İzmir / 2021

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "Çağdaş Sanatta Mekânsal Soyutlama Pratikleri" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

/ /2021

Dilara ÖZÜÇELİK

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün …… / …… / ……. tarih ve …… sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin …….. maddesine göre Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Dilara Özüçelik'in "Çağdaş Sanatta Mekânsal Soyutlama Pratikleri" konulu tezi incelenmiş ve aday …… / ……. / ……... tarihinde, saat ……'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ……. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin …….. olduğuna oy …… ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

Çağdaş sanatta, konvansiyonel plastik sanat yöntemleri ile yeni medya uygulamaları iç içe geçmekte ve yeni yorumlar gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla görsel sanatlar kitle iletişim ortamlarında farklı olanaklar kazanmaktadır. Bu bağlamda Avangard Sanat'ın açık etkileri mevcuttur. Çalışmanın amaçı; Heidegger'in sanat ontolojisi ve Gadamer'in hermenötik yöntemi bağlamında, günümüz sanatçılarının konumuz ile ilgili eğilim ve yapıtlarını örneklendirerek mekânsal soyutlama pratiğini tanımlamak ve çözümlemektedir.

Birinci bölümde; soyutlamaya ihtiyaç duyulmasının sebebi araştırılmaktadır. Bu kapsamda Martin Heidegger'in 'Öz', Wilhelm Worringer'in 'Özdeşleyim', Albert Camus'nün 'Absürd', Jacques Derrida'nın 'Difference' kavramları irdelenmiştir. Mekânı algılama biçimini şekillendiren zaman, sanatlarda da mekân anlayışına değişiklikler getirmiştir. Bu gelişim sürecini daha iyi anlayabilmek için Martin Heidegger'in felsefesine başvurulmuş, ayrıca ortaya çıkan durumunun sebep-sonuç ilişkilerinin kurulabilmesi için de Gadamer'in hermenötik yöntemi kullanılmıştır. Bu bağlamda ikinci bölümde; soyutlama ve mekân ilişkisi Gordon Matta-Clark, Rachel Whiteread ve İlya Kabakov'un bazı eserlerinin incelenmesi suretiyle ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise teknolojinin; enformasyona, bilgi akışının sürekliliğine, görsel ve estetik deneyiminin artmasına, düşünce tarzına ve hayata bakış açısına etkisi incelenmiştir. Lev Manovich yeni medyanın bütün sanatsal anahtar yeniliklerinin Avangard'ta saklı olduğunu tespit etmiştir. Böylece, Gadamer'in bahsettiği geçmişin ve geleceğin diyalektiği ortaya çıkmıştır. Yeni mekân anlayışının araştırılması sırasında fiziksel, sosyal, mental ve siber uzamların birleşmesi olarak ele alınmıştır. Ayrıca bu yeni durumun etkilerinin sonuçları olarak Luciano Floridi'nin düşünceleri incelenmiştir. Yeni mekânın yarattığı psikolojik etkileri, özellikle eşzamanlılığı, Jorge Luis Borges ve Haruki Murakami örnekleri ile açıklanmaya çalışılmıştır. İlerleyen bölümlerde, günümüz sanatına dair TeamLab, ArsElectronica, Refik Anadol, Julie Mehretu ve diğer

sanatçılardan bazı eserler incelenerek siber uzamın bu büyük etkisi ve siber ve konvansiyonel sanatların bitmeyen diyalektiği ortaya konmaktadır.

Anahtar kelimeler: mekânsal soyutlama, Avangard, hermenötik, mekân, siber uzam.

ABSTRACT

In contemporary art, conventional plastic art methods and new media applications are interwined, bringing new interpretations. Therefore, visual arts gain various opportunities in mass media and the influence of avant-garde art is obvious.

The purpose of the study is to define and analyze the practice of spatial abstraction by exemplifying the tendencies and works of contemporary artists related to the subject through Martin Heidegger's ontology of art and Gadamer's hermeneutic method of interpretation. In the first chapter, the reason of the necessity for abstraction has been investigated. In this regard Martin Heidegger's "Essence", Wilhelm Worringer's "Empathy", Albert Camus's "Absurd", Jacques Derrida's "Difference" concepts have been examined.

Time, which shapes the way of perceiving the space, has also brought some changes in understanding of space concept in arts. In order to understand this process better, Martin Heidegger's philosophy has been utilized; besides, Gadamer's hermeneutic method has been used to build a cause-effect relation within the ultimate situation. In this contextually, in the second chapter the relationship between abstraction and space has been discussed by examining and interpreting the works of Gordon Matta-Clark, Rachel Whiteread and İlya Kabakov. In the third chapter, technology has been examined through its impact on information, the sustainability of information flow, the increase of visual and aesthetic experience, way of thinking and perception of life. Lev Manovich has determined that all artistic innovations of new media were hidden in Avant-garde. Thus, the dialectic of the past and the future that Gadamer states in his doctrine has occured. During the research of the new space, physical, social, mental and cyber spaces have been unified. Also, Luciano Floridi's ideas about how digital information and communication technologies are affecting our sense of self, how we shape and interact with the world have been examined. This psychological impact of new space, especially its simultaneity feature has been tried to be explained with the

examples of novels by Jorge Luis Borges and Haruki Murakami. In the following chapters, this great influence of cyberspace and endless dialectic of cyberart and conventional art was demonstrated by interpreting the contemporary examples of TeamLab., Ars Electonica collaborations, Refik Anadol, Julie Mehretu and other artists' works.

Key words: spatial abstraction, Avant-garde, hermeneutics, space, cyberspace.

ÖNSÖZ

"Çağdaş Sanatta Mekânsal Soyutlama Pratikleri" başlıklı bu çalışma; mekânsal soyutlama pratiğinin, Heidegger'in sanat ontolojisi ve Gadamer'in hermenötik yöntemi bağlamında, günümüz sanatçılarının eğilim ve yapıtları ile örneklendirilerek tanımlanması ve çözümlenmesi amacıyla hazırlanmıştır.

Bu bağlamda; sanatçıların üretimlerine yön veren soyutlamanın modernizm sonrası gelişim süreci incelenmiş, bu süreçte alternatif mekân arayışını barındıran ve öne çıkan eserler değerlendirilmiştir. Ayrıca çağdaş sanattaki konvansiyonel plastik sanat yöntemleri ile yeni medya uygulamalarının diyalektiğinin, kitle iletişim ortamlarında yarattığı yeni olanaklar incelenmiştir. İzleyiciye; eserlerin aktif bir parçası haline gelerek, derin bir sezgisel diyaloğun içerisinde, tamamen yeni ruhsal ve bedensel bir deneyim yaşarken, şeylere (dünyaya) 'ostranenie' sayesinde yeni bir bakış açısı sağlanması konusuna değinilmiştir.

Günümüz sanatçılarının eğilimleri ve çağdaş sanatta oluşan bu yeni mekânsal anlayış, Heidegger'in sanat ontolojisi ile Gadamer'in hermenötik yönteminin beraberce oluşturduğu felsefik bakış açısı ile mekânsal soyutlama pratikleri üzerinden irdelenmiştir. Ayrıca mekânsal soyutlamanın, yeni yaklaşım ve arayışlar yanında, yeni medya uygulamalarının konvansiyonel plastik sanat yöntemlerine etkileri ile yeni çözümlemeleri üzerinde durulmuş ve kendi çalışmalarıma referans gösterilerek bu tez çalışması oluşturulmuştur.

Danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Faik KARTELLİ ve bütün değerli hocalarıma; çalışmamın oluşma sürecinde ve eğitim hayatım boyunca sağladıkları değerli katkı, yardım ve destek için teşekkür ederim.

Dilara ÖZÜÇELİK

Haziran, 2021

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ ……...
ii
TUTANAK ……. iii
ÖZET …….. iv
ABSTRACT …….……...
vi
ÖNSÖZ …….…… viii
İÇİNDEKİLER ……...…… ix
RESİM DİZİNİ ……...……..…… xii
GİRİŞ ……..……. 1

1. BÖLÜM

ERKEN 20. YÜZYIL SANATINDA SOYUTLAMAYA DAİR İLK ÖRNEKLER

1.1. Soyut Sanatın Tanımı ve Sanatta Soyutlama Kavramı ……..
4
1.1.1. Soyut ve Soyutlama Pratikleri “Öz” Kavramı Üzerine ……..…
6
1.2. Soyut Anlamda Üretim Yapan Öncüler ……..…..
7
1.3. Clement Greenberg Ekseninde Sanatta “Yeni Bakış”……..…

10

1.3.1 Barnett Newman……..…....
12

1.3.2 Minimalizm……..... 17

1.3.2.1 Donald Judd "Komplike Düşüncenin Basit İfadesi"……...…
20

1.4. Soyutlamanın Ruhsal Gereçleri ve Soyutlama Pratikleri…….....
22

1.4.1 Albert Camus'nun "Absürd" Kavramı Üzerine ..……..…
23

1.4.2 Wilhelm Worringer'in "Mutlak Sanat İstemi'…….……..…
24

2. BÖLÜM

SOYUTLAMA VE MEKÂN İLİŞKİSİ

2.1. Mekân Kavramı ve Mekân Algısı…….…
27

2.1.1 Martin Heidegger Ekseninde Dünya Anlayışında Sanatın Rolü ……
29

2.1.2 Hans-Georg Gadamer, Geçmişle Şimdinin Diyalektiği ...……..
32

2.1.3 Henri Levebvre Ekseninde Toplum ve Birey…….…….....
37

2.2 20 y.y Sanatında Mekânsal Soyutlama Pratikleri ve Ona Yönelik Örnekler …….
38

2.2.1 Gordon Matta-Clark……...…....

41
2.2.2 Rachel Whiteread……..…. 44
2.2.3 İlya Kabakov…….……..… 47

3. BÖLÜM

SANAT DİLİ OLARAK SİBER SANAT

3.1 Siber Sanatın Ortaya Çıkışı…….…….. 50
3.1.1 Mekânsal Soyutlamada Siber Uzamın Yarattığı Mekân Algısının Etkisi …….. 53
3.2 Çağdaş Sanatların Sentezi……..…….. 57
3.2.1 Edebiyat ve Sinema Örnekleri Üzerine Luciano Floridi'nin Tespit Ettiği Yeni İnfosphere'nin Etkileri ……59
3.2.2 Günümüz Siber Sanatında Mekânsal Soyutlamaya Dair Örnekler (TeamLab, Ars Electronica) ……... 63
3.2.3 Refik Anadol……..... 78
3.3 Konvansyonel Sanatta Mekânsal Soyutlamaya Dair Örnekler……..….... 84
3.3.1 Julie Mehretu ……. 95
3.3.2 Projeler (Dilara Özüçelik) ……101

SONUÇ……..…….... 108
KAYNAKÇA……
111
ÖZGEÇMİŞ

RESİM DİZİNİ

Resim 1**:** Wassily Kandinsky ‘İsimsiz’, kağıt üzerine mürekkep, suluboya, 49.6*64.8 cm, 1910 ……... 8

Resim 2: Kazimir Maleviç ‘Siyah Kare’, t.ü.y.b., 79.5*79.5 cm,1915 …… 8

Resim 3**:** Barnett Newman ‘Moment’, t.ü.y.b., 1946 ……. 13

Resim 4: Barnett Newman ‘Galaxy’, t.ü.y.b., 1948 …… 14

Resim 5: Barnett Newman, ‘İsimsiz’, litografi, 1961 ……. 14

Resim 6**:** Barnett Newman ‘İsimsiz’, litografi, 1961 ……...…….. 15

Resim 7**:** Barnett Newman‘Onement 1’, t.ü.y.b., 69.2*41.2 cm, 1948 ……..……... 16

Resim 8: Ad Reinhardt ‘İzimsiz’ ‘t.ü.y.b., 1957 ……...……. 18

Resim 9: Frank Stella ‘Mantık ve Sefaletin Evliliği’, alüminyum üzerine enamel, 2.3*3.34 m.,1959 ……... 18

Resim 10: Sol LeWitt ‘Modülar Küp’, alüminyum üzerine beyaz boya, 1966 ……. 19

Resim 11: Dan Flavin ‘The Diagonal of May 25’, enstalasyon, 1963 ……... 19

Resim 12: Donald Judd ‘İsimsiz -Raf’, 12 demir parça, her biri 22.8x101.6x78.7cm .. 21

Resim 13: Donald Judd ‘İsimsiz’, alüminyum, 91,6 x 155,5 x 178,2 cm, 1972 …… 22

Resim 14: Gordon Matta-Clark, Splitting (Yarılma), 1974 …… 42

Resim 15**:** Gordon Matta-Clark, Splitting (Yarılma), 1974 …… 42

Resim 16: Gordon Matta- Clark and Gerry Hovagimyan, working on Conical Intersect, 1975 …… 43
Resim 17: Gordon Matta-Clark, "Bronx Floors", 1973 ..…… 44
Resim 18: Rachel Whiteread 'Hayalet', dökülmüş beton, London, 1990 …….. 46
Resim 19: Rachel Whiterea 'House', dökülmüş beton, London, 1993 …….. 46
Resim 20: İlya Kabakov, Dairesinden Uzaya Fırlayan Adam, 1981-1988 …… 48
Resim 21: TeamLab. 'Crows are Chased and the Chasing Crows are Destined to be Chased as Well', 2017 …… 65
Resim 22: Randa Maroufi Bab Sebta (Ceauta's Gate) Video enstalasyon, kısa film, 2019 …….……... 67
Resim 23: Hale Tenger,'Beyrut', video enstalasyon, 2005-2007 ……..…… 67
Resim 24: Hsin-Chien Huang'ın 'Bodyless', vr 2019 …… 68
Resim 25: Borderless TeamLab 'Forest of Resonating Lamps', enstalasyon (2018) … 69
Resim 26: 'The Haze', light sculpture, 2019 …….. 70
Resim 27: The Light Vortex II, light sculpture, 2018 …… 70
Resim 28: Mary Flanagan 'Help Me Know the Truth', enstalasyon, 2018 ……... 71
Resim 29: Nam June Paik'in 'Nixon's malleable physiognomy', enstalasyon, 1966 … 72
Resim 30: Anna Ridler 'Mosaic Virus', enstalasyon, 2019 ……...… 73
Resim 31: Nam June Paik 'TV Eyeglasses', 1971 ……. 74

Resim 32: Roberta Sebjanic, Slavko Gamcanin ‘Aurelia 1+Hz/Proto Viva Generator’, enstalasyon, 2016 …… 76
Resim 33: Damien Hirst ‘The Physical İmpossibility of Death in the Mind of Someone Living’, enstalasyon, 1991 …….. 76
Resim 34: Roberta Sebjanic, Slavko Gamcanin ‘Aurelia 1+Hz/Proto Viva Sonification’, enstalasyon, 2016 ……. 77
Resim 35: Refik Anadol, Alican Aktürk ‘Quadrature’, görsel ve işitsel performans, 2009 …… 80
Resim 36: Refik Anadol, ‘Sonsuzluk Odası’, enstalasyon, 2017 ……..…. 81
Resim 37: Refik Anadol,‘Arşiv Rüyası’ (Archive Dreaming’), 2017 …… 82
Resim 38: Refik Anadol,‘Makine Hatıraları: Uzay’ (‘Machine Memoirs: Space’), 2021 …….. 83
Resim 39: Sol LeWitt (Compo site series, set of 5), litografi, 35,5*35,5 cm, 1971 ….. 85
Resim 40: So LeWitt ‘Yatay çizgiler’ kağıt üzerine guaj, 57.5*38.4 cm, 1996-2005 …….. 85
Resim 41: Sol Lewitt ‘Dalgalı çizgiler’ woodcut,90.2 × 52.7 cm 1995 …… 86
Resim 42: Sol LeWitt ‘Dalgalı Dikey Fırça izleri’, kağıt üzerine guaj, 56.5*36.8 cm, 1994 …… 86
Resim 43: Sol LeWitt ‘Wall painting # 815’, tek duvar üzerine beyaz kalem, 243.8*325.1cm., 1997 …… 87
Resim 44: Donald Judd ‘İsimsiz’, alüminyum, 91,6 x 155,5 x 178,2 cm, 1972 …… 87

Resim 45: Donald Judd, ‘İsimsiz’. boyanmış alüminyum, 150*570*165, 1991 …….. 88
Resim 46: Domald Judd ‘İsımsiz-Raf’,12 demir parça 1967 ……. 88
Resim 47: Donald Judd ‘İsimsiz’, alüminyum, plexiglass, 1991 …….. 88
Resim 48: Franz Ackermann ‘My Private Greens/Leaving’, t.ü.y.b., 2007-2014 ……. 89
Resim 49: Franz Ackermann ‘Hey şehir’, tuval üzerine karışık teknik,
195*150 cm, 2012 ……... 89
Resim 50: Yoko Choi ’City Wandering’, pirinç kağıt üzerine mürekkep,
171*155 cm, 2016 …….. 90
Resim 51**:** Julie Mehretu ‘Gri Uzam’ tuval üzerine mürekkep, akrilik boya,
236*176 in, 2006 …… 90
Resim 52**:** Julie Mehretu ‘Stage 2’ tuval üzerine mürekkep, akrilik boya,
108*144 in., 2004 …….. 91
Resim 53: Julie Mehretu ‘Amperik Yapı, İstanbul 2004’, tuval üzerine
mürekkep ve akrilik boya, 120*180 in …… 91
Resim 54: Mark Bradford ‘Los Moskos’ tuval üzerine karışık teknik
317,5 x 483,9 cm, 2004 …….. 92
Resim 55: Sinan Logie Fluid Structures (Phase 19), tuval üzerine yağlıboya,
177x280cm, 2019 ……... 92
Resim 56: Nuri Kuzucan ‘Re-konstrüksyon’, tuval üzerine akrilik boya,
195x185cm, 2020 ……... 93
Resim 57: Rafal Bujnowski ‘Peizaj’ t.ü.y.b., 45*45 cm, 2006 …….. 93
Resim 58: Rafal Bujnowski ‘Siyah Lamba, Füzen 7’, t.ü.y.b., 30*30 cm ……. 94

Resim 59: Dorota Jedrusik ‘Kozmos 02’ t.ü.y.b., 150*100 cm, 2016 …… 94

Resim 60: Julie Mehretu, Stadia II, tuval üzerine mürekkep ve akrilik boya, 108x144 inch., 2004 ……... 96

Resim 61: Julie Mehretu Berliner Plaetzer, 2009 …….. 98

Resim 62: Julie Mehretu Gets Gost at the Guggenheim, 2009 …….. 98

Resim 63**:** Julie Mehretu ‘Mural’, 25x7m, 2010 …… 99

Resim 64**:** Julie Mehretu, ‘Cairo’, tuval üzerine akrilik boya ve mürekkep, 304.8x731.52cm, 2013 ……..…… 100

GİRİŞ

Bu araştırma kapsamındaki çalışmanın amacı; mekânsal soyutlama süreci bağlamında, 1960'lı yıllardan günümüze kadar olan zihinsel ve ruhsal değişim ve dönüşümleri incelemek ve mekânsal soyutlama pratiklerinin yapısal bağlamda belirginleşen sebep-sonuç ilişkilerini tartışmaktır. Çalışmanın temel sorunsalı ise toplumsal ve siyasal olaylarla, teknolojik gelişimlerle ve bu olayların geçirmiş olduğu değişimlerle ortaya çıkan soyutlamanın ruhsal ve yapısal pratiklerinin üzerine kuruludur.

Birinci bölümde soyutlamaya ihtiyaç duyulma nedenleri araştırılmıştır. Bu kapsamda Martin Heidegger'in 'Öz', Wilhelm Worringer'in 'Özdeşleyim', Albert Camus'nun 'Absürd' ve Jacques Derrida'nın 'Ayrılaşma' kavramları incelenmiştir. Sanat, kendi gelişim seyri içinde yapılan mekânsal soyutlama pratiklerindeki biçimlemeler ve kendi dönemlerinin kavrayış biçimleriyle doğrudan ya da dolaylı olarak ilişki içindedir. Sanat; her dönemde, kendi döneminin kavrayış biçimini yansıtmaktadır. Ortaya çıkan sanat yapıtlarında, dönem sanatçısının evren kavrayışını görmek ve dönemin düşünce özelliklerini okumak mümkündür. Bu yüzden tarihçilerin yorumları ile hakiki tarihsel zincirin sürekliliğinin sağlanması önemlidir. Burada makro tarihin yanında; geçmiş olayların arka planlarındaki koşulların, olayların içindeki insanların amaçlarının ve o andaki psikolojik durumlarının yorumlanabilmesi için yaşantı, biyografi, otobiyografi, yazılı/görsel kaynaklar yani mikro tarih büyük bir rol üstlenmektedir. Özellikle hakikat sonrası çağında; herkes çok öznel ve çok bireysel olduğu için, öznel ve nesnelin diyalektiği kaynaklardan çok net şekilde anlaşılmaktadır.

İkinci Bölümde soyutlama ve mekân ilişkisi incelenmiştir. Mekân algı biçimini şekillendiren zaman, sanatlarda da mekân anlayışına değişiklikler getirmiştir. Bu gelişim sürecini daha iyi anlayabilmek için Martin Heidegger'in felsefesine başvurulmuş, ayrıca ortaya çıkan durumunun sebep-sonuç ilişkilerinin kurulabilmesi için de Gadamer'in hermenötik yöntemi kullanılmıştır. Plastik Sanatlarda mekân kavramı, büyük ölçüde görsel öğeler arasındaki ilişkilerden doğmaktadır. Mekân,

nesnelerin birbiriyle ilişkilerine dayanarak insan zihninde yaratılan öznel, dolayısıyla soyut bir kavramdır. Sanatta mekânın yaratılması, sanatçının kendi yaşam deneyimleriyle oluşturduğu bakış açısı ve edindiği bilgilerin sentezi ile sağlanır. Bu durumda dönemin estetik anlayışının da oluşturulan mekânı etkilediği görülür. Örnek olarak Gordon Matta-Clark, Rachel Whiteread ve İlya Kabakov'un çalışmaları incelenmiştir. Sanatçılar fiziki mekânların bütünlüğünü ortadan kaldırıp başka mekânlara ve anlamlara gönderme yapmışlardır.

Üçüncü bölümde teknolojinin; enformasyona, bilgi akışının sürekliliğine, görsel ve estetik deneyiminin artmasına, düşünce tarzına ve hayata bakış açısına etkisi incelenmiştir. Lev Manovich yeni medyanın bütün sanatsal anahtar yeniliklerinin Avangard'da saklı olduğunu tespit etmiştir. Böylece, Gadamer'in bahsettiği geçmişin ve geleceğin diyalektiği ortaya çıkmıştır. Yeni mekân anlayışının araştırılması sırasında fiziksel, sosyal, mental ve siber uzamların birleşimi ele alınmıştır. Ayrıca bu yeni durumun etkilerinin sonuçları olarak Luciano Floridi'nin düşünceleri incelenmiştir. Yeni mekânın yarattığı psikolojik etkileri, özellikle eşzamanlığı, Borges ve Murakami örnekleri ile açıklanmaya çalışılmıştır. İlerleyen bölümlerde, Hans Gadamer'in yöntemi ele alınarak; günümüz sanatına dair TeamLab, ArsElectronica, Refik Anadol, Julie Mehretu ve diğer örnekler incelenerek irdelenmiştir. Böylece siber sanatın ve konvansiyonel sanatın sonsuz diyalektiğini okumak mümkün olmuştur.

Bu araştırma, plastik sanatlarda 1960'lı yıllardan günümüze kadar gözlenen mekânsal soyutlamalar (resim, heykel, video enstalasyon, sarmalayan sürükleyici deneyim) ile sınırlıdır. Tezin kısıtları arasında dijital çalışmaların teknik çözümlemeleri de bulunmaktadır.

1.BÖLÜM

ERKEN 20. YÜZYIL SANATINDA SOYUTLAMAYA DAİR İLK ÖRNEKLER

1.BÖLÜM

ERKEN 20. YÜZYIL SANATINDA SOYUTLAMAYA DAİR İLK ÖRNEKLER

1.1. Soyut Sanatın Tanımı ve Sanatta Soyutlama Kavramı

Soyut; kelime anlamı itibariyle madde halinde olan bir varlığı değil, sırf fikir niteliğinde olan; kelime, renk, duygu, vb. aracılığı ile ifade edilen bir kavramdır. Soyut; sınıflandırmalar, özümlemeler, elemeler sonunda varılan bir bütündür. Dolayısıyla soyut ve soyutlama bir düşünme eylemidir, zihinsel bir sürecin sonucudur.

Sanat tarihçisi J.N. Erzen soyut ve soyutlama kavramlarını şöyle açıklar:

"Soyut sanat, "Abstre sanat" olarak da bilinir. Renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelerle benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemelerdir. "Non-objektif (nesnel olmayan) ve "non-figüratif"(içeriksiz) sözcükleriyle de tamamlanan soyut sanat bütünüyle düş ürünü olabileceği gibi doğadaki bir nesnenin biçimini giderek genelleştirmesi ve arıtılmasıyla da elde edilebilir. Bu durumda ortaya çıkan imge asıl nesneyi çağrıştırabileceği için soyut yerine "soyutlama" terimini kullanmak daha yerinde olur". (Erzen, 2009: 1432)

Temel olarak Soyut Sanat ikiye ayrılır: İnformal Soyut ve Soyutlama (Betimleme). İnformal soyut da kendi içinde Salt Soyut ve Lirik Soyut olmak üzere iki gruba ayrılır. Fransız tarihçisi, yazar ve edebiyat eleştirmeni Marcel Brion (1895-1984) Salt Soyut'u doğayı çağrıştıran her şeyle ilgisini kesen, sanat dışı her şeyden uzak duran, salt biçimler dünyasından meydana gelen sanat olarak açıklamıştır. Ayrıca en basit ve en açıklanamaz formu alır. (örnek olarak: Kazimir Maleviç, Piet Mondrian).

Lirik Soyut ise müziği, renkleri, hareketleri, vb. temel olarak alır. Örnek sanatçılar arasında Wassily Kandinsky, Willem de Kooning, Mark Rothko ve Jackson

Pollock sayılabilir. Amerikalı sanat eleştirmeni Terry Barret (Barret, 2015: 193) "Neden Bu Sanat" isimli kitabında Maleviç, Kandinskyi ve Mondrian'ı; modern sanat gelişiminde eserin hem biçimine, hem de farklı ama örtüşen anlayışlarda 'maneviyat' olarak görülen toplumsal anlamına katkı sağlayan sanatçılar olarak belirtmiştir. Bu üç sanatçının, özellikle Birinci Dünya Savaşı'nda insanların yaşadığı felaketlerin ardından, ihtiyaç duyulan 'insanlığın gelişimine' sanatın sağlayacağı katkılar konusunda ortak iyimser düşünceleri vardır. (Barret, 2015: 194).

Soyutlama (betimleme) ise mimetiktir. Marcel Brion soyutlamayı şöyle tanımlamaktadır: "Doğal nesnelerle bağını koparmayan, onlardan yola çıkarak şematize edilmiş biçimler." Brion'un bakışı tartışmalıdır; çünkü sanatçı, iç dünyası ile yenidünyayı yaratırken kullanmış olduğu dış görünümü tamamen arkasında bırakarak iç dünyasına dönmektedir. Ayrıca soyut yapan sanatçı, asla doğal nesne'den yola çıkmamalı, onları sadece araç olarak kullanmalıdır. Ahu Antmen'e ait açıklama ise farklı bir bakış içerir: "Soyutlama yönündeki çeşitli eğilimleri bünyesinde barındırmasına karşın soyut sanat, esas olarak soyutlamanın da ötesindeki bir ifade arayışının sonucudur." (Antmen, 2018: 81).

Böylece soyutlama, soyutun bir aşaması olarak kabul edilebilir. Özümleme, eleme ve benzeri eylemler; resim üretimi söz konusu olduğunda, biçimsel yalınlaştırma ve arılaştırma eylemi ile aynı anlamdadır. Bir diğer deyişle, bu türden aşamalardan geçerek elde edilen imge, asıl nesnesine gönderme yapabileceği ve onu anımsatabileceği için burada ortaya çıkan sonuca "soyutlama" denilmektedir. Başka bir deyişle soyut, referanslarını hiçbir şekilde gerçeklikten almazken, soyutlama bir tarafıyla nesnel gerçekliğe bağlıdır.

Antmen soyutlamanın " …dış gerçekliğin yerine sanatın kendi öz gerçekliğini koyan, böylece renk, çizgi, şekil, espas gibi biçimsel öğelere odaklanan …" özelliği üzerinde durmuş ve şöyle devam etmiştir: "20. Yüzyıl başına tarihlenen her akım, genel bir eğilim olarak soyutlamayı benimsemiştir. Sanat için sanatçı bir yaklaşım içinde akademik ve natüralist ifadeden ayrılmıştır." (Antmen, 2018: 79).

1.1.1 Soyut ve Soyutlama Pratikleri "Öz" Kavramı Üzerine

Soyut ve soyutlama pratiklerinde önemli kavramlarından biri 'Öz' kavramıdır. "Soyut sanat somuttur ve onun belirlenmiş ifadesinin vasıtasıyla, doğalcılık sanatından bile daha somuttur." diyen Piet Mondrian'ın ifadesi, kabul gören bir başka bakış açısıdır. Çünkü sanatçı, soyutlama eyleminde odaklandığı 'kavram'ın özünü keşfeder ve eserinde somutlaştırır.

Fakat bu noktada iki ayrı gerçeklik algısı hiç değişmez. Bunlardan biri nesnel gerçekliktir, yani bilinen doğanın tamamının bize göründüğü şeklidir. İkinci olarak öznel gerçeklik ise insanın yaşayarak öğrendiği deneyim, bilgi ve sezgilerinden oluşturduğu kendi algılama gücünün gerçekliğidir. 'Öz' kavramı, sanatçının yaşamsal pratiğine ve algılama tarzına bağlı düşünme şekli ile ulaştığı kendi özel 'doğru'sudur. (Worringer, 2017:18).

Alman varoluşçu filozof Martin Heidegger'in "hakikat sanat yapıtında olur, çünkü sanat yapıtı dünya ile yeryüzü arasındaki çatışmayı bünyesinde barındırır." sözü önemlidir. "…kendini gizleyen yeryüzü ancak dünyanın açıklığında kendini gösterebilir. Yeryüzü yapıtta kendini gösterir çünkü yapıt önümüzde bir dünya açar. Dünyanın yapıttaki açıklığı sayesinde yapıtta kullanılan 'malzemeler' kendilerini şey-lik özelliğiyle ortaya koyar." (Murray, 2012: 185). Filozof, yeryüzü ile dünya arasındaki ilişkiye 'çatışma' olarak bakan kişidir.

'Öz' kavramına Heidegger'in gözüyle bakarsak "Hakikatin özünde gizlilikten çıkma vardır ama gizlenme hakikatin "özünde" olduğundan, hakikatin aslında, hakikat-dışı olduğunu söyleyebiliriz. Heidegger'in gizlilikten-çıkma ile gizli-kalmanın birbirinden ayrılmazlığını öngörmesi, düşüncesinin belirleyici unsurdur: "Varlıkların gizli-kalması, ne-oldukları, yalnızca insanların hatasına ya da bilişsel yetersizliğine bağlı değildir. Varlıklar kendilerini geri çeker. Kendilerini gösterirken aynı zamanda gizlerler. Öyleyse varoluşun hakikati demek gizlilikten çıkma hem gizli kalma hem de gizlenme durumundan kurtulmayı ilgilendirir." (Murray, 2012: 185).

Heidegger'in Öz'ü ile soyut ve soyutlama arasında net bir bağlantı kurabiliriz, çünkü soyut olan ya da soyutlamaya uğrayan bir yapıt hem gizlilikten çıkmaya (elemeler sonunda) hem de gizli kalmaya meyillidir. Sanatçı odaklandığı kavramın Öz'ünü hem keşfeder, hem de saklar. Ayrıca, sanatçı özü keşfetmekle kalmaz, öze katabileceği yorum ile yeni bir gerçekliği yaratır. Bu, düşüncenin üstün bir aşamasıdır. (Heidegger, 2011: 32).

Özet olarak; soyutlama ve soyut sanat, sanatçıyı uygulama ve üretme konularında özgür bırakan ve ona sonsuz hareket ve üretme olanakları sunan zihinsel bir pratik olarak tanımlanabilir. Ayrıca; bu yüzyılda hızla gelişen teknoloji, mimari, endüstriyel tasarım, resim ve heykel sanatlarının birbirileriyle yakın ilişki içerisine girmeleri, Soyut Sanat'ın güçlenmesi ve yaygın bir ifade biçimini almasında büyük rol oynamaktadır.

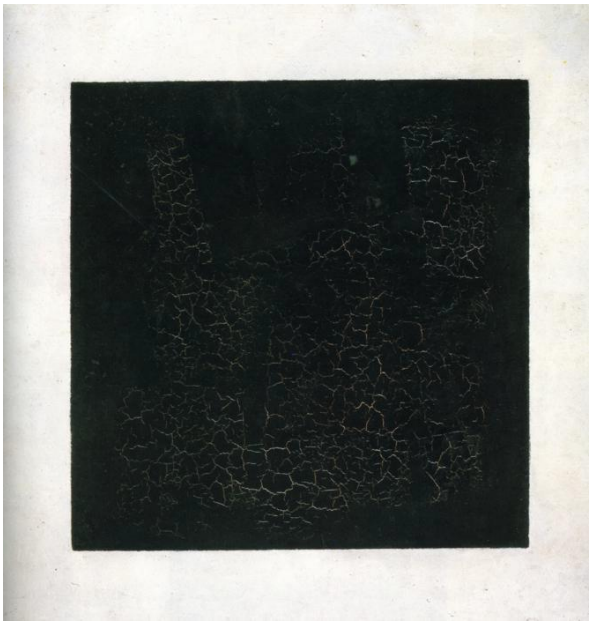
1.2 Soyut Anlamda Üretim Yapan Öncüler; Wassily Kandinsky ve Kazimir Maleviç

Soyut sanatın ilk ve en güçlü örneklerine değinecek olursak, öncelikli olarak Wassily Kandinsky'den bahsetmemiz gerekir. "1910'da Kandinsky'nin ünlü bir suluboya eseriyle başlayan soyut sanat olgusu, biçimlerin yaşamından gerçek bir kopmayı temsil eder." (Eroğlu, 2003: 156). Kazimir Malevich ile Wassily Kandinsky'nin tamamen soyut olarak nitelendirilebilecek ilk resimleri yaptıklarını söyleyebiliriz. Malevich'in 'Siyah Kare'si soyut geometrik eserlerin en çok bilinenlerindendir. Kandinsky'nin 'İsimsiz' (1910) adlı eseri ilk soyut suluboya çalışmasıdır ve havada uçan şekillendirilmiş renkli amorf biçimlerden oluşmaktadır. 1910 yılında Kandinsky nesnelsizliği çalışmalarının ana prensibi olarak ilan etmiştir. Sanatçının renk teorisine göre beyaz-sessizlik, kırmızı-dinamizm ve eril güç, mavi-sır ve mistisizm, sarı-toprak, siyah-Apokalipsis ve sönük güneş, yeşil-yeni dönem anlamına gelmektedir. Formların akışı ise bu kavramların kompozisyon içinde birbirleriyle olan ilişkilerini ortaya çıkarmaktadır. (http://www.kandinsky-art.ru/library/filosofiya-tvorchestva-hudozhnika-kandinskogo.html)

Maleviç; Kandinsky'nin plastik bir görünüm sunan eserlerinin aksine, daha sert geometrik hatlara sahip çalışmalar üretmiştir. Malevich bu yeni sanat anlayışına "Suprematizm" adını vermiştir. Latince kökenli suprema 'en üst, en yukarı' sözcüğünden türetilen bu kavram, sanat için her şeyden arındırılmış yeni bir çalışma alanı olarak en üstün, en yukarıdaki bir alanı işaret etmektedir. (Nere, 2004: 56). Her iki eser de mekân/uzam duygusu barındırmaktadır.



Resim 1: Wassily Kandinsky 'İsimsiz', kağıt üzerine mürekkep, suluboya, 49,6x64,8cm, 1910



Resim 2: Kazimir Maleviç 'Siyah Kare', tuval üzerie yağlı boya, 79.5x79.5 cm, 1915

İsmail Tunalı, Maleviç'in resmi bir mimari yapı gibi görmesinden bahsetmiştir. Bu konstrüktivist bir resim tarzıdır ve bir bakıma Malevich'in bu noktaya kübizmden gelmiş olduğu iftirasını atmıştır. Diğer taraftan Maleviç'in yaptığı şeyin, kübist ve kostrüktivist resim de dahil, resim olarak görülemeyeceğini ifade eden Tunalı; onun ortaya koyduğu bu eylemin, genç sanatçıları çevresinde topladığını ve 1920'li yıllara doğru giderek kendine özgü bir sanat anlayışına dönüştüğünü söylemiştir. (Eroğlu, 2003: 183). Soyut sanatla beraber gelişen Konstrüktivizm (1915) ve De Stijl (1917) soyutlamayı heykel ve mimarinin üçüncü boyutuna taşımış eş zamanlı akımlar olarak karşımıza çıkar.

Amerikan sanatında ise 1940'larda yeni bir dönem başlamıştır. Soyut resim hareketinde dışavurum ve geometrik yaklaşım farklı bir önem kazanmıştır. Amerikalı soyut sanatçılar; Amerikan soyutlama sanatının öncülerinden Hollandalı Mondrian'ın sanata olan teosefik, sade, duygusal ve sembolik yaklaşımını beğenip, daha farklı sonuçlara ulaşmışlardır. Bir tür teosefik sadeliğin son temsilcileri olmalarının yanında, ruhsal ideallerinden uzaklaşan ilk temsilciler de olmuşlardır. (Fineberg, 2014: 36).

Amerikan anlayışıyla soyut sanat; giderek daha şekilcileşmiş, duygusallıktan uzak ama daha karmaşık ve zihinsel bir girişim haline dönüşmüştür. 1945-1955 yıllar arasında Amerikan sanatı için verimli bir deneyimsel dönem olmuş ve bu dönem Amerikan sanat tarihi için en önemli yıllar olarak kabul edilmiştir. (A.e.g.).

Ahu Antmen, '20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar' isimli kitabında (Antmen, 2018), birçok Amerikalı sanatçının eğitim gördüğü New York Art Sudents League'de eğitim veren Alman sanatçı Hans Hofmann'ın Amerikalı Soyut Dışavurumcu sanatçılar üzerinde büyük etkisi olduğunu söylemiştir, çünkü Hofmann özgür bir biçim anlayışıyla geometrik anlamda soyutlamanın renk, biçim ve mekân birliğine vurgu yapmıştır. Ayrıca kompozisyonu oluşturan öğelerin birbirleriyle ilişkilerini esas almak yerine, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da durağan boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasına yol açan bu tür kompozisyon anlayışını, Soyut Dışavurumculuk akımını oluşturan sanatçıların her birinin kendi özgün resimsel diline karşın paylaşılan bir özellik olarak görmüştür. (Antmen, 2018: 147).

1940'lardan 60'lara süregelen Soyut Dışavurumculuk ve 1960'larda yaygınlaşmaya başlayan Pop-art ve Minimalizm akımları da soyut sanat akımları arasındadır.

1.3 Clement Greenberg Ekseninde Sanatta 'Yeni Bakış'

20. yüzyılın başlarında modernizm ile beraber gelişen yeni süreç, ya da daha doğru bir deyişle, modernizmin dünya sanatında yarattığı kırılma ve bu kırılmanın sanat üzerindeki etkileri oldukça önemlidir. Bireysel içerik sorunlarına çözüm getirecek yeni düzenin, resimsel açılımları da kökünden etkilemesi kaçınılmazdır.

Amerikalı eleştirmen ve kuramcı Greenberg (1909–1994), Soyut Dışavurumculuk hareketinin savunucularındandır. Soyut sanatın yayılmasına büyük katkıları olmuştur. Onun görüşüne göre resim sanatı soyutlamaya doğru ilerlemektedir. Bu bağlamda da sanatın son basamağı onun arındırılmasıdır.

Resmin biçim ve içerik yükünden kurtarılması iddiasını ortaya atan Greenberg, bunu 'Modernist Resim' (1960) başlıklı makalesinde şu şekilde açıklamıştır: "Saf (soyut) sanat; konu, sanatçının kişiliği ile bağlantılar, fırça izleri gibi öğelerden arındırılmış olmalı, illüzyonlara yer verilmemeli, tuvalin yüzeyi, yani iki boyutluluğu öne çıkarılmalıdır." (Greenberg, 1999: 359).

Bu düşüncesiyle Greenberg, geç resimsel soyutlama olarak adlandırdığı üretme biçimini, daha önceki dönemde yaygın olan Soyut Dışavurumculuk'tan ayırma amacını da gütmüştür. Greenberg, temsil resminin betimleyici tavrını ötelenmesi gereken bir problem olarak görmüştür.

Diğer taraftan "Modernist resmin" tanınabilir nesneleri betimlemeyi terk etmesinin, ilke gereği olmadığını savunmuştur. "İlkece terk edilen şey, tanınabilir üç-boyutlu nesnelerin yer aldığı türden mekânın betimlenmesidir." (A.e.g.: 359) açıklamasıyla da izleyicinin değil, resmin gereksindiği bir değişime dikkat çekmiştir.

Buradan da anlaşılabileceği üzere; önceden beri üzerinde durulan soyut mekân kavrayışı Amerikan Soyut Dışavurumcuları tarafından da benimsenmiştir.

Greenberg'in yazmış olduğu "Modernist Resim" ve "Avangard ve Kitcsh" isimli makaleleri, işte bu modern dönem resmini tanımlayarak yeni olanı önermiş ve sanatta kökten bir devrim yaratmıştır. Dolayısıyla bu devrim geleneksel resmin sonunu da getirmiştir. Çünkü o, hedef olarak soyut sanatı tüm akımların buluşacağı bir ortak sonuç olarak görmüştür. Greenberg'e göre; Avangard'ın tarihi, resimlerin asal niteliği olan düz resimsel yüzeyin gelişmiş, ilerici bir biçimidir. Dolaysıyla Greenberg, gölgelemeyi ve hacmi reddeden; tonlardan çok ana renkleri kullanan ve geometrik biçimlerden yararlanan bir resim anlayışını savunmuştur. (https://www.academia.edu/34445969/Avangart_ve_Kitsch_-_Clement_Greenberg_%C3%87ev_Merve_Yal%C3%A7%C4%B1n_)

Greenberg'in bu düşünceleri; sanatın özünü, yaratıcılık ve bilimsel bağlamda sorguladığını işaret etmektedir. Soyut dışavurumcu yaklaşım; Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline gibi sanatçıların dahil edilebileceği fiziksel hareketin vurguladığı aksiyon resmi ve Mark Rothko, Kenneth Noland, Clyfford Still, Ellsworth Kelly, Frank Stella ve Morris Louis gibi ressamların temsil ettiği renk alanı resmi olarak iki ana kolda ilerlemiştir. (Fineberg, 2014: 150-152).

Greenberg'e göre "sanatta geçerli olan tek tutarlık, geçmişte olduğu gibi şimdi de estetik tutarlıktır ve kendisini yöntemlerde ya da araçlarda değil sonuçlarda gösterir." (A.e.g.: 361). Bir derinlik duygusuna sahip olsa dahi, tanımlanabilir bir mekânı önermeyen ancak yüzeyden taşan biçimsel çözümlemenin bir tür soyut mekân estetiği sunduğu söylenebilir.

Greenberg; eski ustaların tablolarından birine bakan bir kişinin, onu bir resim olarak görmeden önce, onda ne olduğunu görmeye yöneldiğine, modernist bir tablo ise önce resim olarak gördüğüne inanmıştır. (Greenberg, 1999).

Greenberg; Modern sanatta, Rönesansa ya da akademik sanata kıyasla, teorik olan çok daha az şey bulunduğunu savunmuş ve modernistlerin yaptıkları şeyin

çelişkinin terimlerini tersine çevirmek olduğunu vurgulamıştır. Bu suretle denilebilir ki; modernist resim, yaratılan diyalektik gerilim ile biçimlerin düzenlenme ilkesi doğrultusunda ortaya çıkan bireysel bir gerçekliktir.

Eleştirmen 'Renk Alanı' terimini ilk kez 1962'de; Barnett Newman, Kenneth Noland, Moris Louis gibi sanatçılar için kullanmıştır. "Bu sanatçıların çalışmalarında, rengin bir alan doldurma ya da düzlemi kapatma işlevinden sıyrılıp kendi savunduğu bağımsız bir yapıya kavuşturulduğunu" (Germaner, 1997: 37) düşünerek, bu terimi ortaya atmıştır. Renk Alanı sanatçıları, Soyut Dışavurumcuların çizgisel içeriğini ya da belirgin fırça izlerini dışlayarak, renklerin atmosferik bir yumuşaklıkla değiştiği büyük ölçekli lirik uygulamalara yönelmişlerdir. Bu metot resimdeki geleneksel çizim-boyama ikilemini ortadan kaldırmıştır. Bu resim hareketinde Barnett Newman, Mark Rothko ve Ad Reinhardt gibi öncü sanatçılar, tek renkli resim üzerinde çalışmış ve geniş renk alanlarına ağırlık vermişlerdir. (Fineberg, 2014: 150).

1.3.1. Barnett Newman

Barnett Newman (1905-1970), Soyut Dışavurumculuk akımının ilk temsilci ve kurucularındandır. Sanatçının görüşü ile ilgili olarak şunu söylemek mümkündür: Yeni sanat formlarını tetikleyen unsur, sanatçının yaşadığı toplumsal çevre ve psikolojik zorlukların deneyimidir. (Fineberg, 2014: 100).

Newman, 1905'te New York'ta doğmuştur. Babasının evlerinde misafir ettiği Avrupa'dan gelen Musevi göçmenlerin felsefe ve din sohbetlerine ve tartışmalarına tanık olmuştur. 1927'de mezun olduğu City College'de okurken, Art Students League'de ders almıştır. Newman sanatçılara yardım/bağış yapan 'Federal Art Project'e katılamamış ve çoğu sanatçının bu projede yer almasından kaynaklı kendini dışlanmış hissetmiştir. (A.e.g.: 99).

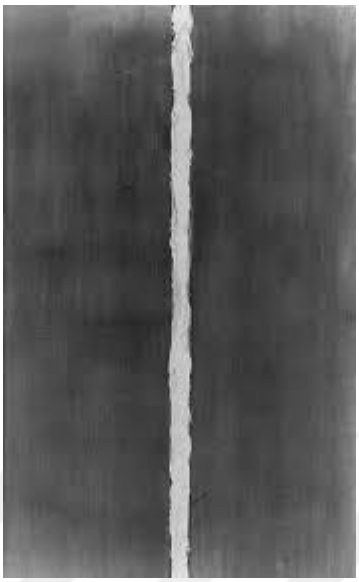
Sonraki yıllarda Newman kendi çevresindeki ressamların gerekçeleri hakkında şöyle açıklama yapar:

“20 yıl önce, korkunç bir Dünya Savaşı ile büyük bir ekonomik krizin yerle bir ettiği, katliamlara sahne olmuş bir dünyanın moral krizini hissettik ve o dönemde, yapmakta olduğumuz resim gibi bir resim türünü- çiçekler, uzanmış nüler ve çello çalan insanlar (Cezanne, Picasso, ve Matisse gibi modern ressamların konuları)-resmetmek olanaksızdı. Aynı zamanda, organize olmamış şekillerin ve biçimlerin ya da renk ilişkilerinin saf dünyasının içinde, bir duyum dünyasında hareket edemiyorduk. Diyebilirim ki kimilerimiz için bu, neyin resmedileceğiyle ilgili yaşadığımız moral bozukluğuydu. Dolayısıyla, pentür yalnızca ölmemiş, bir de hiç var olmamış gibi sıfırdan başlamayı konuşur olmuştuk.”

(http://specificobject.com/objects/index.cfm?search_type=advanced&ppub=Studio%20International#.XNsubI4zbIU Dan Flavin “Studio İnternational” (Nisan, 1969)



Resim 3: Barnett Newman ‘Moment’, tuval üzerine yağlı boya, 1946



Resim4: Barnett Newman ‘Galaxy’, tuval üzerine yağlı boya, 1948



Resim 5: Barnett Newman, ‘İsimsiz’, litografi, 1961



Resim 6: Barnett Newman ‘İsimsiz’, litografi, 1961

Lebriz Sanal Dergi’nin “Barnett Newman ve Zaman” isimli makalesinde, Newman’ın yeni sanat algısından bahsedilmiş ve sanatçının “zaman-resmin kendisidir.” ifadesine yer verilmiştir. Makalede Newman’ın imge, temsil ve uzamla ilgilenmediği anlatılmıştır.

> “Temsilden ziyade sunumla ilgilenir derken kastımız, Newman resminin kendi dışında bir gerçekliği taklit amacı taşımadığıdır. Resimler, ressam ile sanatsever arasında bir mesaj aracı değildir. Kendilerinden başka bir gerçekliği işaret etmezler. Anlatılan yoktur. İletişim kurma kaygıları hiç yoktur. Oradadırlar ve sundukları şey kendi varlıkları ile sembolleştirdikleri “zaman” ve “an”dır. Mesaj resmin kendisidir ve “buradayım” der. “Seninim” der veya “benim ol” der. Şimdi ve burada; sen ve ben vardır. Mesaj – sunum kendisidir ama sunulan bir şey yoktur. Sadece şimdi ve burada olan resim vardır.” (http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang =TR&bhcp=1 Lebriz Sanal Dergi).



Resim 7: Barnett Newman‘Onement 1’, tuval üzerine yağlı boya, 69.2x41.2 cm, 1948

Sanatçının kariyerinin yönünü belirleyen, Onement 1 (Birlik1) adlı çalışması olmuştur. Newman bu resminde, zeminde koyu kahverengi düzensiz bölümler oluşturup, tam ortadan (bandın üzerinde) turuncu/tarçın renginde 2 cm’lık vertikal bir çizgi çekmiştir. Aslında bu çizgi resmi bölmemekte, tam tersi titreşim sayesinde izleyicinin sonsuz uzama dalmasını sağlamaktadır. Böylece uzamın birliğini daha da güçlendiriyor. Newman bu çizgiye “zip” demiştir. Sanatçı zipi, her zaman tam ortada olmasa da, hemen hemen çalışmalarının hepsinde kullanmıştır. Ayrıca sonraki çalışmalarında, büyük boyutların kullanımındaki doygun rengi ortaya koyarak ona mekânsal bir nitelik kazandırmıştır. (Fineberg, 2014: 101).

1.3.2 Minimalizm

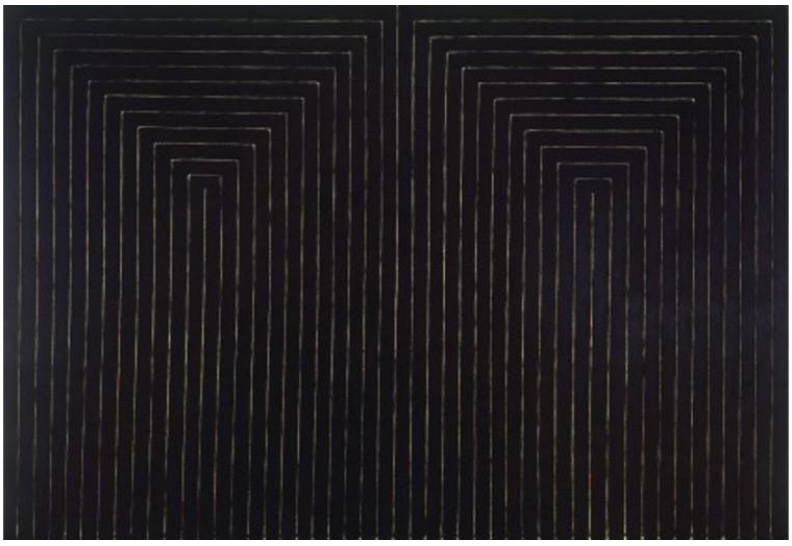
Greenberg'e göre; Amerika'da 1960'lardan sonra 'Resim Sonrası Soyutlama' adlı çalışmalar üstün sanat formunu temsil etmiştir. Renk, hareket ve boya dokusuyla iç dünyayı dolaysız olarak resme aktarmayı amaçlayan Soyut Dışavurumculuk, zamanla daha zihinsel, ölçülü, uyumlu ve dengeli soyut çalışmaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yeni soyut sanatçılar, soyut dışavurumun açık duygusalcılığından kaçınarak daha mesafeli ve daha anonim üslupları tercih etmişler ve resme bir yanılsama olmaktan ziyade, nesne olarak bakmışlardır. (Fineberg, 2014: 281).

Barbara Rose; 1965 yılında yayınladığı, "ABC Sanatı (ABC Art)" isimli önemli bir makalesinde, "kendisini önceleyen romantik, biyografik soyut dışavurumcu stille son derece şiddetli bir zıtlık oluşturan boş, tarafsız, mekanik şekilde kişisellikten uzaklık dolaysıyla izleyicileri duygusuzluk ya da içerik eksikliğiyle ürperten bir sanatın" (https://tr.scribd.com/document /338891635/Barbara-Rose-ABC-Art-1965 (1965 yılının ABC Sanatı (ABC Art)) yakın zamanda ortaya çıkışına dikkat çekmiştir. Bu yeni sanat, soyut dışavurumculuğun dramatik, duygusal iç gözlem aracı olarak bir obje düşüncesinin tersine; açıkça, sembolik olmayan bir fiziksellik öne sürmüştür.

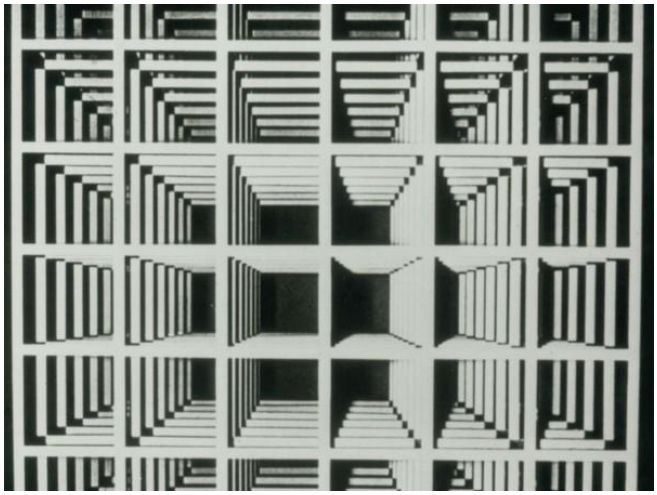
'Minimalizm akımını; Ad Reinhardt'ın çalışmalarından esinlenen Frank Stella'nın 1959-1961 yılları arasındaki şematik, monokrom resimleri başlatmıştır. Robert Morris ise, bu çalışmaları "süreç sanatı" yönüne doğru yöneltmiştir. Söz konusu on yılın sonlarına doğru Sol LeWitt, Minimalist düşünce ve buluşları, "Kavramsal Sanat"ın fiziksel objeden tamamıyla özgürleşmek için yola çıkan bir sanat biçimi ve temeli olarak kullanırken, altmışların ortalarında Donald Judd, Tony Smith, Carl Andre ve Dan Flavin Minimalizm'i artık bir akım olarak tanımlar. (Fineberg, 2014: 281).



Resim 8: Ad Reinhardt ‘İsimsiz’ ‘tuval üzerine yağlı boya, 1957



Resim 9: Frank Stella ‘Mantık ve Sefaletin Evliliği’, alüminyum üzerine enamel, 230x334cm.,1959



Resim 10: Sol LeWitt ‘Modülar Küp’, alüminyum üzerine beyaz boya, 1966



Resim 11: Dan Flavin ‘The Diagonal of May 25’, enstalasyon, 1963

Fried’ın eleştirdiği minimalist yapıtlardaki izleyicinin deneyimlediği, nesnenin belli bir durum içindeki varlığının izleyiciyi de kapsaması yolundaki düşüncesi Brian O’Doherty’nin vurguladığı üzere; “postmodern süreçte yaygınlık kazanacak olan alternatif ifade biçimlerinin olmazsa olmaz koşulu olacaktır.” (O’Doherty, 2010: 17).

Minimalizm ile yapıtın mekâna özgü olarak tasarlanmasının yanı sıra, izleyicinin de mekân içinde kendi varlığının bilincine ulaşması söz konusudur.

1.3.2.1 Donald Judd "Komplike Düşüncenin Basit İfadesi"

Amerikalı modernist ressam ve mimar Donald Judd, 1928'de Excelsior Springs Missouri'de doğmuştur. Judd, 1948'den 1953'e kadar New York'taki Sanat Öğrencileri League'de ve daha sonra Columbia Üniversitesi'nde felsefe eğitimi almış, 1959'dan 1965'e kadar birçok Amerikan sanat dergisine sanat eleştirisi yazmıştır.

Sömürülen Soyut Ekspresyonistlerin ölçeği ve fizikselliği ile ilgilenen Judd, çalışmalarına resim yaparak başlamıştır. Resim sanatına ömür boyu sürecek bir ilgiye sahip olmasına rağmen, 1962'de obje çalışmalarına ve sonrasında da bağımsız çalışmalara yönelmiştir. Saydam renkli plastikler ve anodize alüminyum gibi endüstriyel malzemelerle çalışmış ve ulaşılabilecek en mükemmel yüzeyi elde etmiştir. Çalışmalarında, el işleriyle bütün ilişkilerini ortadan kaldırmak için uğraşmıştır.

1980'den sonra heykel çalışmalarına daha fazla ağırlık vermiştir. 1981'de Batı Teksas'a, 1986'da da Chinati Vakfı'nın açtığı çağdaş sanat müzesinin bulunduğu Marfa kasabasına taşınmıştır. Söz konusu müze, Judd'un yanı sıra Dan Flavin, John Chamberlain, Carl Andre, Ingólfur Arnarsson, Roni Horn, İlya Kabakov, Richard Long, Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen, David Rabinowitch ve John Wesley gibi birçok sanatçıya ait kalıcı enstalasyonlarına sahiptir. (https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-j/judd-donald/donald-judd-hayati-ve-eserleri/)



Resim 12: Donald Judd İsimsiz-Raf, 12 demir parça, her biri 22.8x101.6x78.7cm, aralar 22.8 cm

"İsimsiz-Raf" adlı çalışması; New Jersey'deki bir metal atölyesinde galvanizli demirden yaptırılmış ve yeşile boyanmıştır. Birbiriyle aynı raflardan oluşan bu çalışmadaki düzenli tekrar, geleneksel sanat anlayışındaki her bir fırça darbesinin eşsiz ve biricik olduğu fikrinin artık demode olduğunu anlatmaktadır. Sanatçı, 12 adet rafın tek bir öğe gibi görünmesini sağlamıştır. Her bir raf 22.8 cm. derinliğindedir ve araları da 22.8 cm'dir. Geleneksel heykelden farklı olarak parçalar arasında hiyerarşik bir ayrım yoktur, en üst raf ile en alt raf aynı değerlere sahip oldukları gibi, aralarında onları bağlayan ve bir arada tutan bir kuvvet vardır. O da 22.8 cm'dir. Sanatçı metal, ahşap, plastik ve reçine gibi ticari olarak kullanılabilen malzemelerle deneyler yapmıştır. (http://www.fotografya.gen.tr/TR,491/gulser-gunaydin.html).

1960'ların ortalarında eserlerini 'heykel' olarak değil 'nesne' olarak nitelemeye başlamıştır. (https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/761171). Judd malzemenin doğasına müdahale edebilecek, izleyicinin saf görsel deneyimindeki dikkati dağıtacak tüm müdahalelerden kaçınmaya çalışmıştır. Amacı izleyiciyi esere ve o an'a odaklamak olmuştur.

Judd; parça ile bütün, nesne ile uzam arasındaki ilişkisi ile ilgilenmektedir. Formları bakımından basit, sıradan ve her yerde bulunabilir malzemelerden

yapılmışlardır. Judd için raf ve kutu, nötr ve sembolik anlam taşımayan formlardır. (https://www.moma.org/learn/moma_learning/donald-judd-untitled-stack-1967/).



Resim 13: Donald Judd 'İsimsiz', alüminyum, 91,6 x 155,5 x 178,2 cm, 1972

1.4. Soyutlamanın Ruhsal Gereçleri ve Soyutlama Pratikleri

Günümüz sanatında soyutlama pratiğinin kaynaklarına bakarken, dikkate almamız gereken husus, İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra toplumsal düşünce, inançlar ve sosyal ilişkilerin değişime uğramış olması konusudur. Pozitivist, teknoloji ve bilim merkezli ve rasyonalist eğimli olarak algılanan evrensel modernizm; mutlak doğrulara inançla, toplumsal düzenin rasyonel biçimde planlanmasıyla ve bilgi ile üretimin standartlaştırılmasıyla özdeşleştirilmektedir. Postmodernizm ise; ekonomik kriz ve savaşlardan dolayı güvensizlik, şiddet, yabancılaşma, belirsizlik, hayal kırıklığı, umutsuzluk, hastalık, travma, parçalanma, ütopya gibi kavramlar ve alternatif arayışlar ile ortaya çıkmaktadır.

David Harvey Postmodern'in durumundan bahsederken şunu vurgulamıştır:

> "Foucault'nun tarihte süreksizlik ve farklılık konularındaki vurgusu ve 'basit ya da karmaşık nedensellik yerine biçim çeşitliği gösteren korrelasyonlar'ı öne çıkarması, matematik alanında belirlenemezliği vurgulayan yeni gelişmeler

> (katastrof ve kaos teorileri, fraktal geometri), etik, politika ve antropoloji alanlarında 'öteki' kavramının gerçekliği ve saygıdeğerliği konusunda yeniden doğan duyarlılık, bütün bunlar 'haleti ruhiye' de yaygın ve derin bir değişime işaret eder." (Harvey, 2014: 21).

Görsel sanatlarda da köklü değişimler yaşanmıştır. Ruhsal bir kriz nedeniyle görsel algılar farkındalık kazanmış, estetik değerler mutasyona uğramış ve sanatçılar yeni arayışlara girmiştir. Yine Harvey'in tanımına başvurursak görsel sanatlardaki yeni arayışlar ve yönelimler artık; "Susturulmuş olan "başka seslere" ve "başka dünyalara gösterdiği" yakın ilgi nedeni ile devrimci potansiyeli taşıyan bir akım" (A.e.g: 57) haline gelmiştir.

1.4.1 Albert Camus'nun "Absürd" Kavramı Üzerine

Albert Camus, söz konusu uyumsuzluğun insanla dünya arasındaki ilişkide ortaya çıktığını düşünmüş ve bunun kaçınılmaz bir durum olduğuna inanmıştır. Anlam kaybı yaşanan modern çağda, yabancılaşan özne dünyasının rasyonel bir açıklaması yapılamadığı için uyumsuzluk ortaya çıktığına inanmıştır. Camus'ye göre dünya ve insan birbirileri için absürd, yani birbirleriyle çelişiktirler. Absürd, insan ile dünyayı birbirine bağlayan bir ilişkidir. Absürd, insan bilinciyle dünya arasındaki ilişkinin kopuşu ve dünya ile bilinç arasındaki uyumsuzluktur. (Camus, A. 'Başkaldıran İnsan').

Camus düşüncesini şöyle açıklamıştır: "Doğum ile ölüm arasında sıkışıp kalan bir insanlık söz konusudur. Bu durum doğal olarak insandaki dışavurumu kaygı, bulantı, iç sıkıntısı gibi ruhsal durumları (halleri) belirtir." (Camus, 2013: 131). Ayrıca, monotonluğu ve yabancılaşmayı uyumsuzluğun kaynağı olarak göstermiştir: "Bıkkınlık, makinemsi bir yaşamın edimlerini sonlandırır, ama aynı zamanda bilincin devinimini başlatır. Onu uyandırır, gerisine yol açar. Gerisi, bilinçsiz olarak yeniden zincire dönüş ya da kesin uyanıştır…bir zaman için uyumsuzun kaynaklarında ufak bir inceleme için yeterlidir bu kadarı. Basit "kaygı" her şeyin başlangıcındadır." (A.e.g)

'Yabancılaşma'yı ise şöyle tanımlamaktadır: "Uyumsuzlukla karşılaşan insan, bu dünyanın insandışı ve insan aklına aykırı bir yer olduğunu fark eder ve bu dünyaya

yabancılaşır. İnsanın yaşadığı yabancılık yalnızca dünyaya karşı değil, yanı sıra kendine ve başka insanlara karşı da yabancılık hisseder." (A.e.g)

Heidegger'e göre de sanatın sebebi hayatımızdaki absürd olandır. (Murray, 2012: 185). Yani iç ve dış dünya arasındaki tartışmayla ortaya çıkan uyumsuzluktur.

1.4.2. Wilhelm Worringer'in "Mutlak Sanat İstemi"

Alman sanat tarihçisi Wilhelm Worringer sanat üsluplarına psikolojik ve felsefi görüş açılarından bakmamızı önermiş ve 'özdeşleyim' ve 'soyutlama' kavramlarını araştırıp kıyasladığı zaman da şu sonuca varmıştır: Sanat üslupları, dar bir anlayış kadrosu içinden çıkarılmış ve bir evren görüşünün objectivation'u (nesnelleştirilmesi) şeklinde kavranmıştır. Bu bağlamda da Soyutlamayı psikoloji ve içtepi etkeni ile açıklamıştır.

> "Asıl sanat, salt taklit içtepisini, doğal örneği taklit etmeden duyulan oyun sevincinin değil daima derin bir psişik ihtiyacı giderir. Sanat kavramını saran saygı halesi, sanatın bütün çağlarda gördüğü derin saygı ise psişik ihtiyaçlardan doğan ve yine psişik ihtiyaçları gideren bir sanat düşünülürse, ancak psikolojik olarak temellendirilebilir." (Worringer, 2017: 22-23).

Worringer; özdeşleyim içtepisinin koşulunun, insan ve dış dünya arasındaki panteist içtenlik gibi bir ilgi olmasına rağmen; soyutlama içtepisinin, insanın dış dünya olayları karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğunu gösterdiğini söylemiştir. (A.e.g.:25) Worringer'e göre, soyutlama içtepisinde, kendinden vazgeçme içtepisinin gücü, benzeri olmayan daha büyük ve daha tutarlı bir güçtür.

> "Soyutlama ve içtepisi, burada, özdeşleyim ihtiyacında olduğu gibi, bireysel varlıktan kaçma içtepisi olarak değil de, zorunlu ve değişmez şeylere bakarken, insan varlığının genel olarak tesadüflüğünden, genel organik varlığın görünüşteki keyfiliğinden kurtulma içtepisi olarak kendini gösterir. Hayat, hayat olarak, estetik hazzı engelleyen bir şey diye kavranır." (A.e.g.: 32).

O halde özdeşleyim içtepisinden vazgeçen bir estetik yaşantı, kendini dış dünyada bulunan bir objeye vermekte, daha açık bir ifade ile kendi duygularını bir dış objeye aktararak, o objeye duygusal bir canlılık kazandırır. Böylelikle sanatçı kendi

ruhsal deneyimini ve yaşamını o objede yaşar ve objede yaşadığı bu iç etkinlik durumundan haz alır. Eğer insan, objeyle karşılaştığı sırada; kavrayıcı etkinliği sayesinde, içinde bir iç çatışma yaşamaz ve kendini çıkar gözetmeden objeye verebilirse, kişide bir özgürlük duygusu doğar. Bu özgürlük duygusu, bir tür haz duygusudur. Yaşanan haz duygusu, kişiye yönelen etkinlik beklentisi ile kişinin gerçekleştirdiği etkinlik arasındaki uyumun belirtisidir.

Böylece estetik algıda; objeden süjeye vuran etkiden çok içten dışa, yani süjeden objeye vuran bir belirleyicilik, içsel bir etkinlik söz konusudur. Bu bakımdan objelerin biçimi kendi başına bir biçim değil, süje için bir biçimdir. (Worringer, 2017: 16). Soyut sanat ile neredeyse eş anlamlı bir sanat anlayışını ifade eden modern sanatın gelişiminde; diğer düşünsel, sosyal ve bilimsel etkenler kadar, Worringer'in soyutlama kavramının anlaşılmasındaki başarısı da etkili olmuştur. Worringer'in çalışmasında sanat tarihi analizlerine dayanarak oluşturduğu soyutlama süreci, modern sanatın özellikle çizgisel-geometrik dışavurumcu formlarında karşılık bulmaktadır. Soyutlama ve özdeşleyim teorisi ile Worringer özetle, ekspresyonizmin düşünsel zeminini hazırlamıştır.

2. BÖLÜM

SOYUTLAMA VE MEKÂN İLİŞKİSİ

2. BÖLÜM

SOYUTLAMA VE MEKÂN İLİŞKİSİ

2.1. Mekân Kavramı ve Mekân Algısı

Mekân; öncelikle insanın yaşamsal gereksinimlerini sağlayan, fiziksel bir çevredir. Amerikalı mimar ve yazar Frank Lloyd Wright mekânı şöyle tanımlar "İç mekân, binanın ruhu olan mekânın kendisidir. İçinde yaşadığımız oda salon bu mekânın parçasıdır, ona aittir, onunla beraberdir, ondan doğmadır. İçinde yaşanılan mekân bir bütün olarak bu şekilde düşündüğümüz zaman ki, bu mekân mimarinin ta kendisidir denebilir." (Günenç, 1962: 7). İnsanın yalnızca bedeni değil, duyguları ve düşünceleri de mekâna bağlı ve bağımlıdır. (Marleau-Ponty, 1962). "Varoluş yalnızca maddesel yönüyle değil ruhsal yönüyle de mekânsaldır." (Tümer, 1984: 5). İnsanın mekânı kendine konu edinmesi; felsefeden, sanata, sosyoloji, ekonomiye, coğrafyadan tarihe kadar hemen her uğraşı alanında sıklıkla karşılaşılan bir durumdur.

Mekân ve zaman insan varoluşunun temel kategorileridir. Mekânın algılanmasındaki en temel öğe, görme eylemi ile kişinin zihninde yarattığı mekândır. Bunun sonucunda görsel hafıza, bu algının gerçekleşmesinde önemli rol oynamaktadır. Hafıza görülmüş olanı hatırlamakta ve önceki ile kıyaslamaktadır. Sonuçta, aslında görsel hafızanın algıladığı mekân esastır. "Mekânsal algı, kişilerin mekânın fiziksel özellikleri ile ilgili bilgi düzeylerini belirler ve mekânsal algının kişilerin o mekânı değerlendirmesinde önemli bir rolü vardır. Mekân algısı, kişinin mekân içerisinde veya çevresinde kısa veya uzun süreli deneyim kazanması ve bu doğrultuda mekânın hatırlanması ile ilgilidir." (Özen, https://ab.org.tr).

Zihinsel algı ise "bireyin kendiliğinden elde ettiği bilgileri psikolojik ve zihinsel dönüşümler sonucunda kavramsallaştırılma ve kodlamalar, depolamalar, anımsamalar ve çözümlemeler yoluyla oluşturduğu algılama sürecidir." (A.e.g). Zaman da, mekân algısını etkileyen diğer önemli bir faktördür. Bu algının oluşabilmesi için, içinde yaşanması ve çeşitli zamanlarda farklı tecrübeler edinilmesi gerekir. Dolayısıyla

mekânın içinde geçirilen süre de mekân algısını güçlendiren bir faktördür. Bu bağlamda mekân ve gündelik pratiklerin rolüne dair yaklaşımlar da önem arz etmektedir.

Bu mekân ve insan ilişkileri incelenirken fenomenolojiden yararlanılır. Bir felsefe dalı olan fenomenoloji, dolaysız olarak verilmiş olanı betimlemeye dayanan bir yöntemdir ve özne-nesne ilişkisini konu edinir. Alman bilim adamı ve filozof Edmund Husserl (1859-1938) tarafından geliştirilmiş olan felsefi bir görüştür. Fenomenoloji öz'ü görülen bilinç'in bilimidir. Ona göre gerçeklik; kendisine yönelen bilinç tarafından görülen, algılanan ve bilincine varılan bir olgudur. "…fiziksel dünyanın asla değişmeyen ve bütün insanlar için aynı olan "gerçek" bir dünya olmadığını ve insanların yorumlarına veya ona yüklediği anlamlara bağlı, göreli bir dünya" (www.academia.edu sosyolojiye giriş) olduğunu savunmaktadır.

Fransız varoluşçu filozof Maurice Merleau-Ponty' ye göre (1908-1961) duyular ve bilişsel süreçler bir bütün olarak; sadece yüzeysel imgelerle değil, bütün duyuların eşzamanlılığıyla bedensel olarak mekânsal bilincin özünü oluşturmaktadır. Ayrıca, "Algı deneyimleri birbirinden farklı anlara ayırıp dondurmaz ama dünyayı tanıma deneyimimizin bir sürü yönünü durmadan birbirine katarak sürekli değişen, anlamlı bir bütün oluşturur." (Murray, 2012: 239). Bu yüzden dünyayı, her gün algıladığımız biçimine sadık kalarak fotoğrafın değil, resmin yeniden ürettiğini söylemiştir.

Mekânın algı biçimini şekillendiren zaman, plastik sanatlarda da mekân anlayışına değişiklikler getirmiştir. Dolayısıyla, izleyicinin de rolü değişmiş ve eserin yaratılma sürecine dahil olmuştur. Her izleyici-eser karşılaşması farklı psikolojik zaman ve mekân ilişkileri yaratmaktadır.

Amerikalı teorisyen Marshall Berman (1982) moderniteyi, mekân ve zamanın belirli bir yaşanma tarzıyla eşitlemektedir. Sosyolog Daniel Bell de modernizmi doruğa taşıyan çeşitli akımların, mekân ve devinim konularının kavranmasında yeni bir mantık oluşturmak zorunda kaldıklarından bahsetmektedir. Ayrıca, "yüzyılın ilk on yıllarında nasıl zaman sorunu birincil estetik sorun ise (Bergson, Proust, Joyce)", mekânın örgütlenmesinin de "20. yüzyıl ortası kültürünün birincil estetik sorunu haline gelmiş olduğunu" ileri sürmektedir. (https://www.academia.edu/2120618/SanayiSonras

%C4%B1 Toplum Daniel Bell).

Edebiyat eleştirmeni ve teorisyeni Frederic Jameson (1984), postmodern dönüşümü mekân ve zaman deneyimimizdeki bir krize bağlamaktadır: Bu kriz çerçevesinde, mekânsal kategoriler bir yandan zaman kategorilerine hakim olmaya başlamakta, bir yandan da öyle bir değişim göstermektedirler ki; bu değişime yetişmemiz mümkün olmamaktadır. Jameson'a göre, "bu yeni tür hiper-mekâna uygun bir kavramsal avadanlığımız henüz yoktur. Bunun nedeni kısmen, algılama alışkanlıklarımızın, daha önce yüksek modernizm mekânı olarak andığım eski tür mekânda oluşmuş olmasıdır." (Harvey, 2014: 227).

2.1.1 Martin Heidegger Ekseninde Dünya Anlayışında Sanatın Rolü

'Hakikat zamansız ve çağlar üstü bir şey.' (Heidegger, 2011: 31)

Martin Heidegger (1889-1976), 20. yüzyılın en önde gelen düşünürlerden biridir. Okul ve üniversite eğitimini Freiburg'da tamamlayan Heidegger; Finke, Richert ve Husserl ile çalışmıştır. 1923'te Marburg'da profesör unvanı almıştır. Mayıs 1933'te Freiburg Üniversitesi'ne rektör olarak seçilmiş, ancak Nazilerle arasındaki fikir ayrılığı, onu Şubat 1934'te istifaya zorlamıştır.

Heidegger her şeyin özünü ve kökenini aramıştır. Onun için fenomenoloji, şeylerin ve olayların derinliklerine inmesine imkan sağlayan bir disiplindir. Fenomenoloji varoluşun tarihselliğini anlamaya yardım etmektedir. Varlığın anlamı, kendisini tarihsellik ve zamansallık içerisinde karakterize etmektedir. Düşünür, ontolojinin var olmasının ancak fenomenoloji ile mümkün olduğunu belirmektedir. Ayrıca Heidegger'e göre varoluşun fenomenolojisi hermenötiktir. (Heidegger, 2011: 86).

Problematiğin ana hatları (varlık, zaman, dil); Heidegger'in ilk çalışmalarında, özellikle kendisinin de belirttiği gibi 'Duns Scotus'un Anlam ve Kategoriler Kuramı' adlı doktora tezinde (1915) çizilmiştir. (Duns Scotus felsefeyi teolojiden ayırarak

büyük bir çalışma alanı hazırlamıştır). Heidegger anlam teorisini düşünce ve dil kavramları, kategoriler teorisini ise varoluş analizi olarak ele almıştır. Bu sorunlar o zamanlar yeterince açık olmasa da Heidegger, Avrupa felsefesi ve kültürü üzerinde son derece güçlü bir etkisi olan ana eseri 'Varlık ve Zaman' üzerindeki çalışmalarını tamamlayana kadar yaklaşık on iki yıl araştırmasına devam etmiştir. (https://iphlib.ru/library/collection/articles/document/HASH01d47a17069620e2562c0b54)

'Varlık ve Zaman' Heidegger'in 1927'de yayınladığı ana eseridir. İki bölümden oluşan çalışmasının ikinci bölümü kendisi tarafından yayınlanmamıştır. Heidegger'in bu eserin içeriğine Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yoğunlaşması ve yazmaya başlaması tesadüf değildir. Heidegger'in amacı, Avrupa yaşamının uğradığı ekonomik kriz ve ruhsal çöküntüyü bir şekilde tanımlamak, ortaya çıkartmak, insan varoluşunun ve bilincinin temel sorunlarını vurgulamak olmuştur. Heidegger eserinde, insan varoluşu ve bilincinin gelişim sürecinin yeni bir kavrayış biçimini sunmuştur.

Heidegger çalışmasında, var olanların *nasıl* var olduğuna ve var olanın varlığının anlamına ilişkin sorular ile ontoloji sistemini kurmaya çalışmıştır. Heidegger'e göre varlık zamandır. Var olmak (to exist); yaşamak, dünya içinde olmak demektir. Dasein, Almanca'da 'orada olmak', 'being there', 'being in the world' anlamına gelmektedir. Dasein, yaşam eyleminin içinde bulunma, gündelik yaşamda insan olma olanağının gerçekleşmesidir. Başka bir deyişle, dünya-zaman içinde varoluşun iç ve dış çatışmalarının sonucunda gelen kaygı (*sorge*) ve farkındalık, yeni düşünceleri ve imkanları açığa çıkardığı zaman dasein'e ve hakikate ulaşmış olmaktayız. Düşünmenin özünde bir objeye yönelmiş önceden hazır bilgi değil, aletheia ve phusis vardır. Bu yüzden varlığın gizli kalan yanı olarak aletheia'ya yönelik düşünce, varlık ve insan bütünlüğünü sağlayan köprüdür. Dasein ile gerçekleşen kaygı insan bilincinin gelişmesi için önemli bir unsurdur. Aletheia ile gerçekleşen varlık-zaman diyalektiği insanı düşünmeye yönlendirmekte ve yeni bir bakış açısı sağlamaktadır. (Heideggger, 1997: 25-27).

Zamansallık ‘insan olma olanağının’ gerçekleştiği yerdir. Dasein zamansaldır; ancak geçmişin, şimdinin ve geleceğin bütünlüğünü aynı anda taşımakta ve tarihsel akışta ötekileşmektedir.

Heidegger’e göre hakikat, varlığın ve zamanın bütünselliğini kavrama ve ‘şiirsel’ düşünmedir. “Var-olanın aydınlatması ve gizlenmesi olarak hakikat, şiirleştirerek gerçekleşir.” (Heidegger, 2011: 68).

“Yunanlar var-olanın mahremiyetine ‘α΄ληύια’ derler. Biz buna hakikat deriz ve bu kelimede yetirince kafa yormayız. Burada var olanın ne ve nasıla girmesi açılımı varsa hakikatin eserde vuku bulması söz konusudur.” (Heidegger, 2011: 29). Varlığının aletheia’sı sanat eserindedir. Yunancada açıktaki her şeye *a-letheia* yani açılış denir. Ama bu sözcük gizlenişi tamamen ortadan kaldırmıyor, açılış her zaman kapalılığı, gizliliği gereksinir. (Heidegger, 1997: 25-26). *“*...Yunan ışığında gizlenerek ışığın oluşmasına izin vere a-letheia, insan tarafından düşünülen ve insan elinden çıkan (her tür) çalışma ve yapıttan daha eski, başlangıca, kökene yakındır ve bu yüzden daha kalıcıdır.” (A.e.g.: 27).

Heidegger’e göre sanat eseri, var olanın varlığını kendince açığa çıkarmaktadır. Bu dışa çıkma ve var olanın hakikatini eserde gerçekleştirme ile, sanat hakikate ulaşmaktadır. (A.e.g.: 32). Heidegger’in “hakikat sanat yapıtında olur, çünkü sanat yapıtı dünya ile yeryüzü arasındaki çatışmayı bünyesinde barındırır.” sözü önemlidir. “…kendini-gizleyen yeryüzü ancak dünyanın açıklığında kendini gösterebilir. Yeryüzü yapıtta kendini gösterir, çünkü yapıt önümüzde bir dünya açar. Dünyanın yapıttaki açıklığı sayesinde yapıtta kullanılan ‘malzemeler’ kendilerini şey-lik özelliğiyle ortaya koyar.” (Murray, 2012: 185). Filozof, yeryüzü ile dünya arasındaki ilişkide oluşan çatışmayı şöyle açıklamaktadır:

> “Var-olan, aydınlık sayesinde belirli ve değişen oranda açıklıktır. Var-olan aydınlanmış olanda gizli kalabilir. Karşımıza çıkan ve karşılaştığımız var-olan, kendini gizlilikte tutarak var bulunmanın tuhaf rekabetini içerisinde taşır. Var olanın içerisine girdiği aydınlık kendi içerisinde aynı zamanda gizlenmededir. Var-olanda gizlenme kuşku götürür.” (Heidegger, 2011: 47).

Heidegger'e göre hakikatin esere yönelimi, önceden olmayan ve daha sonra da asla olmayacak bir var-olanın ortaya çıkmasıdır ve bu ortaya çıkma, bu var-olanı öyle açığa vurmaktadır ki; açık olanın, açığa çıkarılması gereken içerisindeki açıklığını aydınlatmaktadır. (A.e.g.: 59). Sanat eserinde anahtar kelime olan Yaratılmışlık, bütündeki var-olan ilişkisi içerisinde açıklığı bildirmektedir ve eserin yaratılmışlık varlığı sadece yaratılma sürecindedir. "Ortaya çıkarma-var olanın açıklığını yani hakikati nerede getirirse, orada ortaya çıkarılmış olan bir eser oluverir. Bu tür ortaya çıkarma yaratmadır." (A.e.g.: 60). Eser, içinde bulunduğu dünyadaki gündelik hayatın akışında gizli olan anlamı ortaya çıkararak, dünyaya yeni bir bakış açısı sunmaktadır. Bir eser varoluşun geçmişinin, şimdisinin ve geleceğinin tinsel bütünlüğü taşımaktadır. Gelecek buradan gelmektedir: 'Bu şekilde 'tarihi olan' bir şey, tarih de 'yazabilmektedir'. "'Çağa damgasını vurarak' 'şimdilerde' bir geleceği' tayin edebilmektedir." (Heidegger, 2008: 402).

Heideggere göre anlayış, 'orada olma' ile gerçekleşmektedir ve 'dünyada olmak' anlayışa sahip olmaktır. Böylece Heidegger, sanatı Dasein'ın diğer olanaklarının arasında ele almış ve 'düşünce' meselesi ontolojisini ana fikir olarak ortaya çıkartıp toplumsal-tarihsel yoruma yenilikler getirmiştir.

2.1.2 Hans-Georg Gadamer (1900-2002) Geçmişle Şimdinin Diyalektiği

Yirminci yüzyılda sosyo-ekonomik ve politik alanlarda meydana gelen kökten değişiklikler, birçok bilimsel ve hümaniter disipline yansımıştır. Toplumun düzensiz sosyo-ekonomik ve bilimsel-teknik koşulları, sosyal fikir ayrılığına ve tartışmalara sebep olmuştur. Dolayısıyla özellikle bu dönemde, sosyal felsefede ciddi bir şekilde anlayış/anlam sorunu yaşanmış ve yeniden gözden geçirilmesine ihtiyaç duyulmuştur, çünkü anlayışın sürekliliğini sağlayan geleneksel mekanizmalar artık işlerliğini yitirmeye başlamıştır. Hermenötiğin kullanım alanı çok geniştir (teoloji, hukuk, politika, tarih, felsefe), ancak özellikle tarih bilinci konusunda büyük önem arz etmektedir. İnsanlar dünya tarihindeki olayları bilmekte ya da araştırıp öğrenebilmektedirler, ancak sebep-sonuç ilişkisini her zaman kuramamaktadırlar; çünkü sadece olayları bilmek,

olayların arkasındaki gizli hakiki bilgiyi kavramaları için yeterli olmamaktadır. Bu yüzden tarihçilerin yorumları ile hakiki tarihsel zincirin sürekliliğinin sağlanması önemlidir. Burada makro tarihin yanında; geçmiş olayların arka planlarındaki koşulların, olayların içindeki insanların amaçlarının ve o andaki psikolojik durumlarının yorumlanabilmesi için yaşantı, biyografi, otobiyografi, yazılı/görsel kaynaklar yani mikro tarih büyük bir rol üstlenmektedir. Özellikle hakikat sonrası çağında; herkes çok öznel ve çok bireysel olduğu için, öznel ve nesnelin diyalektiği kaynaklardan çok net şekilde anlaşılmaktadır.

Anlamın tarihsel determinizminin sosyo-kültürel yapılar tarafından koşullandırılması, Gadamer'in Hermenötiği'nde özel bir araştırma konusu olmuştur. Hermenötiğin asıl amacı geçmişi deşifre etmek değil; geçmişle şimdinin diyalektiğini, 'geleneğin içinde olma' durumunu ortaya çıkarmaktır. Gadamer'in çalışmasının çıkış noktası, Heidegger'in 'varlık-zamandır' (orada-olma) düşüncesidir (1927). Heidegger'in düşüncesinde zamansal olarak sonlu olmak ve bunun bilincinde olmak, Dasein'ın (dünya-içinde-olma) sona ermesi demektir. Varlığın hakikati anlamasında (keşfetmede, ifşasında, yargıda) Dasein'da ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden Heidegger'e göre varlığın insanla bağının koparılışı, "zamandan yoksun bir varlık" anlayışını ortaya çıkarmaktadır. Gadamer, "zaman" kavramının üstesinden gelinmesi gereken bir uçurum olmadığını; tam tersi onu 'anlama' düşüncesini için güzel bir fırsat olduğunu düşünmektedir. Gadamer'e göre, anlamanın bütün özellikleri tarihsel bilgi edinme sürecinde ortaya çıkmaktadır. Böylece anlama, bütün ile parça arasındaki özel bir ilişki gibi işlemektedir. "Heidegger'in zamansal Dasein analitiğinin, anlamanın yalnızca öznenin mümkün farklı davranışlarından biri değil, bizatihi Dasein'ın varlık/oluş modu olduğunu ikna edici bir biçimde gösterdiğini düşünmekteyim. 'Hermenotik' terimi, burada işte bu anlamda kullanılmaktadır. Bu terim Dasein'ın kendi sonluğunu/sınırlılığını ve tarihselliğini oluşturan temel devinim içinde oluşunu gösterir ve bu yüzden onun dünya ile tecrübesinin tümünü içerir." (Gadamer, 2008: 43). Hermenötik anlama, evrensel deneyime dayalı bir olaydır.

Gadamer'e göre anlamı kavrayabilmek için koşul; bir metin veya sanat eseri ile ortaya çıkan ve anlama gerektiren duruma (sadece öznel deneyime değil), işin

konusunun özüne odaklanmaktır. Bu arada Gadamer, bir araştırmacının tarihsel geçmişe ilişkin ön yargılarını; tarihsel bilgiye bir engel olarak değil, bilgi için önemli bir koşul olarak görmektedir. Ön yargı geleneğin izlerini taşımaktadır ve bu önyargılarla yapılacak yeni yorumlar geleneğin devamlığını sağlamaktadır. (Önsel yapı) Örneğin; metni anlamak isteyen kişi, bu metnin anlamının taslağını yapmalıdır. Araştırmacı, araştırdığı konunun anlamsal bir bütünlüğe sahip olduğu varsayımıyla hareket eder ve bir metinde bir anlam netleşmeye başlar başlamaz metninin tamamının anlamı kafasında oluşur. Bu tavır 'bütünlüğün beklentisi' olarak adlandırılır. Metinde okuyucuyu yönlendiren anlatımın, gerçek bir durumun ve bir olgunun ifadesi olarak görülmesi; okuyucuların kafalarında oluşan farklı anlamlandırmalardan bağımsız olarak, aslen metnin anlamsal bütünlüğü sayesindedir. Yorumlama, bilinegelen basit kavramların daha kesin ve net tespitlere çevrilmesidir. Araştırmacı; herkes tarafından anlaşılan anlamı değil, gizli ve açıklanmaya ihtiyaç duyan bir anlamı varsaymaktadır. Bir metin, herkes tarafından anlaşılabilen bir anlam ifade eder gibi görünmekteyse de; araştırmacı, metindeki kelime ve ifadelerin anlatmayı amaçladıkları varsayılan anlamı bulmak için yorumlamaya da ihtiyaç duymaktadır. Tarih, her zaman metnin ifadesinin arkasındaki asıl ifade edilmek istenen olguya odaklanmakta ve ifadenin altında yatan asıl anlama ulaşmaya çalışmaktadır. Yorumlama/anlama, ön kavrama ile başlar ve uygulama ile biter, sadece bu yöntem ile varsayılan anlamın "olmuş/bitmiş/tamamlanmış" haline ulaşılabilmektedir.

Gadamer, sanatı da önemli bir bilgi kaynağı olarak görmektedir. 'Sanat eserinde, başka bir yolla ulaşılamayacak bir hakikatin tecrübe edilmesi, sanatın-sanat kendisini her rasyonalize etme girişimine direnir- felsefi önemini oluşturur. Bu yüzden, felsefe tecrübesi gibi sanat tecrübesi de bilimsel bilincin kendi sınırlarını teslim etmesi için yapılmış çok keskin bir ikazdır.' (A.e.g.: 35). Gadamer'e göre sanat tecrübesi, temelde metodolojik bilgi alanını aşan hakikatlerle ilişkilidir ve aynı şeyin anlam bilimleri için de geçerli olduğunu düşünmektedir. (A.e.g.: 35).

Gadamer'in kullandığı bazı terimler dikkatimi çekmektedir: Oyun, geist (ruh), erlebnis (deneyim, tecrübe, erlebnis kavramının sanatın temelin belirleyici özelliktir), erlebniskunst (tecrübeye dayalı sanat).

Erlebnis yaşamak, tecrübe etmektir ve ‘erleben’ kelimesinden türetilmiştir. ‘Erleben’ bir şey vuku bulurken hala hayatta olmak anlamına gelmektedir. Gadamer için *Erlebnis;* sadece tecrübe edildiği sürece değil, aynı zamanda tecrübe edilmiş olması süreklilik kazandığı sürece ‘tecrübe’ haline gelen bir şey olarak görmekten ibarettir. ‘Bu türden bir ‘tecrübe’, sanatta ifade edildiğinde yepyeni bir varlık durumu (Seinsstand) kazanır.’ (A.e.g.: 84). Gadamer ilerleyen bölümlerde ‘tecrübe’ kavramını şöyle açıklamaktadır: ‘Bize ne kadar tuhaf ve kavranamaz görünürse görünsünler, anlam bilimlerinde karşılaştığımız anlam yapıları, bilinçte verili durumdaki şeyin nihai birimlerine, kendileri artık yabancı, objektif herhangi bir şey içermeyen veya yorumlanmayı gerektirmeyen birimlere kadar geriye götürülebilir.’ (A.e.g: 90). Gadamer’e göre estetik tecrübe tecrübenin özünü temsil etmektedir. Sanat eserinin tanımı gereği daima bir estetik tecrübe olduğu ortadadır; fakat bu sanat eserinin gücünün onu tecrübe eden kişiyi kendi hayat kontekstinden koparması ve aynı anda onu tekrar varoluşunun tümüyle ilişkilendirmesi demektir. (A.e.g.: 96). Estetik tecrübe sınırsız ve sonsuz bütünün tecrübesini içermektedir. Sanat eserinin kendisi estetik tecrübenin nesnesi olarak görülmektedir. Dolayısıyla sanat, *Erlebniskunst*, tecrübeye dayalı sanattır. İlk başta *Erlebniskunst;* sanatın tecrübeden doğduğu ve tecrübenin ifadesi olduğu şeklinde kabul edilmiş, ancak daha sonra türetilmiş anlamıyla estetik olarak tecrübe edilmiş olması düşünülen sanat için kullanılmıştır. Varlığın anlamı sadece tecrübe yoluyla kavranılmaktadır ve ‘*Erlebniskunst,* ona konulan sınırlamaların tecrübesi belirler. Yalnızca sanat eserinin tecrübelerin dönüştürülmesinden ibaret olduğu apaçık ortada değilse- ve bu dönüşüm sanat eserini, bir uyurgezerin güve hissiyle yaratan ilham sahibi bir dâhinin tecrübesine dayandığı apaçık ortada değilse ve sonra sanat eserinin, kendisine açılan/maruz kalan kişi için tecrübe haline gelişi apaçık ortada değilse- o zaman insan *Erlebniskunst* kavramının ana hatlarıyla bilincine varabilir.’ (A.e.g: .97). Sanat eseri ile estetik tecrübe bir soyutlama sürecine bağlıdır. O süreçte, (Gadamer bu sürece ‘estetik farklılaşma’ adını verir.) estetik bilinç saf sanat eserinin ne olduğunu göstermekte ve eserin kendisine var olma imkanı vermektedir. (A.e.g.: 117). Sanat olarak eser; fonksiyon, içeriğin anlamı gibi onunla ilişkili estetik dışı unsurlardan ayırılmış olmalıdır, böylece eser kendini sadece estetik varlığıyla

sunmaktadır. Gadamer estetik bilincin gerçekleştirdiği ‘estetik farkılaşma’nın aynı zamanda kendisi için bir harici varlık (Dasein) yarattığını söylemektedir. (A.e.g.: 119)

Gadamere göre; sanat eserinin hakiki varlığı, tecrübe eden kişiyi değiştiren bir tecrübe olmasında kendini bulmaktadır. Oyunun anlamı budur. Oyun, oyunda oyuncu kendisini unutuyorsa gerçekleşmektedir. Sanat tecrübesinin ‘özne’si tecrübe eden kişinin sübjektivitesi değil, eserin kendisidir. (A.e.g.: 144). Oyunun taşıdığı anlamın yorumu zamanla değişmektedir, ama o (yapıt) hala kendisi olarak kalmayı sürdürmektedir. Yorumlar hiçbir zaman eserin yapısını bozamamakta, eser yeni yorumlarla her seferinde yeni bir bakış açısı ortaya koyarak yeniden doğmaktadır.

“Sanatla ilgili en merak uyandırıcı ve gizemli şey, bu belirliliğin (Kant’ın ‘kavramsal belirlenim’i) hiçbir şekilde zihnimiz için bir pranga olmamasıdır, aslında bu belirlilik oyuna, idrak yetilerimizin özgür oyununa yer açar.” (A.e.g.: 71). Gadamer’e göre sanat, tecrübe ve oyundan ibarettir ve her zaman özgürdür; çünkü “Temsil edilen/sunulan şeyle bildiğimiz gerçeklik arasındaki intensiyonel uzlaşmayı düşünmeyiz; onun nasıl bir şey olduğuna bakmayız; onun anlamlandırma iddiasını önceden çok iyi bildiğimiz bir kriterle ölçmeyiz; tam tersine bu kriter ‘kavram’- sınırsız bir şekilde, estetik olarak genişler.” (A.e.g.: 71). Gadamer, sanat eserinin dünyasını; oyunun kendisini yöneliminin birliği dahilinde tam olarak dile getirdiği bir dünya, aslında bütünüyle dönüşüm geçirmiş bir dünya olarak tanımlamaktadır ve bu dünya içinde herkesin şeylerin nasıl tam da oldukları gibi olduklarını kavradığını vurgular. (A.e.g.: 158) Sanat eserinin tecrübesi anlamayı içerir, anlama sanat eserinin kendisiyle karşılaşmasına aittir ve bu yüzden bu aidiyet sadece sanat eserinin kendisinin varlık/oluş modu temelinde açıklanabilmektedir. (A.e.g.: 139). Sanat eserinin tecrübesi /karşılaşması (sanat eserinin dünyası ile bugünkü dünya) yorumlamanın sürekliliği sayesinde kendini yenilemektedir. Böylece izole ve subjektif/öznel deneyim olmaktan çıkıp, evrenselliği/evrensel anlama kazanmaktadır. Estetik, sanattan türetilen belirli öznel zevk çeşitlerinin incelenmesi değildir. Sanat, farkındalığı nesnel (objektif) olarak neyin şekillendirdiğine dair bir incelemedir. Gadamer’in deyişle:

> “Sanat eserinin tanımı gereği daima bir estetik tecrübe olduğu ortadadır; fakat bu, sanat eserinin gücünün onu tecrübe eden kişiyi kendi hayat kontekstinden

> koparması ve aynı zamanda onu tekrar varoluşunun tümüyle ilişkilendirmesi demektir. Sanat tecrübesinde yalnızca bu özel içeriğe ya da nesneye ait olmakla kalmayan, aynı zamanda hayatın anlamlı bütününü temsil eden bir anlamla doluluk mevcuttur." (A.e.g.: 96).

Hermenötik(sel) estetik, bilincin hoşa giden eğlenceli yönüyle değil, içinde kendini gösteren kültürel ve lingüistik gerçekleri açığa çıkarmasıyla yolunu bulmaktadır. Hermenötik dialojiktir, çünkü sanat eseri yorumda gerçekleşmektedir. Bu diyalog; ancak belirli öznel tecrübelerin geleneğe dahil edilmesi yoluyla insan deneyiminin sürekliliğini gerçekleştirir, uzak dönemleri ve diğer kültürleri anlamayı mümkün hale getirir. Tarihsel bilincimiz, bizi tarihsel ufuklara transfer ettiği zaman bizimle bağlantılı olmayan dünyalara tamamen dalmayız, hala burada oluruz ancak hepsi birlikte ele alındığında bilincimizde geniş ve hareketli tek bir ufuk oluşur. Yeni aktüalite sayesinde yazılı ve görsel kaynaklar tamamlanmış olmaktadır, her nesil onları farklı şekilde algılamaktadır (kendi bakış açılarına göre), ama kaynak hep aynı olmaktadır. Gelecekte hep geçmişten yararlanıyoruz. Böylece yorum zamansal mesafeden gerçek 'anlama' tarihsel etki süreci altında gerçekleşmektedir. "Hermenötik problem evrenseldir. Hermenötiğin görevi doğru anlamlarını anlamaktır." (A.e.g.: 278). Hermenötik; hakikati keşfetmek, tarihsel bilincimizin evrim zincirini koparmamak, kültürel geleneği bugünkü bakış açısı ile anlayabilmek, metinler ve sanat eserlerini kişiliğimiz ve estetik deneyimimizle yorumlayarak ruhsal ve zihinsel ufkumuzu genişletmek içindir. Burada sanatın hakiki kaynak olarak büyük rolü vardır.

2.1.3 Levebvre Ekseninde Toplum ve Birey

Fransız sosyolog ve teorisyen Henri Lefebvre (1901-1991) de mekânda yaşanılan deneyimlerin önemine değinir. Lefebvre "Mekânın Üretimi" (Lefebvre, 2014) kitabında mekânın üç çeşidinden bahseder:

Birincisi: Maddi mekânsal pratikler belirli bir toplumun mekânını örten, kaplayan pratiklerdir ve algılanan mekân ile doğrudan ilişkilidir. Mekân içinde ve

mekân aracılığıyla üretimi ve yeniden üretimi sağlayacak biçimde gerçekleşen fiziksel ve maddi akış, aktarma ve etkileşimleri ele alır.

İkincisi: Gösterimleri soyut, tasarlanan mekânlardır. Mekânsal pratiklerle uğraşan akademik disiplinler; bilim adamları, mühendisler, mimarlar, şehir planlayıcıları, maddi pratikler hakkında konuşulmasına ve bunların anlaşılmasına olanak kazandıran bütün göstergeler, semboller ve anlamları, kodlar ve bilgileri kapsar.

Üçüncüsü ise, gösterim mekânları, maddi nesneler (doğal ve sosyal) ve bilgi alışverişidir. Mekânsal pratikler için yeni anlam ya da yeni olanaklar hayal eden zihinsel icatlardır. (kodlar, göstergeler, "mekânsal söylemler", ütopik planlar, hayali peyzajlar, sembolik mekânlar, özgül mimari çevreler, resimler, müzeler). Gösterim mekânı, toplumsal yaşamın yeraltına ve gizli yanlarına bağlanır. Düşünülmez, ancak hissedilir. Sadece yaşar. Yaşanan mekânda, zaten var olandan daha fazlası vardır. Var olandan daha fazlası konuşur. Mekân temsilleri bütünüyle ifade edilemez ve soyutlanamaz. Gösterim mekânları ise bulanıktır ve "bazen tanımladığından daha fazlasını tanımlayan ve ortaya çıkmayı arzulayan" bu mekânlar; sanatçı, filozof ve yazarların mekânıdır.

2.2 20.yy Sanatında Mekânsal Soyutlama Pratikleri

20. yüzyılda sanat mimetik özelliğinden (amacından) kurtulduğunda yeni mekân anlayışları ortaya çıkmıştır. Sanat tarihi boyunca mekânı doğrudan çözümlemek için en önemli kriterler perspektif ve ölçüttür. Resimsel mekân sadece gerçekliğin bir atmosfer (uzam) taşıyıcısıdır. Paul Cezanne (1839-1906) doğadaki nesneleri analiz ederek, geometrik formlara dönüştürüp yeni yapıtlar yaratmıştır.

Günümüzde sanat yapıtları; mekânı araştırma, hissetme, kavrama yönünde gelişmekte ve özel bir algılama mekânı yaratarak, yapıtla mekânı bütünleştirebilmektedir. Algılama mekânı yaratma çabasındaki çalışmalar sabit mekân kavramını aşmakta, mekânın sınırlarını zorlamaktadır. Mehmet Ergüven bu konuda şöyle demiştir:

> “Bir şeyin temsil ediliyor olması değil, biçim olabilmesi önemlidir. En önemli sorun resimsel mekânın renk, ışık, ritim vb, düzenlemeye ilişkin sentaktik öğeler ile etkileşim sürecinde neden/sonuç ilişkisinin tutarlı (doğru değil) ve yeterince esnek bir biçimde belirlenmiş olmasıdır. … Dahası, dünya görüşünü yansıtan herhangi bir algılama, görme ve temsil modeli, görünürde salt düzenlemeyi ilgilendiren bu sentaktik öğelerin kapsamı içinde kalsa bile, sonuçta yine mekân yaşantısına yönelik bir tinsel etkinliğin resimdeki izdüşümüdür.” (Ergüven, 2002)

Böylece resimsel mekân sanatçının bilinç ve bilinçaltı niteliğini gösterir.

Resim sanatının yüzeye yaklaşımı, mekân kavramının da nasıl yorumlandığının en önemli göstergesi olmuştur. Bu yaklaşım; eskiden yüzeyin gerçekliğini ortadan kaldırma çabası şeklinde olabilirken, günümüzde bu gerçeği vurgulamak şeklinde de olabilmektedir. Bu değişimler; estetik kaygıların, bilimin ve toplumsal olguların ayrı ayrı rollerinin olduğu bir sebep/sonuç ilişkisi içinde gerçekleşmiştir. Sanatçılar da bireyler gibi yaşadıkları sosyal yapıdan daima etkilenmişler ve içinde bulundukları toplumun olumlu ya da olumsuz kültürel birikimleriyle çalışmalarını oluşturmuşlardır. Aynı zamanda oluşturdukları bu sanat eserleri ile de içinde yaşadıkları toplumun kültürlerini biçimlendirmişlerdir. Bu bağlamda sanat eserleri bireysel bir yaratım edimi olarak görünse de toplumsal bir yapıyı da bünyesinde barındırmaktadır.

Foucault, bedenin mekânını toplumsal düzenimizdeki indirgenemez unsur olarak ele alır; çünkü baskı, toplumsallaşma, disiplin altına alma ve cezalandırma mekanizmalarının bu mekân üzerinde uygulandığını düşünmüştür. (Harvey, 2014: 239).

Filizof Karsten Harries’e göre mekân yaratma; “zaman dehşeti”ne karşı derinlemesine bir savunmadır. “Zaman ve sonsuzluğu birbirine bağlamaktır. Zamanı değersizleştirme” dürtüsü, kendini, sanatçının “zamanı durduracak kadar güçlü” bir yapıtın yaratılması yoluyla kurtulma isteğinde ortaya koyar.” (A.e.g.: 233).

Baudelaire’in ifadesiyle ise; “Mekânsal yaratıların hedefi “zamansal gerçekliği, içinde daha huzurlu hissedelim diye aydınlatmak değil, bu gerçeklikten kurtulmaktır: zamanı zaman içinde bir zaman dilimi boyunca da olsa ilga etmek.”tir. (A.e.g.: 234).

Plastik Sanatlarda mekân kavramı, büyük ölçüde görsel öğeler arasındaki ilişkilerden doğar. Mekân; nesnelerin birbiriyle ilişkilerine dayanarak zihnimizde yarattığımız öznel, dolayısıyla soyut bir kavramdır. Sanatta mekânın yaratılması, sanatçının kendi yaşam deneyimleriyle oluşturduğu bakış açısı ve edindiği bilgilerin sentezi ile sağlanır. Bu durumda dönemin estetik anlayışının da oluşturulan mekânı etkilediği görülür. Bu durumda mekânın yaratılması, sanatçının içinde bulunduğu zamanı (toplumsal durumunu) araştırmasını sağlar.

Jonathan Fineberg "Varlık Stratejileri" adlı kitabında 1970'lerden sonradaki dönemi şöyle anlatmıştır:

> "Yetmişlerin sanat dünyası belli bir yönelimden yoksun görünüyordu. Altmışların başları ve ortalarında sırasıyla Pop Art ve Minimalizmin yaptığı gibi sahneye egemen olan bir sanat hareketleri de yoktu. Aslında Minimalizm ve Kavramsal Sanat, galerilerde hüküm sürmeye devam ediyordu, ama her ikisi de kıvılcımlarını kaybetmiş gibiydi ve bir noktada resmin de ölmüş olduğuna dair yaygın bir kanı vardı." "Oysa geçmişe bakıldığında, Yetmişlerde yalnızca sanatta değil bir bütün olarak Batı Kültüründe radikal değişimler meydana gelmiş. Bu değişikliklerin en başta geleni daha zengin, çoğulcu bit kültürün giderek genişleyen kabulüdür. Tek ve egemen söylemin yokluğu, özünde yeni bir hareketin kendisidir. 1970'de, insanlar hala, bizim o günden bu yana bekleye geldiğimiz genellikle uzlaşılmaz bir karmaşıklığın değil, daha çok avangartın ve dirençli bir ana akımın terimleriyle düşünmektedir." (Fineberg, 2014: 363).

Jacques Derrida, 'Yöntem olarak anlam sınırları açmak'

Yapısöküm yöntemi, postyapısalcı düşünür Jacques Derrida'nın (1930-2004) teorilerinin en etkili yönüdür. "Derrida, günümüzdeki sorunlara ve yaşadığımız "krize" etkin bir şekilde değinebilmek için, belki de en uygun bir bakış açısını ve yöntemini" bize "differance" kavramında sunmaktadır. (Derrida,1994: 20). 'Derrida, göstergenin kendisi ile temsil ettiği şey arasındaki farklılığa "differance" adını verir. Bir yapıt gerçekliği yansıtmaz ve yapıtın bize izin verdiği kadarını anlarız. Yapısökümün amacı bu farkı, bu kaymayı bulmaktır. Hiçbir teori, metin, yapıt kendi kendine yeterli değildir;

her zaman "öteki" aracılığıyla var olur. Her yapı karmaşıktır ve karışıklıklarla kurulmuştur.

> "...belli bir yapının, parçalara ayrılarak, bölünerek yapısının ayrımlaşma ve öğeler arasında kurulan yeni ilişkiler sonucunda dönüşüm anlamında eski yapının bozularak ayrımlaşmasını (farklılaşmasını) anlatır. Çünkü ona göre, yalnızca ayrımlaşmalar vardır ve hiç zaman, hiçbir yerde, hiçbir yapı ne tam olarak var olur, ne de tam olarak yok olacaktır." (A.e.g.: 22)

Yapısöküm yöntemi; bir yapı bozulurken, çökerken öbür yapının özgürleşerek kendini belli etmesini veya tersi bir eylemi vurgulamak istemektedir. Böylece yapısöküm; eski yapıtların kavram sınırlarını açarak yeni anlamlarını bulur ve onları yeniden yapılandırarak, inşa eder. Ayrıca bu strateji sadece metinler, konuşmalar ya da yapılarla sınırlı kalmamakta, aynı zamanda kurumlara, toplumsal ve politik yapılara ve geleneklere de meydan okumaktadır, çünkü kurala ya da sisteme karşı çıkmaktadır. Bu bağlamda Gordon Matta-Clark'ın ve Rachel Whiteread'in çalışmalarını inceleyeceğim.

2.2.1 Gordon Matta-Clark (1943-1978)

Matta-Clark'ın çalışmaları, sanatın toplumsal boyutuna, mekâna, özel stratejilere, kavramsal sanata ve sanat pratiklerine dair pek çok yazıya konu olmuştur. Sanatı 'lütfen dokunmayınız' başlıklı yazılar eşliğinde, müzelerde sergilenen nesneler olarak değil, toplumsal sorunlar üzerine çarpıcı bir şekilde kurgulanması gereken bir ortam olarak değerlendirmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'nda sonra büyük bir ekonomik kriz sebebiyle, New-York'un endüstriyel ve ticari kurumları New-Jersey'e taşınmış ve endüstriyel binaların çoğu terk edilmiştir. Dolayısıyla işsizlik oranı çok yükselmiş ve kendilerine bakacak imkânı olmayan ve evsiz nüfus aniden çoğalmıştır. Amerikan halkı 1960'ların ikinci yarısı boyunca Vietnam Savaşı'nın haksız olduğunu düşünürken, hükümet tüm gerçeği açıklamadığı için toplumda güvensizlik ve yabancılaşma oluşmuştur. 1960'ların sonunda hükümet "Artist-in-residence yasası" ile sanatçılara SoHo'daki boş loftaları

kullanma imkânı tanımış ve bu alanlar alternatif yaşam koşulları edinen bir sanatçı komününe dönüşmüştür.

Gordon Matta-Clark, Cornell'de ve Sorbonne'da mimarlık öğrenimi görmüştür. Gordon'un iletişime geçtiği ilk kişiler olan, 1969'da Cornell University'deki 'Earth Art' sergisinde tanıştığı ve yardım ettiği sanatçılardan bazıları Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Hans Haake ve Jan Dibbets'tir. Yere özgü (site specific) sanat fikrinin, Gordon'un mimarlığa bakış açısında çok büyük bir etkisi vardır. (Crawdord, 2012).

1970'te Gordon, Vassar College'deki bir sergiye davet edilmiştir. Loftonun kira sözleşmesinin süresi sona erdiği ve yaşayacak başka bir yer olmadığı için, üniversite müzesinin önündeki ağaçta bir ağaç ev kurmuştur. Burada kariyeri boyunca sürdüreceği 'Alternatif Konut' temasının ilk girişimleri oluşmuştur. İkinci kez 1971'de bu konu tekrar ortaya çıkmıştır. Gordon'un; küratör Alanna Heiss'in 1971'deki 'Under the Brooklyn Bridge' isimli sergisine katıldığı "Jack" adlı çalışması, bu temayı tam olarak yansıtmıştır. Bu çalışmasında; bir arabanın kaporta kalıntılarını çatı olarak kullanmış, böylece mekânsal soyutlama ve alternatif bir alan ortaya çıkararak kendi 'felsefe'sine ilk adımı atmıştır. (Crawford, 2012).

Sanatçının amacı; saldırgan "yapı bozumu" tekniği ile, terk edilmiş binalar için yeni bir biyografi yaratmak ve o yeri bir 'ruhsal durum'a dönüştürmektir.





Resim 14 ve 15: Gordon Matta-Clark, Splitting (Yarılma), 1974

1974'te Matta-Clark yıkımına karar verilmiş olan bir banliyö evini ortadan ikiye bölmüş ve köşelerini doğramıştır. Evi tam ortadan keserek, izleyicilere farklı bir görsel ve ruhsal deneyim yaşatmıştır. O kesik; bir yandan evin içini ve dışını değiştirip onu başka bir yapıya dönüştürürken, diğer yandan sanatçının orta sınıf Amerikan banliyö evlerinin tipikliğini, bu şekilde arz edilen hayatın sıradan ve aynılaştırıcı özelliğini ortaya koymasını sağlamıştır. Ressam Susan Rothenberg bu konuda şöyle bir eleştiri yapmıştır: "Dışarıdan, kesiğin gerçekten biçimsel bir görünümü vardı. İç kısımlar ise dünyanın ayaklarınızın altında açıldığı derin bir yarığa benziyordu. Evin bir yuva, barınak, emniyet olduğunu fark ederken o evin içinde olmak size başka bir duruma giriş yapıyormuşsunuz gibi hissettiriyordu. Şizofreni, dünyanın kırılganlığı ve hayret dolu bir durum!" (Fineberg, 2014: 383). Gordon kendi çalışmalarını "mimarinin bir parçası" ya da "binalara alternatif bir tutum" değil, daha zor tarif edilebilir bir şey olarak görmüştür. "Mimarlık, aynı zamanda çevredir de...Bir kentte yaşıyorsanız, bütün doku bir anlamda mimaridir. Biz daha çok metaforik boşluklar, aralıklar, arta kalmış mekânlar, gelişmemiş yerler üzerine düşünüyorduk. İşlev düşüncesiyle dalga geçen, çok absürd bir işlevsel düzeyde." Sonra Gordon şöyle bir kıyaslama yapmıştır: "Ayakkabınızı bağlandığınız yerler, sadece gündelik deviniminizi kesintiye uğratan yerler. Bu yerler algısal açıdan da önemlidir çünkü hareket alanına da bir göndermede bulunurlar." (Crawford, 2012). Gordon için kesik oldukça analitiktir, ancak ilk olarak görsel şeylerin ötesine geçmek istediğini söylemiştir. "Binaları özgür bırakma. Hapsedilme hissini yok etme. İçinde tutanın ne olduğunu biliyorlar. Sadece duvarlar değil. Onları yakalayan düzen." En üstü en alta, en öndekini en arkadakine biriktirerek üretilen görüntü yığını. Tasarlanmış bir karmaşıklık. Kesikle açılan boşlukların sağladığı bu katmanlı görüntü, bir çeşit devinimsellik ve içsel bir dinamizm barındırır. İnsanların fiziksel ve duyusal olarak mekânı hissedebilecekleri, anlayabilecekleri ve deneyimleyebilecekleri bir okuma zenginliği yaratmıştır. Her hareketle başka bir görüntü kümesi yakalanmakta; kesik, çizgiye bir genişleme sağlayarak optik bir süreklilik yanında, fenomenolojik bir transparanlık da sunmaktadır.



Resim 16: Gordon Matta- Clark and Gerry Hovagimyan, working on Conical Intersect, 1975.



Resim 17: Gordon Matta-Clark, Bronx Floors, 1973.

Matta-Clark; endüstriyel açıdan kontrol edilen medya, piyasa ve ortak ilgiler tarafından sürekli alt üst edilen bireysel algıları, oldukça sahici ve özenle sürdürülmüş bir şizofreni olarak görmüştür. Bireylerin ortalama düzeydeki standart yaşamlarının sürekliliğini kimin sağladığını ve bunda nasıl başarılı olunduğunu sorgulayarak, insanların etrafta dönüp duran yarı gerçeklere ve devasa yalanlar engeline maruz kaldığını ifşa etmiştir. Bu entrikanın; şehirliler banliyödeki evlerinden şehirdeki işlerine gidip geldikçe; huzur ve dinginlik içinde kutu gibi evlerinde cinnet halinden tamamen korunduğu sürece, her gün her yerde devam edeceğini düşünmüştür.

2.2.2 Rachel Whiteread (1963-)

Varlık ile yokluk, hayat ve ölüm arasında diyalektik keskinliğin hakkını teslim etmekte, pek çok malzeme ve teknik çeşitlemesi sayesinde farklı çağrışımlar yaratmaya çalışmaktadır. İngiliz sanatçı Rachel Whiteread; alçı, beton ve çeşitli endüstriyel malzemeleri kullanarak işlerini tasarlamaktadır. Sanatçının çağrışım yapıcı heykelleri, iç içe olanlardan anıtsal olanlara kadar uzanmaktadır. Filizof Karsten Harries'in deyişiyle mekân yaratma; Rachel'in yaptığı gibi, "zaman dehşeti"ne karşı derinlemesine bir savunmadır. "Zaman ve sonsuzluğu birbirine bağlamaktır. Zamanı değersizleştirme" dürtüsü, kendini, sanatçının "zamanı durduracak kadar güçlü" bir yapıtın yaratılması yoluyla kurtulma isteğinde ortaya koyar." (Harvey, 2014: 239). Whiteread boş evin içinin kalıbını alarak (pozitiften negatif halini çıkararak) oluşturduğu heykelleri; 'Odadaki havanın mumyalanmış hali' olarak görmekte, izleyicilere yeni bir bakış açısı sağlayarak "Evin Anıtı" şeklinde sunmaktadır.



Resim 18: Rachel Whiteread 'Ghost', dökülmüş beton, 9 feet en, 11 1/2 feet boy, ve 10 feet derinlik, Londra, 1990



Resim 19: Rachel Whiteread “House”, dökülmüş beton, Londra, 1993.

Burada Whiteread, boş olan evin içindekileri almış ve onlara varlık vermiştir. 1993'te Londra'nın Tower Hamlets bölgesinde sergilediği "House" (Ev) adlı çalışmasında sanatçı; Viktorian döneminden kalma bir evin içinin kalıbını alarak, evin daha önce bulunduğu 193 Grove Caddesi üzerine yerleştirmiştir. Boşluğu çevreleyen duvarları ve mobilyaları değil, boşluğun kendisini ve o boşluğun içinde artık varolmayan yaşamı gündeme getiren Whiteread'ın eseri, mekândan silinmiş olan bir mimarinin çevrelediği hacmi yeniden görünür kılmıştır. (tıpkı bir mezar).

Sanatçı; ters yüz etme sürecinde, evin dışarıyı temsil eden cephesini yok edince, içerde kalması gerekenleri dışarı vurmuştur. Duvarın iç yüzündeki pencereler, kapılar, evde artık var olmayan yaşamdan arta kalan tüm izler duvarlardan kalıbın yüzeyine geçmiş ve orada göz önüne serilmiştir. Bu ters kalıp yöntemi ile evin içi dışarıya çıkmakta ve bu bağlamda okunduğunda Whiteread’in eserini yine Derrida’nın “differance” kavramı ile yorumlamak mümkün olmaktadır. Eser; 1994 başında Tower Hamlets belediyesi tarafından buldozerle yıkılması sonucu, hayaleti olduğu ev ile aynı akıbeti paylaşmıştır. Aslında eserin, yokluğu sayesinde gerçek anlamını kazandığını söylemek de mümkündür. Ruhsuz kent merkezleriyle simgelenen toplumsal

modernleşmenin, toplumun psikolojisinin içine işlemiş güvensizlikleri çok açık şekilde hatırlattığı kanıtlanmıştır. Eski modernist estetiğin bu metaforları ise halen kullandığını göstermektedir.

Gordon-Matta Clark'ın 'Anarchitecture'si ('anarchy' ve 'architecture') piyasa odaklı sanat dünyasına meydan okuma haline gelmiştir. Gordon kendi çalışmalarını "mimarinin bir parçası" ya da "binalara alternatif bir tutum" değil, daha zor tarif edilebilir bir şey olarak görmüştür. Daha çok metaforik boşluklar, aralıklar, arta kalmış mekânlar ve gelişmemiş yerler üzerine düşünmüştür. Rachel Whiteread, bellek kavramı ile, varlık ile yokluk arasındaki diyalektiği açığa çıkartmaktadır. Whiteread; ters yüz etme sürecinde, evin dışarıyı temsil eden cephesini kaldırıp, içerde kalması gerekenleri dışarı vurmaktadır (çıplak ceset). Eserlerine baktığımızda ruhsal boşluk, needlessness, kaybetme, terk etme kavramlarını ya da ölümü okumak mümkündür. Böylece, Gordon Matta-Clark ve Rachel Whiteread evin hem fiziksel, hem de metaforik bütünlüğünü yok ettiklerinde, içini dışına çıkardıklarında, evi ters yüz çevirdiklerinde, yeniden bir anlam oluşturmuşlardır. Günümüzde devam eden krizden dolayı Derrida tarafından sunulan 'differance' kavramının hala aktüel olduğunu söylemek mümkündür. 'Yapısöküm'; görünen şeyleri arkada bırakıp, anlam sınırları açmak, gerçekliğe ve kaynağa ulaşmak, yeniden bakmak için ötekileştirme stratejisi olarak tanımlanabilir.

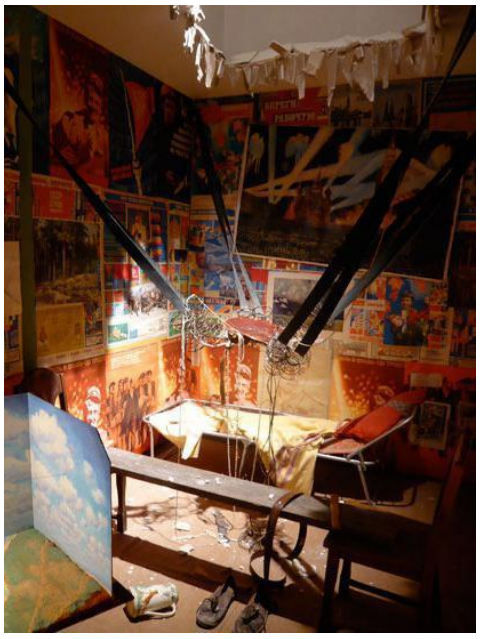
2.2.3 İlya Kabakov (1933-)

Rusya'da, 1970'lerin başlarında ortaya çıkan 'underground' akımına dahil bir sanatçıdır. Rus sanatçı, hayatının büyük bir bölümünü Sovyetler Birliği'nde geçirmiş, bu sayede ülkedeki toplumsal ve bireysel kimlik arasındaki farkları gözlemleyebilmiş ve bu deneyimleri çok etkili bir şekilde çalışmalarına yansıtmıştır. Ilya Kabakov, çocuk kitapları için illüstrasyonlar yaparken, kendini bir anda Moskova'daki underground sanat dünyasının ortasında bulmuştur. (Kabakov, 1999: 32).

Sanatçı; onu konseptüalizmin öncüleri arasına sokan büyük boyutlu enstalasyonlara da, bundan sonra ağırlık vermeye başlamıştır. Çalışmalarında politik bir

yorum kullanmış ama aynı zamanda kökeni politika olmayan hüzünlü bir Rus varoluşçuluğunu çalışmalarına aktarmıştır.

Kabakov'un enstalasyonları 'bütünsel' olup; izleyicinin içinde bulunduğu ortam bütünüyle değiştirilmiş ve yeniden inşa edilmiştir. İzleyici; bir yandan enstalasyonu inceler ve değerlendirir, diğer yandan bütünsel enstalasyonun yoğun atmosferi içine dalarak kendi içinde oluşan benzeştirmeleri, düşünceleri ve anımsamaları izler. Kabakov; genelde Sovyet halk yaşamının yoksulluğundan ürettiği, tanıdık objeleri kullanmıştır. Sanatçı bir yandan toplumun yaşamına dair açık bir görsel anlatı ortaya koyarken, diğer yandan yarattığı gizli anlam ile derin analiz gerektiren bir oluşum yaratmaktadır. Çünkü "oluşturulan bu görünüşte kaotik ve her zaman açık uçlu anlatılar, ironiyle ve engin bir absürd duygusuyla dolu fantastik öykülerdir." (Fineberg, 2014: 455). Ayrıca hemen hemen bütün çalışmalarında derin bir nostalji duygusu okumak da mümkündür. Kabakov şöyle bir açıklama yapmıştır: "Bu post-ütopik dünyada insanlığın, dünyanın ve kendi ruhumuz durumunu tanımlamak bizim görevimizdir". Bu sözlerden de anlaşıldığı üzere, sanatçının iç ve dış dünyaları arasında çatışma yaşanmaktadır.



Resim 20: İlya Kabakov, Dairesinden Uzaya Fırlayan Adam, 1981-1988

> “Uzaya yapacağı yalnız bir uçuşu saplantı haline getirmiş ve ne olursa olsun bu rüyasını, “büyük projesini” gerçekleştiren; odanın yalnızlık çeken sakini, komşusunun anlattığı öyküyle aydınlanmıştı. Bu odanın sakininin düşüncelerine göre, tüm bir kozmos, yukarıda bir yerlere yönelen enerji akımlarıyla yayılıyordu. Projesi bu akıntıları yakalamak ve onlarla birlikte uçup gitmek üzere tasarlanmıştı. Odanın köşelerinden asılmış bir mancınık, plastik bir çuvalın içindeki bu yeni “astronota” başlangıçtaki hızını verecekti ve çok daha yukarıda, 40-50 metre yüksekliğinde, Dünyanın yörüngesinde hareket ederken tam o anda içinden geçtiği bir akıma konacaktı…” (Kabakov, 1988)

Kabakov bu çalışmada birçok posterle, çizik duvarla ve eskiden günlük hayatında kullandığı eşyalarla bir “çöp mekân”ı yaratmıştır. Kabakov burada, başarısız ve acı verici ütopyayı eleştirmiştir. Durgun görünen ama hareket kavramlarını üzerinde taşıyan dinamik ve duygusal bir atmosfer yaratmıştır.

3. BÖLÜM

SANAT DİLİ OLARAK SİBER SANAT

3. BÖLÜM

SANAT DİLİ OLARAK SİBER SANAT

3.1 Siber Sanatın Ortaya Çıkışı

Çağdaş görsel sanat; resim, fotoğraf, heykel, enstalasyon, video art, medya art, vb. alanlarda sanatçılar tarafından çoğu zaman bilgisayar programları ve uygulamalarının kullandığı interdisipliner bir alandır. Çağdaş sanat evrensel, çok kültürlü, interaktif, dinamik, yaratıcı, cesur ve çoğu zaman toplumsaldır. Sanat ve kültür ancak toplumun bir parçası olduğu zaman bir anlam ve bir etki yaratmaktadır.

Teknolojinin, özellikle Sibernetiğin bize sunduğu imkanlarından dolayı kendimizi enformasyon toplumu olarak tanımlayabilmekteyiz. Teknoloji; enformasyon/bilgi sürekliliğinde, deneyimin artmasında, düşünce tarzında ve hayata bakışımızda büyük ve güçlü bir etkiye sahiptir. Bugünkü kültürel ve sosyal hayat teknolojilere bağımlıdır. Teknoloji ise kültürümüz ve sosyal ihtiyaçlarımız doğrultusunda gelişir. Bu ortamda siber sanatın köklenmesi ve güçlenmesi doğal bir sonuçtur. Siber sanatın (teknoloji+sanat) toplumumuzda büyük bir rol üstlendiğini söyleyebiliriz.

Kelimenin etimolojisine bakarsak; sibernetik (kibernetik, cybernetics) kelimesinin kökeni olan ‘kubernetes’ (Yunanca) ‘dümenci’, ‘kuberneticos’ ise ‘usta dümenci’ anlamına gelmektedir. Metaforik anlamı ‘rehber’, ‘yönetici’dir. Aynı zamanda *Cybernesia*; Atina’da Theseus’un dümencisi Nausithous adına düzenlenen bir kutlama, labirentteki Minotaur’dan kurtuluşu kutlayan bir festivaldir.

Donanım ve yazılım olanaklarına dayalı siber sanatın doğasını/özünü anlayabilmek için geçmişe bakmamız gerekmektedir. Siber sanatın dili olan sibernetiğin kökleri kriptanalize kadar inmektedir. Matematikçi Alan Turing (1912-1954); II. Dünya Savaşı başlarında, 1939’da, Almanlar’ın şifre makinesi “Enigma”nın şifrelerinin kırılmasına yarayan bir cihazın geliştirilmesinde kritik bir görev almış, savaşın

gidişatının değişmesi ve Almanlar'ın yenilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Sonradan nöroloji ve sibernetik alanlarında araştırmalar yapan Turing, araştırmaları sonucunda geliştirdiği makine ile elektronik bir beyin inşa etmenin mümkün olabildiğini keşfetmiştir. Daha sonra Norbert Wiener (1894-1964) 1948 yılında Sibernetik bilimini kurmuştur. Wiener, bilimini 'iletişim ve kontrol (yönetim)' olarak tanımlamaktadır. Sibernetik bilginin iletilmesini ve geribildirimini sağlamaktadır. Ama en önemlisi; Sibernetiğin prensibinin mekanik ve biyolojik mekanizmaların davranışlarını kontrol altına alıp, otomatik hale getirmesidir. Norbert Wiener nörolojiden yararlanmıştır. Örneğin, insanın sinir sistemi ve makinelerin otomatik 'karar verme' durumu ('sinop') ile ilgili olarak: 'Hem makine hem de sinir sistemlerinde, geçmişteki kararlara da dayanarak gelecekteki kararları vermeyi sağlayan bir aygıt vardır' tespitini yapmaktadır. (Wiener, 1982: 48).

Bilim ve sanatın diyalektiği, ortak modern vizyonun paylaşımıyla gerçekleşmektedir. Bilime özgü analitik düşüncenin ve sanata ait estetiğin sentezi olarak ortaya çıkan siber sanat, çağdaş sanatı daha da sofistike hale getirmektedir. Avangard temelli cyberspace'in estetiği yeterince güçlüdür. 1991 yılında yeni medya teorisyeni ve Bilgisayar Bilimleri profesörü Lev Manovich (1960-); 'Avant-garde as Software' (1999) başlıklı makalesinde, yeni medyada bütün sanatsal anahtar yeniliklerin 1920'lerde gerçekleştiğini belirtmektedir. Örneğin, Alexander Rodchenko, Laszlo Moholy-Nagy, Walter Peterhans, Marianne Brandt, Man Ray ve Hannes Nauer tarafından geliştiren 'Yeni Vizyon' (ostranenie temelli) fotoğraf sanatı için yeni bir dil olmuş, 'Sovyet-montaj ekolü' ve 'klasik film dili' film medyasının yeni dili haline gelmiştir. Ayrıca Manovich, sinema için bütün anahtar vizyon iletişim tekniklerinin 1920'lerde geliştiğini belirtmektedir. Dziga Vertov'un 'A man with a Movie Camera', (1929) filminde frenetik etkisi yaratmak için kullandığı foto-montaj tekniği ve müzik kullanımı dijital yapımlarda kullanılan yaygın tekniklerdir. Baskı ve grafik uzmanı olan Jan Tschichold, El Lissitzky, Laszlo Moholy-Nagy ve Kurt Schwitters tarafından önerilen Yeni Tipografi (1928), bugünkü Fotoshop'ta, After Effects'te ve diğer tasarım programlarında daha da ilerlemektedir. 'Yeni Mimari' (Courbusier) mekânsal medya için yeni bir dil olmuştur. 'Bauhaus'un yalınlık kavramı üzerine kurulan Ludwig Mies

van der Rohe'nin estetiği yeni medyada çok güçlü hale gelmiştir. Avangard'ın kadraj stratejisinden, bugünkü 'copy and paste' ortaya çıkmıştır. Örnekleri çoğaltabiliriz: Lissitzky'nin 'Movable Frames'i (1926) bugünkü HTML, Seurat'nın puantilizmi bilgisayardaki 'Visual Atomizm', Abel Gance'in 'Napoleon'daki çoklu ekranı bugünkü bilgisayar ekranındaki pencereler ve bir çeşit 'multivizyon', Shklovsky'nin 'Ostranenie'si ve Rodchenko ile Moholy-Nagy'nın estetiği web tasarımının temeli. Böylece yeni medyanın yeni avangardı dijital hayatımızda yerini almıştır. Manovich'e göre; sinematik sezgi+algılama (perception) araçları, mekân ve zamanı birbirine bağlama yolları, insan belleğinin düşünce ve duygularını ifade etme tarzı, bilgisayar çağında milyonlarca insan için çalışma ve yaşam biçimi haline gelmiştir. (Manovich, 2001:86). Sinema estetik stratejileri, bilgisayar temel organizasyon ilkeleri haline dönüşmüştür. Sonuç olarak sinemadan (görme teknolojiden) bilgisayara (bellek teknolojiye) geldiğimizi söyleyebiliriz.

Siber Sanatın İlk adımları

'Cybernetik Serendipity' sergisi, Londra'da 1968 yılında, küratör Jasia Reichardt tarafından düzenlenmiştir. Bu sergide yer alan Nam June Paik, Liliane Lijn, Gustav Metzger, Nicolas Schöffer, Edward Ihnatowics ve Jean Tinguely tarafından teknolojiyi ve sanatı bir araya getiren interaktif çalışmalarla siber sanata ilk adım atılmıştır. Joseph Kosuth, Nam June Paik, Lawrence Weiner, Robert Duncan, David Antin ve Hans Haacke'in çalışmalarının yer aldığı; Jack Burnham tarafından 1970 yılında New York'ta düzenlenen 'Software' sergisi, kavramsal sanat ve bilimsel deneylerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Özel anlam taşıyan Ted Nelson'un 'Labyrinth' isimli çalışması semantik esnekliği tanıtan bir cihazdır ve World Wide Web'in öncüsü olarak kendini göstermiştir. Labirentin mimarisi hypertexttir. Labirent sisteme (algoritmaya) ve aynı zamanda sezgiye dayalı paradoksal bir olgudur. Bugünkü sanatın interaktifliği, o sergi zamanından beri dramatik bir değişim yaşamaktadır. İnteraktiflik gittikçe derinleşmektedir.

3.1.1 Mekânsal Soyutlamada Siber Uzamın Yarattığı Mekân Algısının Etkisi

Profesör ve araştırmacı (the Institute of Computing Technology of Chinese Academy of Sciences) Hai Zhuge 'Cyber-Physical-Social Intelligence: On Human-Machine-Nature Symbiosis' (2020) isimli araştırmasında bizi sürekli çevreleyen ve etkileşim içinde bulunan farklı tür mekânlarından bahsetmektedir.

İnsanlar gerçekliğin büyük resmini görebilmek ve bilgi akışı yoluyla mental alanlarını (space) geliştirebilmek için, her türlü medya aracılığıyla sürekli olarak birbirleriyle etkileşim içine girmektedirler. Bu etkileşim, bilgi spiralinin (sarmalının) üretilmesi, işletilmesi ve geliştirilmesini sağlayan temel nedendir. Bu yüzden bilimin görevlerinden biri de, içsel ilişkileri keşfederek gerçekliği derin ve geniş bir şekilde anlamaktır.

Farklı boyutlardaki (dimension) veya aynı boyutta farklı ölçeklerdeki (scale) gözlemler, insan zihninde farklı gerçeklikler ortaya çıkarabilmektedir. Bir boyuttaki/alandaki (dimension) (örneğin, klasik mekanik uzam (space)) teorinin gerçeği ile farklı bir boyuttaki (örneğin, kuantum mekanik dünya) teorinin gerçeği, farklı boyutlardaki farklı yasalara tabi oldukları için uyuşmayabilmektedir. Bu nedenle gerçeği farklı boyutlara göre yorumlayan teorilerin birbiriyle tutarlı olmamaları normal bir durumdur. Çeşitli uzamların/alanların/mekânların (spaces) yaratılmasıyla birlikte 'gerçeklik' kelimesinin kategorisi; fiziksel doğa kategorisinden -fiziksel uzam (space), sosyal uzam ve siber uzamdan oluşan insan merkezli uzam kategorisine doğru evrilmiştir.

İnsan, sürekli olarak çeşitli uzamlar/mekânlar (spaces) yaratmakta ve kendini bu mekânlarda (evler ve şehirler gibi) ve şeylerde (somut artefaktlar ve soyut olaylar) keşfetmektedir. Deneyimin sürekliliğinin yanı sıra insan zihni; gerçekliği ve benliğini

(selves) gözlemlemek için uzamlar, şeyler ve gelişen bilgilerden yeni yöntemler ve ‘gerçeklik modelleri’ oluşturmaktadır.

Hai Zhuge’ye göre fiziksel boyut (dimension), nesnelerin fiziksel yasalara göre birbiriyle etkileşime girdiği bir alanı belirtmektedir. Keşfedilen, deneyimlenen ve tasarlanan uzam ile, bilinmeyen ve bilinmediği bilinen (unknown-known) uzam olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Tüm uzamda bilinen kısmının aldığı yer çok küçüktür. Fiziksel boyut, araştırmalar ve keşifler ile günden güne gelişmektedir.

Sosyal boyut; bireylerin sosyal ilişkiler kurdukları, kural ve ilkelere göre motivasyonla birbiriyle etkileşime girdikleri, ürettikleri, paylaştıkları ve kaynakları (maddi ve manevi) değiş tokuş ettikleri bir alanı tanımlamaktadır.

Mental boyut; ideal, din, ahlak, maddi olmayan kültür, sanat, bilgelik ve yaratıcılığı barındırmaktadır.

Siber boyut (dimension), bilgi işlem kaynaklarını dağıtan ve çalıştıran bir alandır. Siber alan verileri depolamak ve çalıştırmakla beraber, gözlemlenen fiziksel boyutun durumunu da yansıtan özelliklere sahiptir.

Toplumun evrimi, insanoğlunun gelişiminin doğal sonucudur. Temel ilişkiler; motivasyona ve sosyal normlara dayalı, hayatta kalma içgüdüsüyle oluşan bireylerarası etkileşimler sonucu oluşturulan aile ilişkilerini ve işbirliklerini içermektedir.

Siber boyut, fiziksel boyut ve sosyal boyut; şeyleri (things) farklı boyutlardan yansıtan ve sürekli gelişen bir siber-fiziksel-sosyal boyut oluşturmaktadır. Genel olarak boyutlar; şeylerin sınıflandırılması amacıyla farklı temel kavramlar, farklı kurallar, farklı ilkeler ve farklı yöntemler kullanılarak tanımlanmaktadır. Her boyut alt boyutlara ayrılabilmektedir. Örneğin siber boyutun incelemesi yapılırken; araştırmanın temelinde bulunan bağlantıcılık, sembolizm ve davranışçılık boyutlarının üç alt boyut olarak yapay zeka boyutuna eklenmesi kabul edilebilmektedir. Farklı boyutlardaki teorilerin sentezlenip birleşik (unified) bir teori haline getirilerek kullanılması; gerçekliğin daha kolay bir şekilde anlaşılmasını sağlamakta, aynı zamanda teorilerin ve yöntemlerin

çeşitliğinin korunmasından dolayı da gerçekliğin karmaşıklığının çözülmesine yardımcı olmaktadır. (Zhuge, 2020: 33).

Siber uzamın (space) kullanım alanlarının hızla genişlemesi, insan ve fiziksel uzam arasındaki etkileşimi kolaylaştırmakta ve geliştirmektedir. Siber uzam, fiziksel uzam, sosyal uzam ve zihinsel uzam (mental space) birbirlerine bağlıdır. Buna ilişkin teoriler, modeller ve yöntemler daha fazla araştırılmaya ihtiyaç duymaktadır. Bilgisayar ortamı; fiziksel dünyayı (fiziksel uzam), sanal dünyayı (siber uzam) ve zihinsel dünyayı (mental/zihinsel uzam) birleştirmektedir. (Zhude, 2020: 40). Zihinsel uzamın sürekli olarak gelişmesi, daha fazla zihinsel imaj yansıtabilmesini sağlamaktadır. Siber uzam sadece zihinsel boyutu yansıtmakla kalmamakta, aynı zamanda görüntüleri de yöneten bir uzam halini almaktadır. Siber uzamın evrimi, sosyal uzamın evrimini önemli ölçüde etkilemektedir. Yapay zeka insan düşüncelerini keşfetmeye, içselleştirmeye ve geliştirmeye yardımcı olmaktan hala uzak görünse de; siber uzam alanındaki araştırmalar insan düşüncelerini geliştirmek, bilinmeyeni keşfetmek ve siber uzam, fiziksel uzam ve sosyal uzam arasındaki bağlantının haritasını (mapping) çıkararak yaşam kalitesini arttırmaya yönelik olarak devam etmektedir. Bu noktada Hai Zhuge Fenomenoloji'ye başvurmaktadır; çünkü fenomenoloji, duyumsal deneyimin özüne, nesneye yüklenen anlamın aracılığına önem vermektedir. Araştırmacılar, insan ve makine simbiyoz sorunlarını anlamak için fenomenolojik yaklaşıma başvurmaktadırlar. Zhuge, bu konunun sanat felsefesi ile yakından ilgili olduğunu vurgulamakta, Heidegger'in fenomenoloji ve sanat arasında kurduğu köprünün modern estetiğin ötesine geçmeye çalıştığını söylemekte ve şöyle devam etmektedir: "Sanat eserleri (mimari, heykel, resim, şiir) bir tür varoluştur (existence). İzleyicilere veya okurlara hayal gücü yoluyla bir yaşam deneyimi sağlamaktadır." (Zhuge, 2020: 27-28). Zhuge'ye göre mükemmel sanat eseri; yalnızca bir duyusal izlenimi temsil etmekle kalmamakta, aynı zamanda zihinsel alandaki belirli bir şeye bağlantı sağlamaktadır.

Makine ile insan arasında daha birçok benzeşme vardır ve gün geçtikçe bağımız daha da artmaktadır. Siborg olmak için ne Google gözlüğüne, ne de deri altı çipe gerek kalmıştır. Her şey zaten artık zihnimizdedir. Donna Haraway, (1960) siborga şöyle bir tanım getirmiştir: "Siborg-sibernetik organizma, makine ile organizmanın

oluşturduğu bir melez, kurgusal bir yaratık ama toplumsal gerçekliğe ait bir yaratıktır." (Haraway, 1991: 2). Siborg biziz. Bir siborg, sivilizasyonun inşa edildiği güç hiyerarşileri tarafından değil, bilgi ve iletişim haklarımızı genişleten bir ağ prensibi tarafından oluşturulmuştur ve bizim için bir metafordur. Yazara göre cyberspace, internetin ortaya çıkmasıyla insan ırkının toplumda erkek ve kadınlara bölünmesinin ortadan kalkması, cinsiyetten yoksun bir siborg figürünün ortaya çıkmasıdır. Ayrıca ahlaki kodlar, ırk, kültürel ve coğrafik farklılıkların hepsi ortadan kalkmaktadır. Siborg, aynı anda birkaç psikolojik ve sosyal durumda bulunabilmektedir ve zorunlu kimliğinden de bağımsızdır. Yani daha özgür, daha demokratik ve daha hümanisttir.

Teknoloji ilerledikçe, dolayısıyla görüntü ve bilgi çoğaldıkça ve çeşitlendikçe, yoğun bir enformasyon sirkülasyonu içine girmekteyiz. Ortamımız siber ve fiziksel uzamların infosphere'idir. Sanatçılar Daito Manabe (JP) ve Kenichiro Shimuzu (JP)'nun frenetik yapıya sahip 'Squarepusher –Terminal Slam' (2020) isimli çalışmalarında, bugünkü durumumuzu çok başarılı bir şekilde tespit etmektedirler. Bu çalışmayı Dziga Vertov'un 'A Man with a Movie Camera' (1929) filminin bugünkü versiyonu olarak okumak mümkündür.

Yaşadığımız infosphere'nin ontolojik ortamını biçimlendiren enstrüman bilgi/enformasyonun kendisidir. Hypertextler ile yüklü enformasyon akışı sezgisel algılama düzeyinde çalışmaktadır. Luciano Floridi 'What is the Philosophy of Information?' başlıklı makalesinde iletişim felsefesi alanında bilgisayar bazlı ya da enformasyon-teoretik yeni yaklaşımdan bahsederken; bilgi akışı, bilgi alımı ve aktarılmasının daha temel düzeyde çalıştığından söz etmiştir: "Information is acquired, for example, without one's necessarily having a grasp of the proposition which embodies it; the flow of information operates at a much more basic level than the aquisition and transmission of knowledge." (Floridi, 2002:141). Hatta kavramın içerisinde olduğu sürece sözün/olayın/durumun tanımı, ayrı/sadece ona ait bir tanım olmayabilir. 'It is also a more impoverished concept, in terms of which the others can be expressed and interrelated, when not defined' (Floridi, 2002:141). Dolayısıyla dijital çağda, kelimelerin bazen semantik alanlarına uğranmadan, direkt ontolojik kavramlara başvurulmaktadır. Aslında burada infosphere ve sanat arasında bir paralellik çizmek

mümkündür. Bu yaklaşım Rus eleştirmen, yazar, formalist Viktor Shklovsky'nın (1893-1984) 'thinking in images'ine benzemektedir. Shklovsky 'Art, as Device' (1917) başlıklı makalesinde Potebnya'nın farklı düzeyde bir düşünme ve algılama formundan bahsetmiştir: "Without images, art—including poetry— is impossible", "Poetry, like prose, is first and fore- most a certain way of thinking and understanding." (Shkovsky, 2016:157). Burada edebiyat ve sanatın dilinden bahsedilmektedir. Bu noktada hemen Walter Benjamin'in 'Dil Üzerine' düşüncelerine de bakmak uygun olur. 'Tinsel öz, kendisini dil *aracılığıyla* değil, dil içinde iletir; bu da dilsel öz ile dışsal olarak özdeş olmadığı anlamına gelmektedir. Tinsel öz, ancak *iletilebilir olduğu ölçüde* dilseldir'. (Benjamin, 2018: 134). Benjamin bu yüksek dilin çıkış noktası olarak dinin yanı sıra sanatı da görmektedir. "Heykelin, resmin, şiirin bir dili vardır. Nasıl şiir dili, tümüyle olmasa da kısmen insanın ad diline dayanıyorsa, heykel ya da resim dilinin de nesne dillerinin belirli türlerine dayandığını düşünmek mümkündür; içlerinde, nesnelerin dillerinin çok daha yüksek bir dil olmasına karşın, belki gene de aynı alan içerisinde yer alan bir dile çevirisini buluruz" (A.e.g.: 147). Şimdi anlıyoruz ki; bu yüksek dilin çevirisine gerek yoktur, onu zaten sezgisel düzeyde algılama kapasitesindeyiz. Benjamin bölümün sonunda bugün için de çok aktüel bir düşünce ortaya atmaktadır: "Bir varlığın dili, o varlığın tinsel özünün kendisine ilettiği ortamdır." (A.e.g.: 48)

3.2 Çağdaş Sanatların Sentezi

Bilim adamlarına göre çağdaş sanatın sentezi; gerçekliğin estetik yönden kavranmasının artışı, sanatın evrenselliğe eğilimi, yaşamın doğal ve toplumsal fenomenlerinin ilişkileri perspektifinden görülebilmesi, insanoğlunun ruhsal ve tarihsel deneyimi, geçmişin-şimdinin-geleceğin diyalektiği ve zaman-uzam sonsuzluğu sayesinde ortaya çıkmıştır. Çeşitli sanatsal yaratıcılık faaliyet türlerinin etkileşim ve iç içe geçme eğilimi, tarihsel olarak ortaya çıkan bir olgudur. Bu konuda Edebiyat profesörü Yulmetova'nın 1987'de yayınladığı "Sootnoshenie Metoda i Poetiki v Prosesse Sinteza Iskusstv" başlıklı bilgilendirici makalesi, pek çok açıdan ilgi çekicidir. Makalede öncelikle sanatların etkileşimi ve sentezi gibi önemli ve aktüel bir probleme

yönelik bilimsel literatürün durum incelemesi net bir şekilde ortaya koyulmuştur. Yulmetova, bu bilimsel araştırmalarda sanatın sentezinin mekanizmasının nasıl işlediği, sentezin oluşmasının başlangıç noktasının ne olduğu, bir sanat türünün diğer sanat türünü işgal etmesi durumunda hangi yapısal değişikliklerin meydana geldiği ve bu durumda yöntem ve poetikanın nasıl etkileşime girdiği sorularına cevap bulmanın hala imkansız olduğunu düşünmektedir. Okuyucuyu bu soruları kesin ve kategorik olarak cevaplamanın pek de mümkün olmadığı konusunda uyaran Yulmetova, soruların bilimsel olarak araştırılmasına olan ihtiyacı vurgulamakta ve ardından E. Zola (1840-1902) ve E. Verharn'ın (1855-1916) (iki sanatçının da yapıtlarında çeşitli sanat türlerini ve sanatsal keşifleri kullanma eğilimleri vardır) çalışmalarından örnekler inceleyerek problemi ele almaktadır. Örneğin; Zola "Eser" adlı romanında sanatların sentezi fikrini; genç yazar Sandoz'un evinde bir araya gelen bir ressam, bir mimar, bir müzisyen ve bir heykeltıraşın dostluğu olarak somutlaştırmıştır "Ought not all the arts to advance in one line of battle? Ought not the evolution that was transforming literature, painting, even music itself, to renovate architecture as well?" (Zola, 1886: 144). Zola 'Eser'inde realizmin kapsamlı konseptini onaylamaktadır. Aslına bakılırsa, Zola sentez fenomenine dayanmaktadır: Roman kahramanlarından birinin müzikal izlenimleri, her zaman görsel ve uzamsal görüntüleri çağrıştırmaktadır. Örneğin; Berlioz Garnier için "the musical illustrator of Shakespeare, Virgil, and Goethe. But what a painter! The Delacroix of music, who makes sound blaze forth amidst effulgent contrasts of color" ifadesi kullanılmıştır. (Zola, 1886: 210). Romanın yan (cross-cutting) fikri ise, sanatçının ya da yazarın kendini tek bir sanat ekolünün ya da türünün içinde izole etmemesi gerektiğidir. Yazar; eğer günün birinde bir fiyasko yaşanır ve Perşembe buluşmalarına katılan dostların her biri (Zola sadece Sandoz için istisna yapmaktadır) romanın sonunda başarısızlıkla yüzleşirse, bunun sebebini sadece burjuva dünyasının şiddetli rekabetinde değil, aynı zamanda sanatçıların ve yazarların dar bir doktrine bağlı kalmasında ve bir zamanlar bulunan tekniğin rolünün abartılmasında da görmektedir. Yalnızca Zola'nin portre-parolesi Sandoz, sadece belli bir ekolün dogmatik prensiplerine bağlı kalmadığı için başarmaktadır. Örneğin Sandoz; romantiklere olan bağımlılığını vurgulamaktan çekinmemekte, aynı zamanda da psikolojinin fizyoloji ile desteklenmesi ve "insan vücudunun tüm işlevleri bakımından değerlendirilmesi" gerektiğine inanmaktadır.

Sandoz, Klod'un isyankar 'tirat'ına: "painting should be; the painting that our eyes of to-day should execute and behold.", sakince cevap vermektedir: "It seems to me that truth is larger, more general." (Zola, 1886: 43).

İsviçreli araştırmacı Bredly, yaratıcı başarıların zirvesindeki Zola'nin gençliğini irdeleyerek, kendinden emin bir şekilde Zola'nin üç öğretmeni olarak Flaubert, Manet ve Wagner'i; yani bir yazar, bir ressam ve bir besteciyi işaret etmektedir. (Yulmetova, 1987 :10).

Yulmetova; Zola'nın romanlarında sadece renkli betimlemelerle değil, aynı zamanda lirizmle ve özellikle kahramanların zihinsel durumlarında değişim yaratan özel bir psikoloji türü yaratmasıyla da Empresyonist akımının gelişimine katkıda bulunduğunu vurgulamaktadır. Zola'nın romanlarında poetik (şiirsel) düzeyde resim ve müzik unsurları yer alır, ancak bu unsurlar hiçbir şekilde ön planda değildirler, sadece yazarın eserindeki ana fikrin okuyucuya ulaşmasını dolaylı bir şekilde sağlamaktadırlar. Zola'nın realizmi, tecnhicilism'in ötesinde, sanatsal keşiflerin tümüne dayanmaktadır; ancak Zola tek bir prensibe, "yaşam gerçekliğine" bağlı kalmaktadır. (A.e.g.: 8). Yulmetova, sanatların etkileşiminde sentez oluşturan bağlamların ilk önce poetik (şiirsel) düzeyde ortaya çıktığı sonucuna varmaktadır.

3.2.1 Edebiyat ve Sinema Örnekleri Üzerine Luciano Floridi'nin Tespit Ettiği Yeni İnfosphere'nin Etkileri

Edebiyata baktığımız zaman bazı yazarların bilimsel ve teknolojik ilerleme ile ilgili öngörüleri olduğunu tespit etmek mümkündür. Wiener de kitabında çok ilginç bir saptama yapmaktadır: Rudyard Kipling (1865-1936) 'Gece Postasıyla', (1909) adlı eserinde 2000'li yılları anlatmaktadır. Hikâyede bütün dünya 'Havacılık Komisyonu' tarafından (bugünkü Netokrat) yönetilmektedir. "Bütün dünyayı görmek ve buyruklar verebilmek, ona göre hemen hemen her yerde bulunabilmekle aynı şeydir." (Wiener, 1982: 119). Bu öngörücü yazar sezgisini sadece Kipling'de değil, Herbert Wells

(anakronizm, zaman boyutlarına seyahat), Jules Verne (teknoloji-submarine, uzaya yolculuk), İsaak Azimov (robotics, 3D tv, online eğitim), William Gibson (cyberspace) ve diğer bilim kurgu yazarlarında da görmek mümkündür.

Edebiyat ve sinema sibernetik için büyük ilham kaynağıdır, özellikle 'hypertext' bir vizyon olarak ilk sıradadır. Yazarlar ve yönetmenler bizi farklı algılama durumlarına sokmaktadırlar. Jorge Luis Borges'in (1899-1986) de gelecekte yaşanacak bazı olay ve durumları, 1949 yılında 'Alef' hikâyesinde tespit ettiğini görmek mümkündür: "Daneri evde bodrumda bir 'Alef' olduğunu söyledi ve Alef'in evrendeki bütün öteki noktaları içeren bir nokta olduğunu açıkladı." (Borges, 2018: 185). Ya da yazarın "Alef mi?" sorusuna Daneri'nin şöyle cevap vermesi: "Evet, yeryüzündeki bütün yerlerin, her açıdan, açık seçik, birbirine karışmadan, göz kamaştırmadan göründüğü tek yer, dünyadaki tek nokta." (A.e.g.: 185).

Burada teknoloji filozofu Luciano Floridi'nin (1964-) 'What is the Philosophy of Information' (2002) başlıklı makalesinde tespitini yaptığı yeni paradigma çerçevesinde doğanın de-fizikselleştirilmesi (sanallaşması) ve eşzamanlık söz konusudur. "The physical world of watches and cutlery, of stones and trees, of cars and rain, of I as ID (the socially identifiable Self, with a gender, a job, a driving licence, a material status, and so on) undergoes a process of virtualisation and distancing." (Floridi, 2002: 131). "Virtual World vs Real World" bitmeyen bir arayüz meselesidir.

Paradigma değişikliğinden dolayı 'Şimdi ve Burada' kavramı farklı bir hal almaktadır. Floridi, Walter Benjamin'in kavramına başka bir anlam yüklemektedir. Floridi, 'jetzeit'i siber kültürün içerisinde yeniden tanımlamaktadır: "Projections and indiscernible repetitions of present events expand them into the future; future events are predicted and pre-experienced in anticipatory presents, past events are registered and re-experienced in replaying presents." (Floridi; 2002: 131).

Eşzamanlı olarak birçok yerde 'olabiliyoruz'. "Amerika'daki insan yığınlarını gördüm; siyah bir piramidin ortasındaki gümüş rengi örümcek ağını gördüm; parçalanmış bir labirent gördüm, (bu Londra'ydı)…" (Borges, 2018: 189). Böylece Borges, Alef sayesinde dünyada birçok yer gördüğünü anlatmaktadır. Bunu Floridi'nin

‘a de-limitation of culture’ (kültürün sınırsızlaşması ve her türlü bilgiye ulaşılması) olarak okuyabiliriz. Ayrıca ağ ve labirent de burada çok semboliktir. “Alef’te dünyayı, dünyada Alef’i gördüm.” (Borges, 2015: 190). Burada da arayüz’ün diyalektiğini okumaktayız.

Haruki Murakami (1949-) ‘Sahilde Kafka’ (2002) isimli romanında bilinçli algılama ile rüya hali arasındaki sınırı kırmaktadır. Okur, belki de farklı zaman boyutlarında eşzamanlı olaylara tanık olmaktadır. Murakami’nin kurduğu eşzamanlı paraleller; okurun adeta sonsuz bir akışa dalmasına neden olmaktadır. Kafka Tamura’nın uykuya daldığı zaman, Nakata’nın uyandığına emin olmaktayız. Kahramanların bilinçli ve bilinçsiz halleri arasındaki geçişler sürekliliği yaratmaktadır. Romanda birkaç yerde bulunma durumu söz konusudur. Tıpkı Borges’in ‘Yolları Çatallanan Bahçe’ (1985) isimli hikâyesinde Stephen Albert’in, Ts’ui Pen’i torununa anlattığı gibi: “Sonsuz zaman dizilerine, gittikçe büyüyen, baş döndürücü hızla birbirine kavuşup ayrışan koşut zamanların oluşturduğu bir ağa inanıyordu.” (Borges, 1995: 44). Burada da mekânsal değil, zamansal labirenti görmekteyiz. Aynı anda birkaç olasılık yaşama durumu söz konusudur. “Ts’ui Pen’in kurgusal eserindeyse yazar - aynı anda - hepsini (seçenekler) birden seçiyordu. Yazar böylelikle kendileri de çoğalıp çatallanan çok sayıda gelecek, çok sayıda zaman da yaratıyordu.” (Borges, 1995:43). Hem Murakami’nin, hem de Borges’in eserleri bugünkü ‘infospshere’ sayesinde yaşadığımız anakronizmi anlatmaktadır.

İki yazar kütüphaneye (labirente) eserlerinde özel bir yer ayırmakta, bütün olaylar bizi bu enigmatik yere götürmektedir. Kütüphane; kolektif bir hafıza, geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanların çakıştığı tek nokta olup, edebiyatta ve sinemada ise genelde bir tür portal rolünde ortaya çıkmaktadır. Chistopher Nolan’ın ‘Interstellar’ (2014) isimli filminde, kütüphane ve zamansal labirent yan yanadır. Umberto Eco’nun (1932-2016) ‘Gülün Adı’daki kütüphanesinin kendisi labirenttir. Aslında burada ‘hikâyelerin’ süjeleri (plot) zaten bir labirenttir. ‘Hikâyelerin’ bütün sembolleri ve görüntüleri linkler gibi ortaya çıkmaktadırlar. Linklere geçerek ve birbirleriyle ilişkilendirerek olayı çözmekte ya da çözmeye çalışmaktayız. Hem entelektüel hem

sezgisel olarak aynı anda… Labirent ya da kütüphane… Bugünkü biz ve World Wide Web…

Hypertext sezgisel ve entelektüel bir vizyon türüdür. Temsilcileri ise Benjamin, Mayakovsky, Gogol, Tolstoy, Turgenyev, Ahmatova, Kafka, Aragon, Breton, Baudelaire ve yukardaki diğer yazarlardır. 'Hypertext' kelimesi, Ted Nelson (1939-) tarafından teknolojik terim olarak 1963 yılında ortaya atılmıştır. (Xanadu projesi içerisinde) Nelson'un ilham kaynağı, Vannevar Bush (1890-1974)'tur. İlk tespitler ve şüpheler Bilgisayar Bilimleri'nin öncüleri Charles Bubbage (1791-1871) ve Ada Lovelace'e (1815-1852) aittir: 'Computers can do much more than just calculating…' (o zamanlarda matematikçiler Yapay Zeka'yı öngörmüşlerdir.) Futurolog ve bilim adamı Vannevar Bush, 'As We May Think', (1945) başlıklı makalesinde bize bugünkü bilgisayarın 'arama motorunun' ve hypertextlerin prototipini, 'Memex ('memory' ve 'index') makinasını sunmaktadır. Bush bilgiye ulaşma ve saklama sorununu çözmeye çalışırken, günümüz insanının internet kullanma prensiplerinin temellerini atmıştır: "First he runs through an encyclopedia, finds an interesting sketchy article, leaves it projected. Next, in history, he finds another pertinent, and ties the two together. Thus he goes, building a trail of many items. Occasionally he inserts a comment of his own, either linking it into the maim trail of joining it by a side trail to a particular item." (Bush, V. 1945: 123). Böylece 'hypertext' hem edebiyatta, hem de teknolojide bir vizyon olarak *ortak* kullanıma girmiştir.

Luciano Floridi'nin (Floridi, 2002: 130) dijital enformasyon çağıyla ilgili tespit ettiği dört yeni durumun (anlatılanın metasemantisizasyonu, kültürün sınırsızlaşması, doğanın de-fizikselleştirilmesi ve zihinsel görüntülerin somutlaştırması ('corporeality')) hayatımıza girdiğini söyleyebiliriz. Sonsuz interaktifliğin içerisindeyiz: Eğitim, iş, hobi, geziler, sergiler, filmler, konserler, oyunlar, meditasyon, spor, arkadaşlık, ortak etkinlikler ve alışverişe internetle ulaşabilmekteyiz. Hatta birkaç kimlik sahibi olabilmekteyiz. Genel özele, özel de genele dönüşür; ama hiçbir şey mutlak değildir, sürekli ve değişkendir. O artık bir simülasyon değil, bizim gerçekliğimizdir, çünkü infosphere'de yaşıyoruz. Bu yüzden siber sanatçıların yarattığı yapay mekânlar ve durumlar artık bize doğalmış gibi geliyor. Sınırlar yavaşça siliniyor. Bahsettiğimiz dört

durum siber sanatta net bir şekilde okunmaktadır. (İnteraktif immersiyon halindeyken ortaya çıkmaktadır). Bu durumlar Shkovsky'nin 'ostranenie' kavramı ile bağlantılıdır.

Shklovsky 'Art as Device' (1917) başlıklı makalesinde 'ostranenie' kavramını ortaya atmıştır. Görme kabiliyetimiz günlük otomatizasyonda kaybolmaktadır. Bunun çözümü, önündeki şeye 'ilk defa görüyormuş' gibi bakmak, olayı 'ilk defa oluyormuş gibi' algılamaktır. Bu tür görme tarzını 'ostranenie' sağlamaktadır. Ostranenie sadece sanatın ve edebiyatın temeli değil, aynı zamanda insanın bilişi ve kavrayışı (human cognition, knowledge) için evrensel bir yöntemdir. Toplumun mental gelişimine yönelik bir yöntem, bir tekniktir.

Shklovsky, tıpkı Thomas Kuhn'un 'Bilimsel Devrimlerin Yapısı' (1962) kitabında toplumun ilerleme düşüncesinin temelinde ampirist, sezgisel yaklaşımın yattığını belirttiği gibi; 'algılama'yı (görme) 'tanıma'dan (bakma) ayrıt etmek gerektiğinden bahsetmektedir. VI. Bölüm'de anahtar düşüncesi geçmektedir: "…yeni bir görüngüyü keşfetmek, ister istemez karmaşık bir olaydır ve söz konusu olan yalnız yeni bir şeyin var olduğunu görmek değil, aynı zamanda onun ne olduğunu anlamaktır." (Kuhn, 2019: 137). Bir şeyi tam anlamıyla anlamak, durumun farkında olmak ve eleştiri ya da analiz yapabilmek için (özellikle Floridi'nin bahsettiği inphospere ortamında) bu yöntemlere, farklı düzeylerde oluşturulan düşüncelere ihtiyacımız vardır.

3.2.2 Günümüz Siber Sanatında Mekânsal Soyutlamaya Dair Örnekler

Siber sanatta en derin interaktifliği sağlayan 'Immersive art' bize 'being inside' kavramını sunmaktadır. Immersive art izleyiciyi işinin aktif parçası yaparak, onlara yeni bir bedensel ve algısal tecrübeyi ve dünyaya yeni bakış açısını getiren bir sanat formudur. Oradaymışız, içindeymişiz gibi.

Sarmalayan sürükleyici deneyim (immersion) bütünleşmiş, bedensel, bilinç ve bilinç öncesi durumların dünya ile iç içe geçtiği bir deneyimdir. İngilizce 'Immersion'

kelimesinin etimolojik kökeni, Latince ‘mergere’ ‘dalma, daldırma’ kelimesidir. İngilizcesi “merge” olan kelime; ‘to dip, dip in, plunge’ ya da ‘sink or disappear into something else, be swallowed up, lose identity’ anlamına gelmektedir. (www.etymonline.com). “Başka bir şeyin içinde yok olmak, yutulmak, kimliğini kaybetmek” anlamına gelen ‘Immersion’ kavramı; tarihsel olarak çoğunlukla edebiyat ve film teorisyenleri tarafından kullanılmıştır ve 1980’lerden itibaren Sanal Gerçeklik (VR)’in gelişim sürecinde bilim adamları ve sanatçıları tarafından geliştirilmeye başlanmıştır. Immersion, sanal ortamın dışındaki gerçek dünyayı ‘unutma’ ve bilgisayar donanımı ve yazılımı tarafından oluşturulan simüle edilmiş bir dünyada olma duygusuyla izleyiciye sunulmaktadır.

Sarmalayan sürükleyici deneyim; interaktif sanat kontekstlerde de zihin, beden ve mekânın; teknik olarak aracılık edilen, uzamsal olarak kapalı ve duyusal olarak etkileşimli olan siber uzam içinde birbirleriyle iç içe geçmesi ve iletişim kurması anlamına gelmektedir. Alman sanat tarihçisi Oliver Grau (1965-), ‘Virtual Art: From Illusion to Immersion’ (2003) adlı kitabında bu deneyimi; entelektüel olarak uyarıcı ve çoğu zaman zihinsel olarak soğurucu olan bir süreç, bir zihinsel durumdan diğerine bir geçiş olarak tanımlamaktadır. (s.13, https://www.academia.edu/4194581/Virtual_Art._From_Illusion_to_Immersion).

Genelde sanat; bilinçle bağlantı kurmak için konvansiyonel medyayı kullanmıştır, ancak teknolojik gelişmeler (VR gibi) olağanüstü koşullar yaratmaya ve yeni fırsatlar sunmaya devam etmektedir. Örneğin; resimdeki kompozisyon derinliği sadece hayal gücünün tecrübesinde yaşanmakta iken, VR’a beden hareketi ile girilmekte ve zihinde yaşanmaktadır. Artık günümüzde sanallık, insan bilincinin potansiyeli ile teknolojinin sınırları zorlama kapasitesi arasındaki yarışla daha da gelişmektedir.

TeamLab ‘Borderless’ten seçtiğim bir örneği incelemek istiyorum: ‘Crows are Chased and the Chasing Crows are Destined to be Chased as Well,’ isimli çalışmasının ilk versiyonu 2013 yılında yapılmıştır. O zamandan beri yeni teknoloji sayesinde çalışma geliştirilmiş ve tam ‘immersive art’ haline gelmiştir. Çalışmanın vücut pozisyonuna ve mekâna göre çeşitleri vardır: Transcending Space, Seating

Contemplation ve Continuous Small Universe. Her taraftan projeksiyonlar ile çevrelenen bir alanda izleyici dolaşabilmekte ve etkileşebilmektedir. Hatta sadece otururken bile bu enstalasyon izleyiciyi başka yerlere götürebilmektedir.



Resim 21: TeamLab. 'Crows are Chased and the Chasing Crows are Destined to be Chased as Well', 2017

Program duvarda iki boyutlu görüntü ile başlar, bir ağaç dalına konan Japon kutsal üç ayaklı Yatagarasu'lardan biri, aniden müzikle birlikte yukarı doğru fırlar. Yatagarasu Güneşi, ayakları da heaven, earth and humanity'yi temsil etmektedir. Böylece sanatçılar Japon mitolojisine ve evrendeki harmonik bir bütünselliğe atıf yapmaktadırlar. Sırasıyla bütün kuşlar havalanıp dümenci kuşun arkasından uzaya uçmaya başlarlar. Duvar ve zemin arasındaki sınır silinir, böylece gerçek fiziksel alan kaybolur ve izleyici sanal uzama dalar. Uçan kargaların izleyicilerin arasında bıraktığı üç boyutlu renkli çizgiler, izleyicinin bedeni ile enstalasyon arasındaki sınırı yok eder. Kuşların spiral uçuş yörüngesi (trajectory) Leonardo Da Vinci'ye atıf yapmaktadır: Hem astronomik keşiflerine, hem de insanı uçurma çabalarına. Da Vinci 20 yıldan fazla süre kuşların uçuş tekniklerini ve kanat aerodinamiğini incelemiş, sonrasında aynı

mantığı kullanarak ‘Helikopter’i ve diğer uçuş aparatlarını oluşturmaya çalışmıştır. Artık Da Vinci’nin hayali gerçekleşmiştir. İnsanlar uçabilmektedir! Böylece eski hikâyeler yeniden yorumlanmaya başlanmıştır.

İzleyici; kargalar ile birlikte başka boyutta baş döndürücü bir uçuş yaparken, bütün evreni hızlıca gözden geçirmektedir. Burada Shklovsky’nin ostranenie’si de söz konusudur. Bütün evrene Yatagarasu gibi bakıyoruz, onun gibi davranıyoruz ve bu tecrübe sayesinde evreni, dünyayı ‘ilk defa görüyormuş gibi’ hissediyoruz. Bu immersiyon izleyiciye özgürlük, cesaret, enerji, sonsuzluk ve ölümsüzlük hissini yaşatmaktadır. Kargalar arasında enerji birikimi (energy clots) gibi görünen uçuş izleri, enstalasyona müthiş dinamizm ve akışkanlık sağlamaktadır. Enstalasyonun sonunda bütün kargalar çiçeklere dönüşürler ve yavaşça yok olurlar. Bu, düşündüren ve felsefik bir enstalasyondur. ‘Crows are Chased and the Chasing Crows are Destined to be Chased as Well’ enstalasyonu bir bilgisayar programı tarafından gerçek zamanlı (canlı) olarak gerçekleştirilir. İzleyicinin etkileşimleri enstalasyonda sürekli değişikliğe neden olur, böylece 3 boyutlu enstalasyon interaktiflik kazanır ve izleyici kendini uzamın aktif bir parçası gibi hisseder.

Sonuç olarak ortak modern vizyonun etkili paylaşımı gerçekleştiği zaman; kültürel hayat, edebiyat ve bilim bilgileri daha da çeşitlenir ve zenginleşir, böylece insanların farkındalığı da artmaktadır.

Siber Sanat, böyle sınırsız imkanlarına rağmen, eldeki bu teknolojilerin etkili bir şekilde kullanılmamasından dolayı, önemli toplumsal sorunlara yönelik (ırkçılık, şiddet, savaş, göç, ekoloji, çifte standartlar) çalışmalar izleyici tarafından çok hızlı okunmakta, konu izleyiciye etkili bir biçimde geçmemektedir. Bu yüzden verilmek istenen mesajlar ya da değinilmek istenen toplumsal sorunlar; daha derin, daha sofistike, daha soyut bir dil ile ifade edilirse amaçlanan etkiye ulaşılabilmesi mümkündür. Başarılı örnekleri incelersek, şu çalışmalardan bahsetmek mümkündür: Sosyal sorunları dile getiren Randa Maroufi Bab Sebta, Ceuta’s Gate (2019) adlı çalışmasında hem Afrika’yı Avrupa’dan ayıran küçük bölgede hissedilen gerginliği, hem de dünyanın genel durumunu tespit etmektedir. Çalışmanın simülasyon oyun estetiğinde Shklovsky’nin

‘ostranenie’ kavramı okunmaktadır. Sanatçı kıtalar arasındaki geçiş sorununu gündelik yaşam perspektifinden gündeme getirmektedir.



Resim 22: Randa Maroufi Bab Sebta (Ceauta’s Gate) Video enstalasyon, kısa film, 2019

Diğer örnekte ise; Hale Tenger ‘Beyrut/2005-2007’ adlı video enstalasyonunda, Beyrut’ta 2005 yılında Refik Hariri dahil onlarca insanın ölümüne yol açan bombalı suikastı kavramsal bir dille izleyiciye aktarmaktadır.



Resim 23: Hale Tenger,'Beyrut', video enstalasyon, 2005-2007

Toplumsal sorunlara yönelik siber sanatın başarılı çalışmalarından birisi de Hsin-Chien Huang'ın 'Bodyless' adlı eseridir. (2019). 1970'lerde Tayvan'ın sıkıyönetim döneminde, yönetici sınıf tarafından oluşturulan baskı ve tek düze hayatı anlattığı eseri, sanatçının çocukluk anılarına dayanan bir immersion, VR deneyimidir. Olağanüstü bir zamansal, mekânsal ve boyutsal seyahattir.

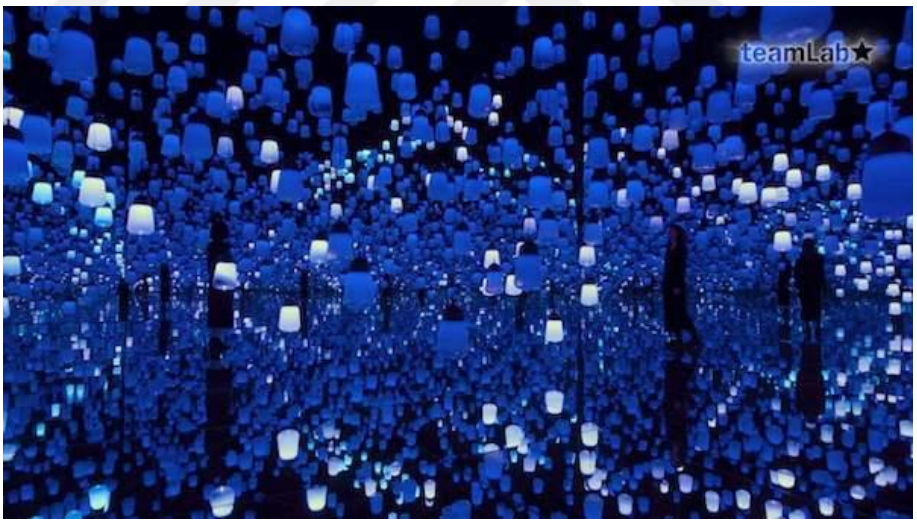


Resim 24: Hsin-Chien Huang'ın 'Bodyless', VR, 2019

Fransız varoluşçu filozof Maurice Merleau-Ponty'ye göre; (1908-1961) duyular ve bilişsel süreçler bir bütün oluşturarak sadece yüzeysel imgelerle değil, bütün duyuların eşzamanlılığıyla ve bedensel olarak mekânsal bilincin özünü oluşturmaktadır.

“Algı deneyimleri birbirinden farklı anlara ayırıp dondurmaz ama dünyayı tanıma deneyimimizin bir sürü yönünü durmadan birbirine katarak sürekli değişen, anlamlı bir bütün oluşturur.” (Murray, 2012:239).

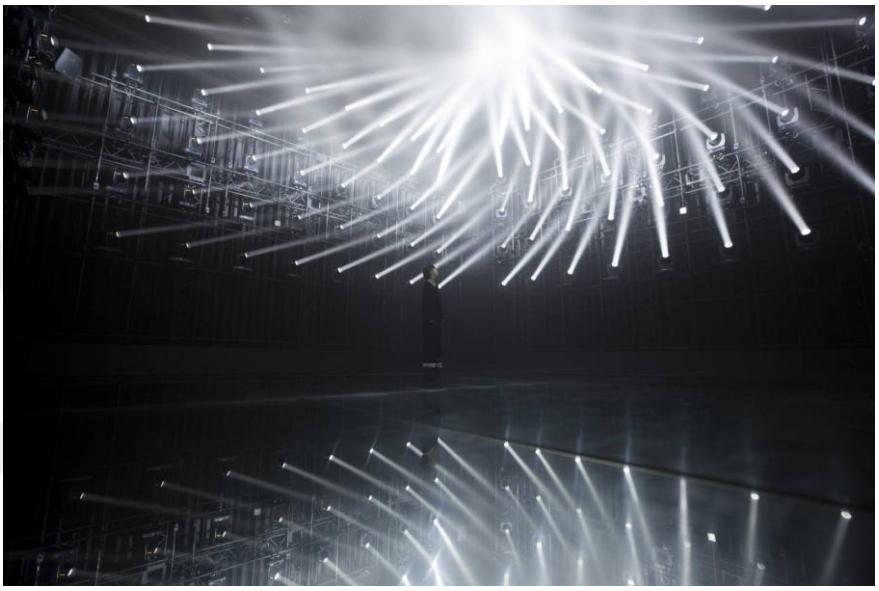
Immersive art bize efemerik (ephemeral) mekân sunmaktadır. Metafiziksel bir deneyime yakın bir durumdur. İzleyicinin etkileşimleri immersive enstalasyonda sürekli değişikliğe neden olur. Böylece 3-5, bazen de daha çok boyutlu enstalasyonlar interaktiflik kazanır ve izleyici kendini uzamının aktif bir parçası olarak hisseder. Örneğin, Borderless TeamLab tarafından gerçekleşen ‘Forest of Resonating Lamps’ (2018) enstalasyonunda; bedene karşı hassas sensörlü renkli lambaların algımızda pixel illüzyon yaratması sayesinde, bedenlerimizi sanki siber, derin ve sonsuz uzamın içindeymiş gibi hissederiz.



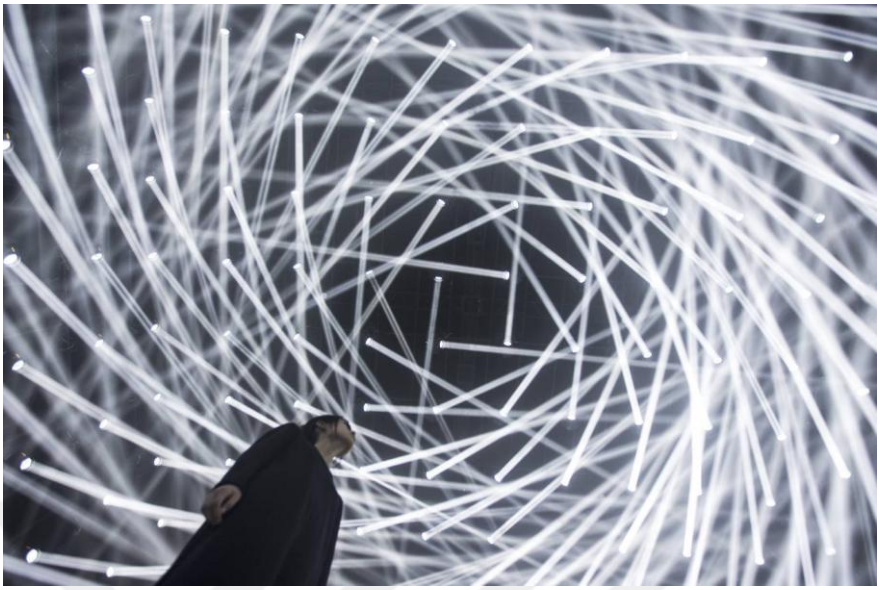
Resim 25: Borderless TeamLab ‘Forest of Resonating Lamps’, enstalasyon, 2018

‘The Haze’ (2019) enstalasyonunda duman ve ışıkla belirsiz dinamik üç boyutlu şekiller oluşturulmaktadır. Hareketli şekiller fiziksel uzamda izleyicinin bedenini sarar ve içine alır. İzleyici o anda sanki olağanüstü tinsel bir olaya tanık olur, sanki evren ile geçici (ephemeral) bir bağ kurar. ‘Grid Space’, ‘Descend of Gods’,

‘Light Cave’, Light Vortex II, Light Evarporating with people’ aynı seriye ait çalışmalardır. Borderless TeamLab’ın bütün çalışmaları immersive deneyim, rutinden arınma ve sezgisel güçlere odaklanma imkanı vermektedir.



Resim 26: ‘The Haze’, light sculpture, 2019



Resim 27: The Light Vortex II, light sculpture, 2018

‘Help Me Know the Truth’, Mary Flanagan, (2018)
https://archive.aec.at/prix/showmode/61577/

Ars Electonica’da yer alan projelerden biridir. Bu interaktif bir çalışma olup, yazılıma ve katılıma dayalı bir projedir. Galerideki mekân bir anda ‘oyun’ mekânına dönüşmektedir. Ziyaretçiler galerideki dijital istasyonlarda önce selfie çekerler. Yazılımda neurobilim’in araçları kullanılarak çekilen yüzler, parazit kalıpları (pattern) ile manipüle edilir. İşlem sonucunda bir ‘stereotip’ ortaya çıkar. Elde edilmiş siyah-beyaz görüntü (otoportre parazit müdahalesinden dolayı flulaşır ve hafifçe deforme olur) yine dijital istasyonlardaki ziyaretçilere sunulur. Yazılım tarafından yaratılan parazitli görüntüler, Nam June Paik’in ‘Nixon’ isimli çalışmasını çağrıştırmaktadır. Bu yüzden Flanagan’ın projesinin avangard estetiğine sahip olduğunu söyleyebiliriz.



Resim 28: Mary Flanagan ‘Help Me Know the Truth’, enstalasyon, 2018



Resim 29: Nam June Paik’in ‘Nixon’s malleable physiognomy’, enstalasyon, 1966

Ziyaretçi, aynı selfiden türetilmiş iki flu imaj arasından birini seçmelidir. Program, bunlar gibi olumlu ya da olumsuz; ‘choose the leader’, ‘choose the victim’, ‘select the terrorist’ gibi farklı seçenekler sunar, ziyaretçi de bu ‘criteria’ya uygun imajı seçer. Bugünlerde bu program, yüz hatlarımız sayesinde kimliğimizi yaratmaktadır. Ama ne kadar doğru? Hyperscale görüntü tabanlı sınıflandırma, dünya çapında devlet

gözetim programlarında kullanılmaktadır. ‘Help Me to Know the Truth’, etrafımızdaki önyargı ve otomatizme dayalı düşüncelerle ilgili bir tartışma olarak ortaya çıkmaktadır. Aslında ayrımcı algoritma; söz konusu yazılımdan değil, kültürel önyargı olarak tamamen toplum yapısından kaynaklanmaktadır. Aslında yazılım sadece insan davranışlarını örneklemekte ve kategorize etmektedir. Marvin Minsky’nin deyişi ile: “Bedenlerimiz donanım, davranışlarımız yazılımdır”. (Minsky, 1967).

Yapay Zeka’nın gelişim sürecinde, insan etkisinin tam olarak nerede olduğunu bulmak giderek zorlaşmaktadır. Bu yüzden böyle hümanist tartışmalar çok önemlidir. Böylece sanatçı projesiyle hem dijital estetiği, hem de toplumsal sorunları dile getirmiş olmaktadır.

‘Mosaic Virus’, Anna Ridler, (2019)
https://archive.aec.at/prix/showmode/63038/

Birleştirilmiş siyah kareler üzerinde hareketli laleleri izlemekteyiz. Her karede birer lale bulunmaktadır. Parlak, taze lalelerin görüntüsü sürekli değişmektedir. Lalelerin görüntüsü, farklı zaman aralığıyla ve farklı hızlarda değişmekte, böylece çiçekler bazen parça parça yok olmakta, bazen de anormal şekillere girip (tıp ansiklopedisinin patoloji görüntülerine benzeyerek) mutantlaşmaktadırlar. Burada tipolojinin içindeki ‘atypia’yının sürecini izlemekteyiz. Multivizyonu sağlayan çoklu ekran, Avangard estetiğini ve Nam June Paik’ın yaklaşımını yeniden gündeme getirmektedir. Karelerdeki lale hareketleri, tüm ekranda eşzamanlı bütünselliği ve sürekliliği sağlamaktadır. Böylece bu hareketli mozaik, tek bir organizma şeklini almaktadır.



Resim 30: Anna Ridler ‘Mosaic Virus’, enstalasyon, 2019



Resim 31: Nam June Paik ‘TV Eyeglasses’, 1971

Sanatçı burada, Hollanda’da 1635-37 yıllarındaki ‘lale çılgınlığı’ (‘tulpenmanie’) ile spekülatif kripto para fiyatları arasında bir paralellik yaratmaktadır. Ayrıca, Yapay Zekanın kendi ‘hype’ ve spekülasyon döngüsünü bir malzeme olarak kullanması vurgulanmaktadır. Hollanda’da laleler açtıkça, bazıları çizgili bir görünüm ortaya çıkartmaktadır. Doğada mozaik virüsü lale taç yapraklarında çizgiler (şeritler) oluşmasına neden olur, bu da talebi arttırır ve ‘lale çılgınlığı’ döneminde spekülatif

fiyatlara neden olur. (http://annaridler.com/myriad-tulips). Her Yapay Zeka'nın arkasında insan eli vardır ve burada sanatçının perfeksiyonist ve minimalistik yaklaşımı kendini göstermektedir.

Ridler, datayı kendi yaratmıştır. 10.000 adet lale görüntüsü çekip (http://annaridler.com/myriad-tulips), bu görüntüleri ayıklamış (çünkü burada belli bir tipoloji söz konusudur) ve kompozisyonu oluşturmuştur. Sanatçı Dutch, Golden Age dönemine ait natürmort üslubu kullanmıştır: Siyah fon üzerine parlak ve canlı çiçekler (laleler). Bu yüzden Ridler burada 'Janus' rolünde ortaya çıkmakta; hem tarihsel geçmişine bakıp (tarihsel olayları ve Dutch Golden Age dönemine ait sanat estetiğini, Rachel Ruysch'un ve Johannes Bosscheart'ın çalışmaları yeniden dile getirmektedir), hem de gelecekteki bazı olasılıkları öngörerek bizi uyarmaktadır.

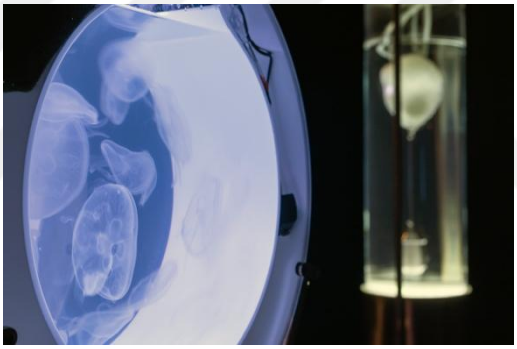
Bu çalışmada laleler üzerinde görülen (ve bazen de görülmeyen) şeritler bitcoin değerine bağlıdır. Burada Yapay Zeka devreye girmektedir. Çiçek, bitcoin kuruna göre değişmektedir. Böylece sonsuz otopoiesis gerçekleşmektedir. Çalışma, bitcoin pazarı ile interaktif hale gelmektedir. Sanatçı, gerçek bitcoini metaforik anlamda, yani her tür spekülasyon, zorlama ve yapaylık ile patolojiye sebep olma anlamında kullanmaktadır.

'Aurelia 1+Hz/Proto Viva Generator', Roberta Sebjanic, Slavko Gamcanin, (2016) https://ars.electronica.art/outofthebox/en/aurelia-1/

Aurelia 1+Hz projesi, hayvanların ve makinelerin bir arada bulunma olasılıklarını ele almaktadır. Projede, Yapay Zeka tarafından yönlendirilen dijital robotların aksine, makinenin 'canlılığı'nı sürdürebilmek için bio organizmalar kullanılmaktadır. Dolayısıyla burada hem biyolojik, hem de teknolojik anlamda "çift otopoeisis" söz konusudur.

Enstalasyon; denizanası ve makineyi (robot), ayrılmış iki varlık olarak ele almaktadır, ancak interaktif hale (denizanaların hareketi enformasyon datalara çevrilmektedir.) getirildiği zaman, yeni 'biosibernetik' organizma ortaya çıkmaktadır.

Enstalasyonun enigmatik ve kozmotik atmosferini daha da arttıran duvardaki ekran, denizanalarının ontolojisini hipnotik bir ses ile anlatmaktadır. Burada bir tür immersiyon ve ostranenie söz konusudur, çünkü izleyici kendini futuristik bir laboratuvardaymış gibi hissetmektedir. Videoda bulunan görüntülerdeki denizanalarının su altında üst üste gelen şeffaf formları ve yumuşak hareketliliği, sürekliliğe ve sonsuzluğa atıf yapmaktadır. Çalışmadaki timeless philosophical aspect (hayat, ölüm, sonsuzluk) ve akvaryumlar, Damien Hirst'ün formaldehid çalışmaları ile antagonist(ik) çağrışım yaratmaktadır. Hirst ölümü zamansızlaştırırken, Roberta Sebjanıc hayatı zamansızlaştırmaktadır.



Resim 32: Roberta Sebjanic, Slavko Gamcanin 'Aurelia 1+Hz/Proto Viva Generator', enstalasyon, 2016



Resim 33: Damien Hirst ‘The Physical İmpossibility of Death in the Mind of Someone Living’, enstalasyon, 1991



Resim 34: Roberta Sebjanic, Slavko Gamcanin ‘Aurelia 1+Hz/Proto Viva Sonification’, enstalasyon, 2016

Enstalasyondaki video Donna Haraway’in sözü ile başlamaktadır: ‘By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated

hybrids of machine and organizm; in short we are cyborgs'. Burada sanatçı, yeni teknolojilerin imkanlarından dolayı insanlarda oluşan yeni algılama biçimini ve zihniyet değişikliğini öne çıkarmaktadır. Dolayısıyla videodaki ses, denizanasının bir tür olarak ölümsüzlüğünden bahsederken, insanların da sonsuz olabileceğine (eternal existence) vurgu yapmaktadır. Enstalasyondaki video 'There are still songs to sing beyond mankind' Romanya'daki şair Paul Celan'in sözleriyle sonlanmaktadır. Burada sanatçı dünyadaki teknolojinin gelişme sürecinde insanın belirleyici rolünden bahsetmektedir. (tıpkı yapay zekayı hayatta tutan biyoorganizma gibi).

Böylece bugünkü sanatçılar retoriği ile (ethos, pathos ve logos'larını teknolojik araçları ile ifade edip) yeni bir dil oluşturmaktadırlar.

P.S. "Makine, biziz; bizim süreçlerimizdir, bizim cisimleşmemizin bir yönüdür. Biz makinelerden sorumlu olabiliriz, fakat onlar bizi tahakkümleri altına alamaz ya da bizi tehdit edemezler. Biz sınırlardan sorumluyuz; biz onlarız." (Haraway,1991 :71).

Sezgisel algılama, immersiyon sanatta güçlü bir şekilde kullanılmakta ve kullanıldıkça da gelişmektedir. İmmersiyon sanat; tanımsızlık, sınırsızlık, ütopya, distopya gibi kavramların en sıkı şekilde birleştiği alandır.

Kısacası, siber sanatın çağdaş sanata katkıları arasında, dünyaya ve geçmiş olaylara yeni bakış açısı sunması ve olayların yeniden değerlendirilmesine imkan sağlaması da bulunmaktadır. Siber sanat; dünyadaki olayları daha iyi algılamak, olayların tarihsel zincirini kurabilmek ve olayları öngörmek için çok güçlü, kolay ulaşılabilen, hakiki ve evrensel bir araçtır.

Sibernetik'in imkanları sayesinde sınırsız üretim, tanıtım, tanıma, paylaşım ve yorum yapma özgürlüğüne sahip olmaktayız. Siber sanatın dili, çağdaş sanatı daha da sofistike hale getirmektedir.

Siber sanat, toplumsal sorunları işleyerek toplumun ihtiyacı olan sezgisel duyarlığın keskinleştirilmesine yardımcı olmakta, toplumun iyiye ve doğruya doğru ilerlemesini sağlamaktadır. Siber sanat gelecekteki (mental olarak) daha gelişmiş bir dünya için umut vermektedir. Siber sanat, farklı düzeylerde ve farklı kategoriler (hypertext vizyona bazlı) ile 'düşünmektir'.

3.2.3 Refik Anadol

Bir Yönetmen ve Mekânsal Düşünür olarak Dijital Artist Refik Anadol.

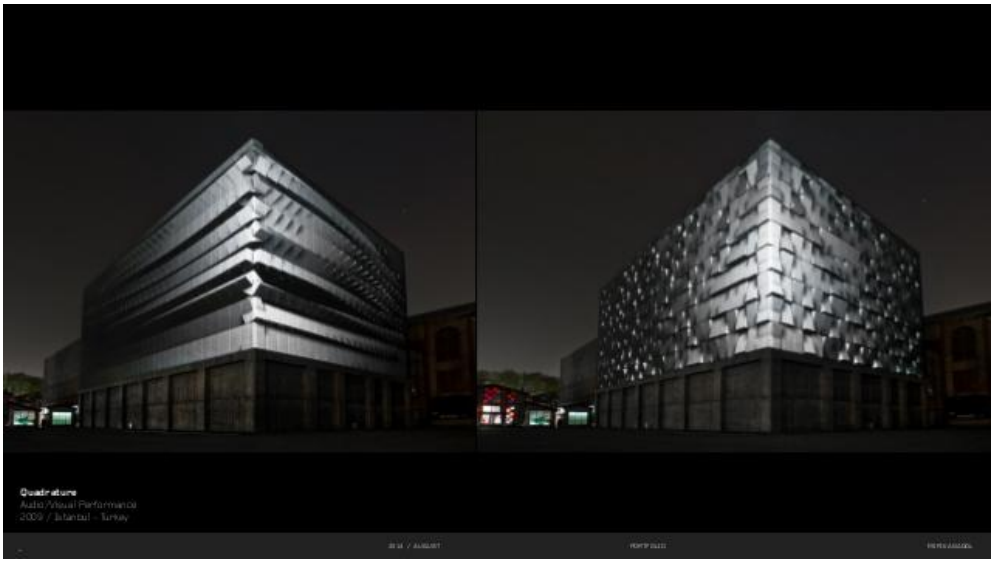
Refik Anadol 1985 yılında İstanbul'da doğmuştur. Eğitimini İstanbul Bilgi Üniversitesi Fotoğraf ve Video Programı'nda tamamlamıştır. İstanbul Bilgi Üniversitesi'nin Görsel İletişim Tasarımı Programı ile University of California Los Angeles (UCLA) Design Media Arts bölümünde yüksek öğrenimini tamamlamıştır. Şu anda Los Angeles'ta aynı üniversitede Design Media Arts bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmalarını sürdürmektedir. (https://www.linkedin.com/in/refikanadol).

Refik Anadol'un çalışmalarını incelememin sebebi, yapıtlarında mimari ve medya sanatları arasında dialojik (simbiotik) bir ilişki yaratması ve mimariyi fiziksel ve dijital varlığın sentezi olarak soyut mekânlara dönüştürmesidir. Sanatçı; çağdaş kültürünü değiştiren yeni estetik, teknik ve dinamik unsurlar ışığında uzam algısının yeniden düşünülmesi gerektiğini söylemektedir. Anadol çalışmalarını değişken veriler, makine zekası ve fiziksel mekân olgularının birbirleriyle etkileşimleri üzerine kurmaktadır.

Anadol'un cyberspace'e ve geleceğe merakı, 8 yaşındayken izlediği 'Blade Runner' filmi ve yaşadığı eve gelen bir bilgisayar ile başlamıştır. Sanatçı telefon röportajında o dönemle ilgili hatıralarını şöyle paylaşmıştır: "Blade Runner'ı 1993 yılında seyrettiğimde 8 yaşındaydım ve o yaşların hayatımın en yaratıcı dönemi olduğunu söyleyebilirim. Filmi izledikten sonra gelecek üzerine düşünmeye başladım. O yaz ayrıca ilk bilgisayarıma sahip oldum. Bilgisayarın kullanma kılavuzunu iyice

okuyarak nasıl kullanıldığını ve onunla kod yazılabileceğini öğrendim. Teknoloji ve bilim kurguya aynı dönemde tutuldum yani...” (https://t24.com.tr/yazarlar/ayse-acar/insani-makine-yapmaktansa-makineyi-insan-yapan-adam-refik-anadol,28987). Burada ‘Her şey çocukken başlar.’ ifadesinin ne kadar doğru olduğu tekrar kanıtlanmaktadır.

Bu dönüm noktasından itibaren, Anadol’un merakı artmaya ve heyecanı çoğalmaya başlamıştır. Anadol üniversite yıllarında soyut dünya, sanat ve tasarımın imkanlarıyla tanışıp, fikirlerini hayata geçirme şansı bulmuştur. Örneğin; Nisan 2009’da Anadol ve Alican Aktürk tarafından yapılan ‘Quadrature’ (https://vimeo.com/5756657) isimli görsel ve işitsel performans, dünya çapında büyük ün kazanmıştır. Sanatçılar Santralistanbul galeri binasına bir projeksiyonla monokrom, siyah beyaz geometrik hareketli görüntüleri yansıtıp binayı avangardik bir varlığa dönüştürmüşlerdir. Binanın cephesindeki her bölümü bir piksel şeklinde kullanarak, yapının üç boyutlu modelleme programlarında tasarlanmış görsel yapısöküm ve yeniden inşa illüzyonları ile oluşturdukları bu performansı izleyici algısına sunmuşlardır.

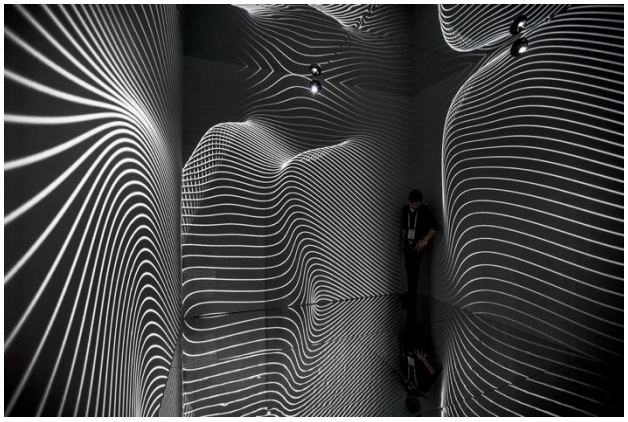


Resim 35: Refik Anadol, Alican Aktürk ‘Quadrature’, görsel ve işitsel performans, 2009

Sanatçının Şubat 2016 yılında Yapay Zeka ile başlayan çalışmalarının ana konuları makine, insan ve mekân ile sanat arasındaki ilişkiler olmuştur. Veriyi materyal olarak çalışmalarında kullanmaya, 2011 yılında Alper Derinboğaz ile gerçekleştiği Yapı Kredi Sanat binasının cephesinde İstiklal Caddesi'nin sesini üç boyutlu bir heykele çevirmesi ile başlamıştır. Bu çalışma sanatçının çok önemli projelerinden birisidir, çünkü sanatçı bu projeden ilham alarak pek çok yeni fikir üretmiştir. (https://www.vitae.gen.tr/kapak/insan-beyninin-sinirlarini-zorlayan-sanatci-refik-anadol/).

'Sonsuzluk Odası' ('Infinity Room'), 2017
(https://www.youtube.com/watch?v=l_PSEteFUZg)

Akbank ve Bigumigu dijital inovasyon etklinliğinde yer alan 'Sonsuzluk Odası' yerleştirme fiziksel sınırları zorlamak ve sorgulamaktadır. 'Oda', 4x4x4 ölçülerinde bir küptür, ama içinde dijital olarak tasarlanan yeni mekân sayesinde odanın duvarları, köşeleri ve kenarları silinmiş hale gelmektedir. İzleyici kendini adeta hareketli bir boşlukta hissederek yeni bir deneyim yaşamaktadır.



Resim 36: Refik Anadol, 'Sonsuzluk Odası', enstalasyon, 2017

Anadol kendi projesi hakkında:

"Infinity Room aslında bir nevi mimarinin teknoloji ve bilim ile bir araya geldiği, gerçekliğin sorgulandığı, algoritmaların mekâna form verdiği, sesin mekâna form verdiği, yere baktığımız zaman yerin olmadığı bir gerçeklikte alternatif bir gerçekliğin üzerinizdeki psikolojik ve fiziksel olarak etkilerinin bir nevi araştırma olarak denendiği bir proje." yorumunu yapmıştır. (http://www.vitae.gen.tr/kapak/insan-beyinin-sinirlarini-zorlayan-sanatci-refik-anadol/)

'Arşiv Rüyası' (Archive Dreaming'), 2017

Refik Anadol Salt Galata Araştırma arşiv koleksiyonu için hazırladığı çalışmasında Yapay Zeka yardımı ile iki milyona yakın fotoğraf (analog fotoğrafların dijital hali) ve belge kullanmıştır. Sanatçı geliştirdiği algoritma ve projenin tarihsel odak özelliği sayesinde şiirsel bir mekân yaratmıştır.



Resim 37: Refik Anadol,'Arşiv Rüyası' (Archive Dreaming'), 2017

Burada Anadol, kolektif bilincin artifaktlarını veri olarak kullanıp yine kolektif bilince ulaşmaya çalışmaktadır. Ayrıca Anadol; dijital, soyutlanmış, dairesel mekân ve

belgelerin sonsuz akışı ile Jorge Luis Borges'e, özellikle 'Babil Kitaplığı' adlı hikâyesine atıf yapmaktadır (http://www.sanatatak.com/view/refik-anadolun-arsiv-ruyasi) ve aynı zamanda geleceğin kütüphanesi fikrini sunmaktadır.

'Makine Hatıraları: Uzay' ('Machine Memoirs: Space'), 2021

Sanatçının Pilevneli galeride gerçekleştirdiği 'Makine Hatıraları: Uzay' isimli kişisel sergisi 'Düşler' ve 'Hatıralar' adlı iki bölümden oluşmaktadır. Burada dijital ve fiziksel mekânların rolleri iç içe geçmektedir. Sanatçı dijital bir izdüşümü olarak milyonlarca uzay fotoğrafından oluşan verileri, Yapay Zeka yardımıyla manipülasyona uğratarak, yeni şiirsel bir mekân oluşturan hareketli heykellere dönüştürmektedir.



Resim 38: Refik Anadol,'Makine Hatıraları: Uzay' ('Machine Memoirs: Space'), 2021

Aynı Yapay Zekanın çıktısını alıp, farklı şekilde yorumlama deneyimlerini gerçekleştirdiği bir alandır.

"Geçmişin şimdiyi şekillendirdiği gerçeğinden hareketle; hatıralar da, bu gerçek dışı ortamda belli ki mutant birer veriye dönüşmektedir. Prustvari bir atıfla yüzeyinden dışarı taşan görüntü/metinler, uzayıp giden satırlar gibi patlamalarla dönüşen, sürekli şekil değiştiren, bir

yandan manzaramızı oluştururken diğer yandan da bozularak yeni ve bambaşka bir tahayyüle evrilen ama yine de bir türlü tamamlanamayan renk parçaları olarak dışarı doğru saçılmaktadır." (https://saglamart.com/refik-anadol-makine-hatiralari-ya-da-yeni-bilinmeyenlerin insasi/)

Böylece sanatçı; topladığı verileri heterotopyalara ve psikocoğrafyalara dökerek geçmişin, şimdinin ve geleceğin diyalektiği olarak ortaya çıkarmakta, şimdiki an'da geçmişe ve geleceğe yönelik düşüncelerin bütünleşmesini sağlamaktadır. Dijital verilerin sanal dünya sınırlarını yıkarak, toplumsal bir hareket benzeri kollektif bir yapı oluşturmaları, küçük piksellerden büyük bir sahnenin doğuşu ve bu sahnedeki akışın izleyiciye verdiği "her an kontrolden çıkarak akış yönünü değiştirebileceği" hissi; esere siber uzam üstü bir gerçeklik kazandırmış ve bu gerçeklik izleyiciyi fiziksel uzamdan koparark içine çekmeyi başarmıştır.

3.3 Konvansiyonel Sanatta Mekânsal Soyutlamaya Dair Örnekler

Günümüzde bilgi, teknoloji ve insan hareketliliğinin artması zaman ve mekân arasındaki ilişkileri etkilemektedir. Bu süreçte, birbiriyle anlamsal olarak ilişkilendirilemeyen parçaların bir araya gelmesiyle kendi referansını kendisi oluşturan, mekân ve kullanıcı arasındaki ilişkilerin birlikte yeni bir mekân anlayışı ortaya çıkmıştır.

Luciano Floridi'nin (Floridi, 2002: 130) dijital enformasyon çağına ait tespit ettiği dört yeni durumu da (anlatılanın metasemantisizasyonu, kültürün sınırsızlaşması, doğanın de-fizikselleştirilmesi ve zihinsel görüntülerin somutlaştırması ('corporeality')) konvansiyonel sanatta açıkça görebilmekteyiz.

Böylece mekâna bağlı imgeler zayıflamıştır. Yere ve mekâna dair düşünceler uçucu, bulanık ve kaygan hale gelmiştir. Mekâna yeni bakışı, güncel konvansiyonel sanata dair örneklerde de okumak mümkündür. Hareketli, belirsiz, karışık ve daha komplike bir düzen; transparan, katmanlı, çok merkezli ve tekrarlayan imgeler içermektedir.

Örneğin, Sol LeWitt'in erken dönem çalışmaları ile günümüze yakın tarih çalışmalarını karşılaştırdığımızda şöyle bir tespit yapabiliriz. Erken dönem işleri iki boyutluluk, dokuya ve yüzeye odaklanan, geometrik çizgilerden ve tekil renk kullanımının öne çıktığı minimalist çalışmalardan oluşmakta iken; yakın dönem çalışmalarında yumuşak çizgiler ve çok katmanlı, transparan renkler öne çıkmaktadır. Sanatçı; üç boyutluluk, üst üste bindirme, bazen geometrik yerine trigonometrik çizgiler kullanma ve perspektif kullanmadan espas yaratma tekniklerini içeren çalışmalara odaklanır.



Resim 39: Sol LeWitt (Compo site series, set of 5), litografi, 35,5*35,5 cm, 1971

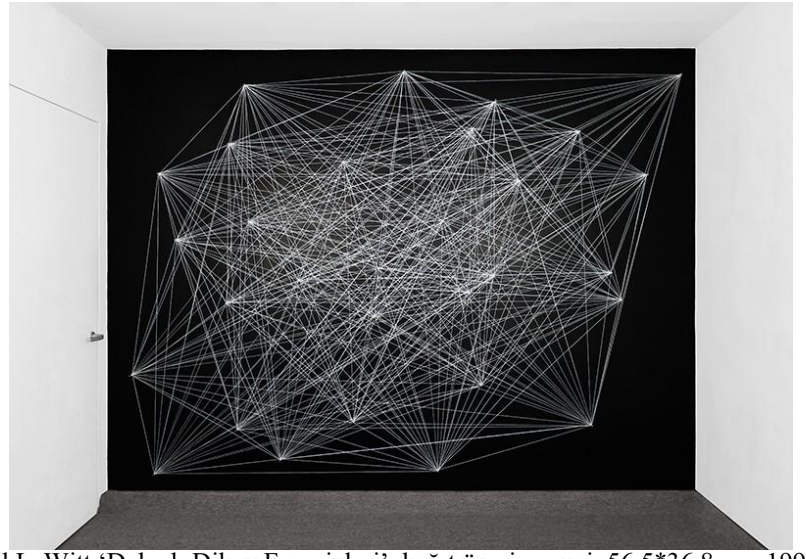


Resim 40: So LeWitt ‘Yatay çizgiler’ kağıt üzerine guaj, 57.5*38.4 cm, 1996-2005



Resim 41: Sol Lewitt ‘Dalgalı çizgiler’ woodcut,90.2 × 52.7 cm 1995





Resim 42: Sol LeWitt ‘Dalgalı Dikey Fırça izleri’, kağıt üzerine guaj, 56.5*36.8 cm, 1994

Resim 43: Sol LeWitt ‘Wall painting # 815’, tek duvar üzerine beyaz kalem, 243.8*325.1cm., 1997

Donald Judd’ın erken dönem çalışmalarının pek çoğu tek renkli, dikdörtgen prizmalardan üretilmiş kutu ya da raflardan oluşan çalışmalardır. Sanatçı; yakın dönem çalışmalarda dikdörtgen prizmalardan vazgeçmemiş, ancak çok renkli, üst üste binen dikdörtgen prizmalardan oluşan ya da transparan malzemeleri kullanan bir üsluba geçmiştir. Böylece çalışmalarına daha karmaşık bir görünüm kazandırmış ve çalışmalarının içine sergilendiği mekânın da girmesine izin vermiştir.



Resim 44: Donald Judd ‘İsimsiz’, alüminyum, 91,6 x 155,5 x 178,2 cm, 1972



Resim 45: Donald Judd, ‘İsimsiz’, boyanmış alüminyum, 150*570*165, 1991



Resim 46: Domald Judd ‘İsımsiz-Raf’,12 demir parça 1967.



Resim 47: Donald Judd ‘İsimsiz’, alüminyum, plexiglass, 1991

Bu resimsel karşılaştırmalardan ve daha bir dizi sanatçının güncel çalışmalarından yola çıkarak, postmodern dönem çağdaş sanatının minimalist üslubundan uzaklaşan bir güncel sanat yaklaşımından söz etmek mümkündür. Bu yeni anlayışın temel karakteristikleri şu kavramlarla genel bir çerçeve içine alınabilir: Derin, çok merkezli, transparan ve çok katmanlı, çoğu zaman dijital tabanlı imajlarla desteklenen, parçalı, dinamik, rastgele vurgulu, açık ve sınırsız, metaforlara dönüşen güncel imgeler. Bu çağ, zamanın en temel niteliklerinden birisi olan dijitalleşme ve hıza atıfta bulunan çalışmaların ortaya çıkmasını sağlamaktadır.



Resim 48: Franz Ackermann ‘My Private Greens/Leaving’, tuval üzerine yağlı boya, 2007-2014



Resim 49: Franz Ackermann ‘Hey şehir’,tuval üzerine karışık teknik, 195x150 cm, 2012



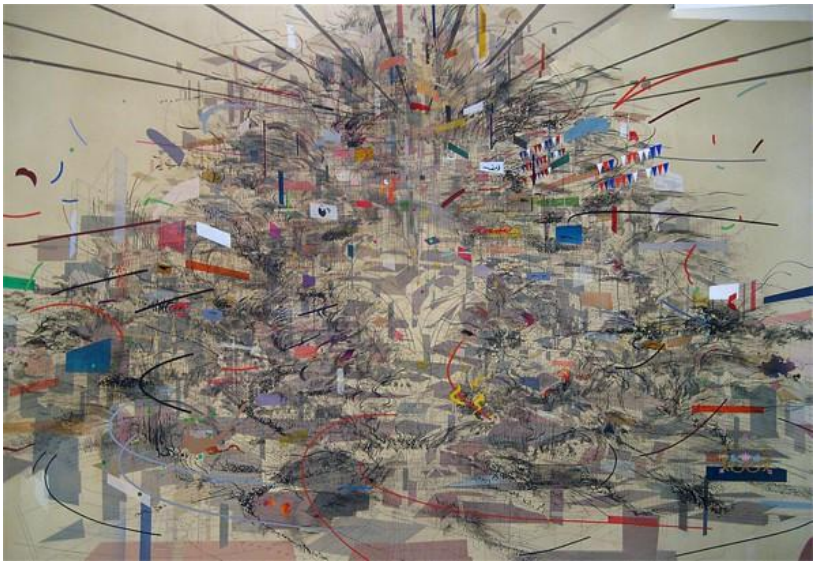
Resim 50: Yoko Choi ’City Wandering’, pirinç kağıt üzerine mürekkep, 171x155 cm, 2016



Resim 51: Julie Mehretu ‘Gri Uzam’ tuval üzerine mürekkep, akrilik boya, 236x176 in, 2006



Resim 52: Juie Mahretu ‘Stage II’, tuval üzerine mürekkep, akrilik boya, 108x144 in., 2004



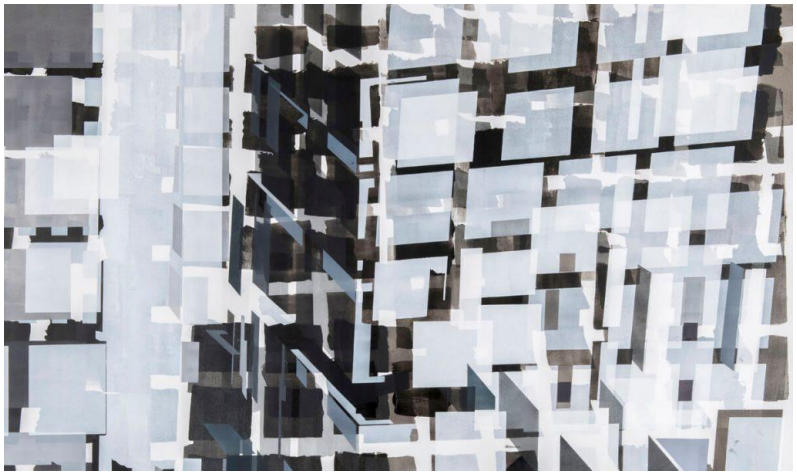
Resim 53: Julie Mahretu ‘Amperik Yapı’, (‘Empirical Construction’) İstanbul 2004’, tuval üzerine mürekkep ve akrilik boya, 304.8x457.2cm



Resim 54: Mark Bradford ‘Los Moskos’ tuval üzerine karışık teknik 317,5 x 483,9 cm, 2004



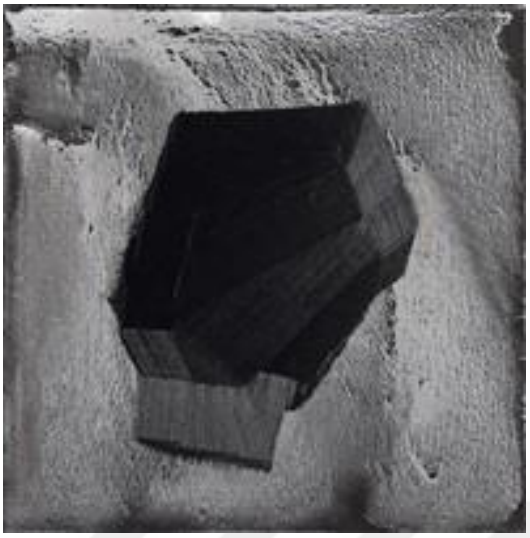
Resim 55: Sinan Logie Fluid Structures (Phase 19), tuval üzerine yağlıboya, 177x280cm, 2019



Resim 56: Nuri Kuzucan ‘Re-konstrüksyon’, tuval üzerine akrilik boya, 195x185cm, 2020



Resim 57: Rafal Bujnowski ‘Peizaj’ tuval üzerine yağlı boya, 45*45 cm, 2006



Resim 58: Rafal Bujnowski ‘Siyah Lamba, Füzen 7’, tuval üzerine yağlı boya 30x30 cm



Resim 59: Dorota Jedrusik ‘Kozmos 02’ tuval üzerine yağlı boya, 150x100 cm, 2016

3.3.1 Julie Mehretu (1970-)

Sanatçının eserlerindeki sonsuz uzam ve kompozisyon derinliğinin yanı sıra, Rus konstrüktivizmine ve Bauhaus'a gönderme yapan renkler, çizgiler ve şekiller bugünün heterotopyasını açığa çıkarmaktadır.

Julie Mehretu; Etiyopyalı üniversite profesörü bir baba ve Amerikalı öğretmen bir annenin en büyük çocukları olarak, 1970 yılında Etiyopya'nın başkenti Addis Abada'da dünyaya gelmiştir. Ailesi; Mehretu yedi yaşındayken, Derg'in askeri cunta rejiminin yol açtığı siyasi baskı ortamındaki şiddetten kaçmak için Etiyopya'dan ayrılmış, Amerika'da Michigan East Lansing'e yerleşmiştir. Babası Michigan Eyalet Üniversitesi'nde ekonomik coğrafya dersleri vermeye başlamıştır. (https://www.theartstory.org/artist/mehretu-julie/life-and-legacy/). Julie Mehretu'nun çalışmalarını incelerken anlıyoruz ki, sanatçının algısının oluşumunda babasının mesleği ve ilgi alanı belirleyici bir rol oynamıştır. Küçük yaşlardan beri babasının çalışmalarına büyük bir ilgi duyan Mehretu'nun, dünyayı parçalama ve onu anlamlandırma yöntemine dair bilinçaltı bir farkındalığa sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Küçük yaşlardan itibaren çizim ve resim ile ilgilenen Mehretu, lisans derecesini Michigan'daki Kalamozzo College'de (K) sanat alanında yapmıştır. Üçüncü yılını yurt dışında Senegal Dakar'daki University of Cheikh Anta Diop (UCAD)'da geçirmiş ve yerel sanatçılardan etkilenerek sanatçı kariyerine devam etmek için yenilenmiş bir kararlılıkla geri dönmüştür. Mehretu sanat eğitimine devam etmek için Rhode Island School of Design (RISD)'da tam burs kazanarak resim bölümüne girmiştir. RISD'de hocası Michael Young'dan etkilenerek noktalar, çizgiler, semboller ve şekillerden oluşan kendine özgü görsel bir dil geliştirmeye başlamıştır. (A.e.g.)

Mehretu, RISD'den mezun olduktan sonra New York'ta kendi stüdyosunu açmış ve profesyonel ressam olarak çizdiği yolda devam etmiştir. 1999 yılında SoHo'daki Exit Art'ta (kar amacı gütmeyen bir kültür merkezi) iki çalışmasını sergilemiştir. Aynı dönemde Museum of Modern Art'ın 'Greater New York'un da dahil olduğu çeşitli grup sergilerine katılmıştır. Sonuç olarak, Harlem'deki Christian Haye de

dahil olmak üzere, birçok sanat eleştirmeni çalışmalarına büyük ilgi göstermiştir. 2001 yılında Project galerisindeki ilk kişisel sergisinde yer alacak eserleri, daha açılıştan önce tamamen satılmıştır. (A.e.g.).

Sanatçının bu sergiden sonraki çalışmalarını inceleyerek yaklaşımını, üzerine durduğu konuları ve uyguladığı yöntemleri araştırarak bir sonuca ulaşmaya çalışacağım.

Stadia II, 2004



Resim 60: Julie Mehretu, Stadia II, tuval üzerine mürekkep ve akrilik boya, 108x144 inch., 2004 (Carnegie Museum of Art, Pittsbourg)

Stadia II, 2004 yılında sanatçı tarafından yaratılan triptihin bir parçasıdır. Çok katmanlı çalışma uzamının derinliği ve hafifliği, unsurların ritmi (çizgilerin, formların dinamizmi ve renklerin çeşitliği) ile dikkati çekmektedir. Mimari iskeleti üzerinde havada uçuşan çeşitli renklerde parçalardan oluşan orta merkezli kompozisyonda, ortadaki sahne ne kadar soyut olursa olsun, amfitiyatro ya da spor arenası kolaylıkla okunmaktadır, o bugünkü dünyamızdır. Onun içinde uçuşan küçük daireler, noktalar ve çeşitli işaretler tıpkı maçı kazanan bir takımın ya da seçimi kazanan bir siyasi adayın

(seçim gününde kullanılan üçgen bayraklı süsler) zaferini ilan eden konfeti patlamasına benzemektedir. Çalışmanın sağında yer alan yarış bayrağı hırsı, rekabeti ve hızı temsil etmektedir. Resmin temel unsurları ülkelerin bayraklarının tasarımlarını içermektedir. Örneğin, çalışmanın sağ üst kenarı boyunca yer alan kırmızı ve mavi şeritler Amerikan bayrağına benzemektedir. Ayrıca çeşitli kurumsal logolar ve dini semboller, din ve ekonomi arasındaki ilişkiyi temsil edebilmektedir. Eserdeki statlar ve görkemli hükumet binaları gücü, gururu ve kutlamaları temsil ederken; duman bulutları ise bu yapıların ideolojik düşünceler ile güdülen bombalama ve terör eylemleri için hedef olabileceğini göstermektedir. Eserdeki mimari yapılar, sosyal semboller ve psişik durumlar bir tür psikocoğrafyadır; çünkü Mehretu mimari çizimi, haritaları, sembolleri ve soyut şekilleri kendine has bir üslupla kullanmaktadır. (https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/21st-century-apah/a/julie-mehretu-stadia-ii)

Sanatçı, çalışmalarındaki esas içeriği bir dizi kentsel deneyimin beraberinde getirdiğini söylemektedir. Mehretu, Kandinsky'nin 'Büyük Ütopya Üzerine' (1920) adlı yazısında bahsettiği kaçınılmaz iç patlaması ('Duvar ne kadar kalınsa patlama o kadar şiddetli olur'. Kandisky sınırlar, progres ve ters güç için metaforik anlamında kullandığı cümle) veya inşa edilmiş uzamların patlaması ile yakından ilgilenmektedir. (https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/21st-century-apah/a/julie-mehretu-stadia-ii). Bu yüzden sanatçıya göre stat, arena, meydan; hükümetin ve kurumların 'sterilliğini' ve halk kalabalığının kaos ve şiddetini aynı anda barındıran mükemmel metaforik uzamlardır.

Mehretu'nun sanat pratiğindeki bir başka gelişme ise, Berlin'de kaldığı altı aylık bir dönem sırasında yaşanmıştır. Sanatçı çalışmasındaki katmanları çoğaltmak ve daha belirgin hale getirmek amacıyla kullandığı boyanın transparanlığını yeterli bulmadığı için, yeni bir teknik keşfetmiştir. Çalışma üzerindeki boyaları, istediği transparanlığı elde edinceye kadar sistematik bir şekilde silmeye başlamıştır. Resimlerindeki katmanlar, üst üste binen ve bir öncekinin yerini alan uzak hatıralarla dolu hafızaya atıf yapmaktadır. Böylece Gri Alan (2007-2009) serisinde resmettiği mimari yapıların zamansallığını ve yok olma ihtimalini vurgulamıştır. Burada sonsuz

uzamın içinde sanatçının ‘in-between’ psikolojik durumunu okumak mümkündür. Bu seri 2010 yılında New York’taki Guggenheim’da sergilenmiştir. Seriden iki örnek:



Resim 61: Julie Mehretu Berliner Plaetzer, 2009



Resim 62: Julie Mehretu Gets Gost at the Guggenheim, 2009

Goldman Sachs ‘Mural’, 2010

Mehretu’nun en tartışmalı çalışmasıdır. Hem sistemi eleştiren bir sanatçı olarak Goldman Sachs’tan komisyon kabul etmesi, hem de çalışmasının sadece bir kısmının halka açık olması tartışmaların odak noktası olmuştur. Mehretu’ya özgü sonsuz uzam,

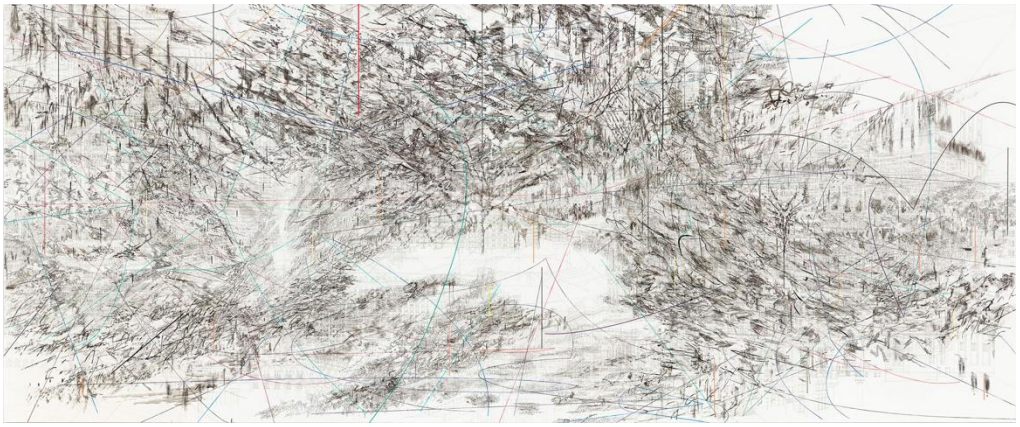
çizgisel derinlik, dinamizm ve renk çeşitliği ile, dünya ekonomisini yönlendirenlerle bu rüzgarda savrulanların giriftliğini ve çelişkilerini ortaya çıkarmaktadır.



Resim 63: Julie Mehretu ‘Mural’, 25x7m, 2010

Resim duvara geçirilmeden önce bilgisayar programında tasarlanmıştır. ‘Mural’ birden çok katmandan oluşmaktadır. Alt katman; eski Massachusetts Bankası, New Orleans Pamuk Borsası, New York Borsası’nın cephesi ve Antik Yunan şehri Milet’ten bir pazar kapısı da dahil olmak üzere finansla ilgili mimari çizimlerden oluşmaktadır. (http://www.annadeilmann.com/inspirations/2016/8/2/a-state-of-the-art-mural-painting-julie-mehretu-goldman-sachs-new-york). Sonraki katmanlardaki havada uçan renkli formlar kompozisyonu sağ merkezli olarak belirtmektedir. Üst üste gelen renkli şekiller geniş ve ferah uzam oluşturmaktadır.

Yeni resim Mehretu için araştırma alanı demektir. Bu his ve düşünce 2011 yılında Mısır’daki siyasi olaylardan sonra daha belirgin hale gelmiştir. Mehretu, Cumhurbaşkanı Hüsnü Mübarek’in iktidardan çekilmesinden çok etkilenmiş; günler sonra olay yerine, Kahire’deki Tahrir Meydanı’na gitmiştir. (https://www.theartstory.org/artist/mehretu-julie/artworks/). Böylece hem kendi sezgisel ve uzamsal deneyimini, hem de kolektif bilincin izlerini taşıyan tarihsel anın gerilimini ve çelişkisini ‘Beloved’ (Cairo) (2013) adlı çalışmasında betimlemiştir.



Resim 64: Julie Mehretu, ‘Cairo’, tuval üzerine akrilik boya ve mürekkep, 304.8x731.52cm, 2013

Mehretu, çok büyük ölçekli (boyutlu) tuval, duvar ya da kağıt üzerindeki çalışmalarında kentsel çevrenin mimari planları, diyagramları, soyut formları, topluluk anlamına gelen manzaraya benzeyen işaret alanları ve kişisel notlarından oluşan katmanları birleştirmektedir. Ortaya çıkan kompozisyonlar günümüzün küreselleşen dünyasının sorunlarını, enerjisini ve kaosunu taşımaktadır. Çalışmaları; Tahrir Meydanı’ndaki eylemler, Kaliforniya’daki orman yangınları ve Londra’daki Grenfell Kulesi felaketi gibi *belirli* olayları anımsatsa da, sanatçı ‘konumu olmayan hikâye haritaları’ oluşturduğunu söylemektedir. (https://africasacountry.com/2021/06/story-maps-of-no-location). Sanatçı belirli bir zamanı veya yeri değil, somut olmayan yerlerin haritalarını oluşturmaktadır. Böylece Mehretu çalışmalarıyla psikocoğrafik heterotopyalar yaratmaktadır. Sanatçı kentsel mimari ve soyut imgeler ile coğrafya ve kültürün anlamını genişletmektedir.

3.3.2 Projeler (Dilara Özüçelik)

Proje ’Yabancılaşma. Mental İzolasyon’/ ‘Alienation. Mental Isolation’ (2020-2021)

Düş gücünün ürettiği zihinsel görüntülerin resimsel önerilere dönüşümü söz konusudur. Bu duyumsanan inşa; algısal mekânı bozuma uğratan, çarpık, bulanık, üst üste binmiş görüntülerin yanı sıra ruhsal imge tasvirine dönüşen bir pratik halini almaktadır.

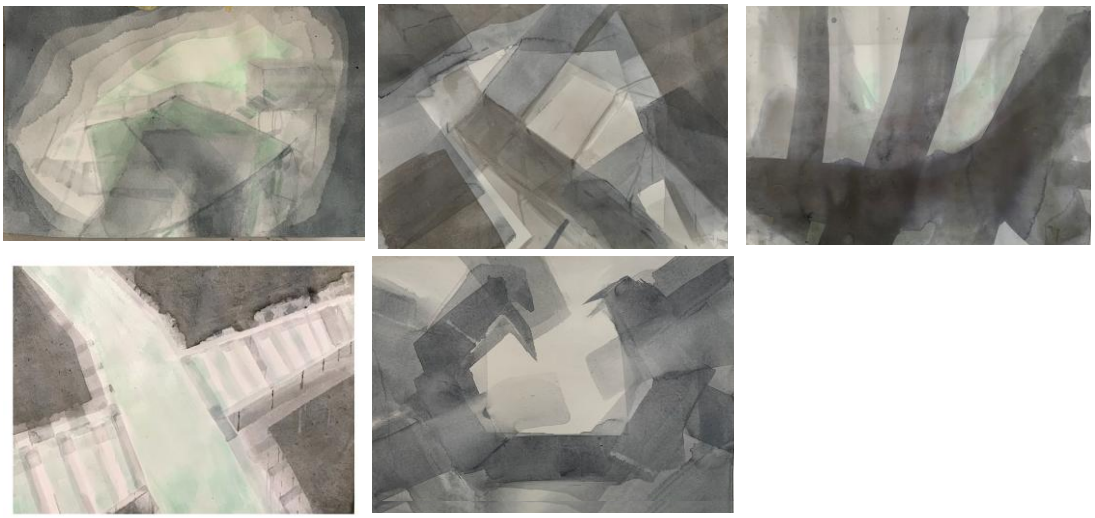
Monokrom siyah, transparan katmanlar aracılığıyla beyaz kağıdın üzerine yapılan ve ardından bozuma uğratılıp parçalanan, tanımlanamayan ve mekân sınırlarını zorlayan görselleri açığa çıkarır. İç içe geçen belirsiz formlar, iç ve dış dünya arasında yaşanan çatışmanın birer aktarımı haline gelmektedir. Görüntüler; günlük yaşam deneyimlerinden ve Camus, Derrida, Merleau-Ponty, W. Benjamin, Mayakovsky, Kafka, Borges, Murakami, Sebald, Lefebvre, Stavrides, Marc Auge, L.Floridi, Covery gibi yazarlardan ortaya çıkmaktadır. Resimlerdeki mekânsal deneyim, yabancılaşma meselesiyle ilişkilenmektedir. Bu durum bireyi çevreleyen dünyaya mesafeli bakışın bir uzantısıdır ve distopik bir kurgusallık barındırır. Bu nedenle burada yaşamsal olandan kopuk, kimliksizleşen yeni mekân deneyimi okumak mümkündür. Özellikle pandemi döneminde daha da güçlenen soyutlanma sendromu hali, ilgilenilen ‘yabancılaşma’ kavramı ile örtüşmektedir. Zaman geçtikçe fiziksel mekâna dair düşünceler daha da soyut hale gelmektedir.

Çalışmalarda, Derrida’nın “differance” (göstergenin kendisi ile temsil ettiği şey arasındaki farklılığı) kavramını resimsel dile aktarma, çıkış noktası olarak düşünülebilir. Hiçbir yapıt kendi kendine yeterli değildir, her zaman “öteki” aracılığıyla var olur, ona ancak ‘yapısöküm’ aracıyla ulaşmak mümkündür: belli bir yapının, parçalara ayrılarak, bölünerek yapısının ayrımlaşma ve öğeler arasında kurulan yeni ilişkiler sonucunda dönüşüm anlamında eski yapının bozularak ayrımlaşması (farklılaşması) anlamına gelir. Böylece yapısöküm; eski yapıtların kavram sınırlarını açarak yeni anlamlarını, onları

yeniden yapılandırarak inşa etmektedir.

Ayrıca burada yeni bir mekân anlayışı okumak mümkündür, birbiriyle anlamsal olarak ilişkilendirilmeyen parçaların bir araya gelmesiyle kendi referansını kendisi oluşturan, mekân ve birey arasındaki ilişkiler ile ilgili araştırmadır.

Dilara Özüçelik 'Mental İsolation' series, 5 pieces, 35X50cm, ink on paper, 2020-2021

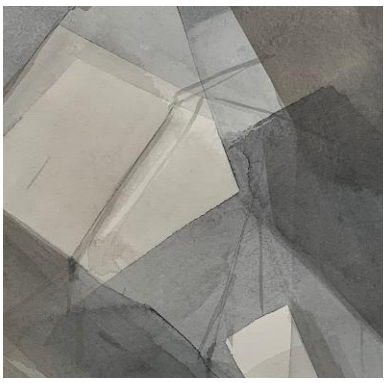


Dilara Özüçelik ‘Mental İzolasyon’ seri, 5 parça, 35X50cm, kağıt üzerine mürekkep, 2020-2021



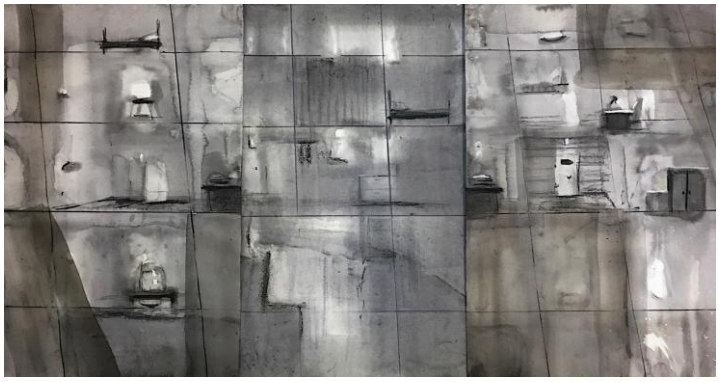


Dilara Özüçelik ‘Mental İsolation’ series, 5 pieces, 35X50cm, ink on paper, 2020-2021 (details)



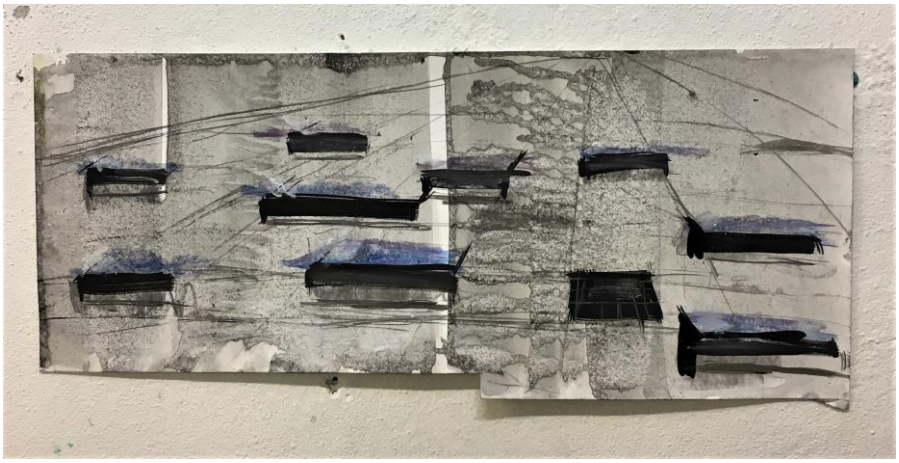


Portfolyo





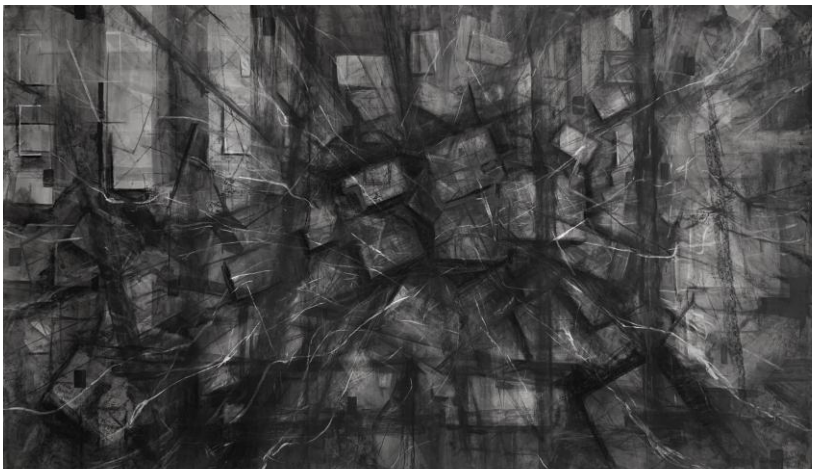
‘İsimsiz’, kağıt üzerine mürekkep, füzen, 70X180cm, 2019



'Sistem', kağıt üzerine mürekkep, renkli kalem, 50X120. 2019



İsimsiz', kağıt üzerine mürekkep, füzen, 70X100cm

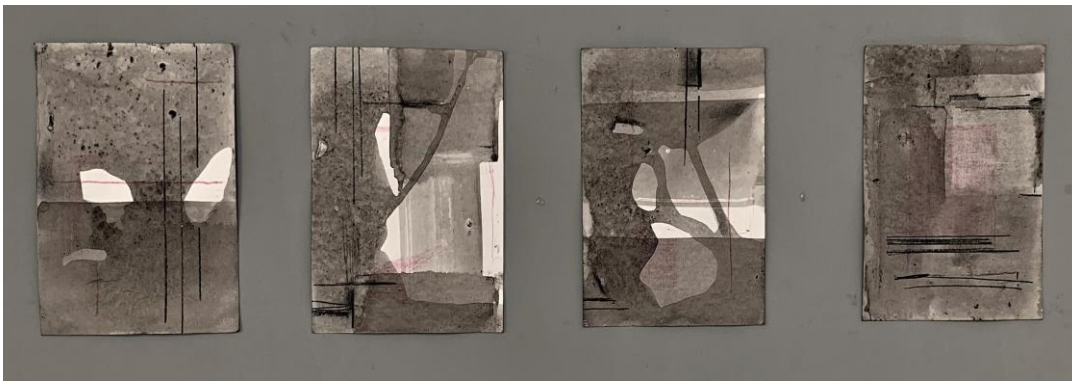


'Out of Control', kağıt üzerine mürekkep, füzen, tebeşir, 150X230cm, 2019





'İsimsiz', kağıt üzerine mürekkep, füzen, renkli kalem, 21X30cm



‘İsimsiz’ kağıt üzerine mürekkep, renkli kalem, 15X21, 4 parça, 2019



‘İsimsiz’ kağıt üzerine mürekkep, 35X50, 8parça, 2020



'İsimsiz' kağıt üzerine mürekkep, 35X50, 8parça, 2020

SONUÇ

Çağdaş Sanatta Mekânsal Soyutlama Pratikleri" başlığıyla sunulan bu çalışmada; soyutlama kavramı ve süreci, tanımlamalara ve çeşitli görüşlere yer verilerek açıklanmıştır. Tezde bugünkü mekânsal soyutlamalara yönelik sanatsal yaklaşımlar, sanatların sentezi ve geçmişle geleceğin diyalektiği kavramları kapsamında ele alınmıştır.

Günümüz sanatçılarının eğilimleri ve çağdaş sanatta oluşan bu yeni mekânsal anlayış, Heidegger'in sanat ontolojisi ile Gadamer'in hermenötik yönteminin beraberce oluşturduğu felsefik bakış açısı ile mekânsal soyutlama pratikleri üzerinden irdelenmiştir. Postmodernizmin ürettiği "parçalanmışlık" kavramı, sanatta zaman ve mekân ilişkisinin yeniden analiz edilmesine ve yorumlanmasına yol açmıştır.

Yeni soyut sanatçılar; soyut dışavurumun açık duygusallığından kaçınmış, daha mesafeli ve daha anonim üslupları tercih etmişlerdir. Bu soyut sanatçılar, sanat yapıtını bir yanılsama olarak değil, yeni kavramları taşıyan nesne olarak irdelemişlerdir. Ayrıca, yapıtın mekâna özgü tasarımlanmasının yanı sıra izleyicinin de mekân içinde kendi varlığının bilincine ulaşmasını amaçlamışlardır.

Çağdaş sanatta mekansal soyutlama pratikleri hem bedensel hem de zihinsel deneyimlerimizi açığa çıkartmaktadır. Geçmişin ve şimdinin diyalektiğini kurarak siber sanatta Avangard temelleri okumak mümkün olmuştur. Teknoloji ilerledikçe, post-hakikat ve post-hümanizm çağıyla birlikte siber uzamın etkisi altında kalan insan bilincinde online ve offline yaşam arasındaki sınırın giderek silinmeye başlaması ve fiziksel uzam ile siber uzam kavramlarının iç içe geçmesi sonucu insanların mekân algısı değişikliğe uğramıştır.

Luciano Floridi'nin ve Hai Zhuge'nin görüşleri incelenerek şu sonuca ulaşılmıştır: Bugünkü mekan anlayışı; fiziksel, siber, sosyal ve mental uzamların homojen birleşimidir. İncelediğim sanat eserlerinde bu yeni anlayış açıkça

okunmaktadır. Dahası, hem konvansiyonel yöntemleri kullanan sanatçılar, hem de dijital sanatçıların ortak noktalarını oluşturmaktadır. Bunların arasında derin uzam, şeffaf katmanlar, farklı perspektifler, yapıbozum/yeniden inşa, komplike düzen, tekrarlayan ya da benzeyen formları sayabiliriz. Dolayısıyla tezde irdelenen Sklovsky'nin 'Ostranenie', Martin Heidegger'in 'Dasein', Wilhelm Worringer'in 'Özdeşleyim', Albert Camus'nun 'Absürd', Jacques Derrida'nın 'Difference' kavramlarının ve Merleau-Ponty'nin görüşlerinin hala aktüel olduğunu ve immersive art'ta daha belirgin şekilde ortaya çıktığını söylemek mümkün olmuştur. Özellikle izleyicinin immersive art ile olan diyaloğu; izleyiciye bedensel, zihinsel ve duyusal anlamda yepyeni bir deneyim sunmakta, böylece insanların sezgiye dayalı ön-bilinç durumları devreye girmektedir. Bu etki; yeni şeyleri keşfederek, öğrenerek, geçmişi yeniden düşünerek ve derin bilgileri elde ederek yaşam kalitesinin arttırılmasına ve oldukça dinamik yeni infosphereye ayak uydurulmasına yardımcı olmaktadır.

Sanatta soyut ve soyutlamaya geçişin doğal ve olumlu olduğunu, soyutlamada sanatçıların kullandığı kavramların ve yaklaşımların günümüz siber sanatı için çok uygun olduğunu ve bu sebeple çağdaş sanatçılar tarafından yoğun bir şekilde kullanıldığını belirtmek mümkündür.

Şunu belirtmek zorunluluğu vardır ki, çağdaş sanatta mekânsal soyutlama pratikleri çok geniş bir araştırma konusudur. İrdelenecek çok fazla yönü, incelenebilecek çok fazla sanatçı ve eser vardır. Bu çalışmada özellikle; soyut ve soyutlama kavramlarının doğuşu, gelişimi ve teknolojiden yararlanma süreçleri ile bu süreçlerde büyük katkıları olan sanatçılar üzerinde durulmuştur. Konu; çalışma alanı bakımından yaratıcılıkta sınırları ortadan kaldırma, sanatçıya daha özgür bir bakış açısı yakalama imkanı sunma, interaktif özelliği ile izleyiciyi eserin aktif bir parçası haline getirebilme, ayrıca teknolojiyi kullanabilme özellikleri ile çok fazla ilgimi çekmiştir. Yaptığım araştırma; benim için incelenen konuya ilişkin farklı arayışlar, çözümlemeler, denemeleri beraberinde getirirken, eserlerimde de yansımalarını sürdürecektir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ANTMEN, Ahu (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: SEL Yayıncılık.

ANTMEN, Ahu (2018). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 9. Baskı, İstanbul: SEL Yayıncılık.

AUGE, Marc (1997) *Yok Yerler* çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: Daimon Yayınevi.

BARRET, Terry (2015) *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*, çev. Esra Ermert, İstanbul: İzlenim Sanat Yayınevi

BENJAMİN, Walter (2002) *Moskova Günlüğü,,* çev. Cemal Ener, İstanbul: Metis Yayıncılık.

BENJAMİN, W. (2018) *Walter Benjamin Kitabı. Seçme Yazılar.* Hazırlayan ve çeviren Tayanç, T. Ankara, Dipnot yayınları.

BERGER, John, MOHR Jean *Anlatmanın Başka bir Biçimi*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.

BORGES, J. L. (2018), *Alef,* çev. Uyar, T., Özgüven, F., Akerson, F., Charum P., B. 4. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

BOZKURT, Nejat (2012). *Sanat ve Estetik Kuramları*, Ankara: Sentez Yayıncılık.

BUODON, Philippe (2018), *Mimari Mekân Üzerine-Mimarlık Epistemolojisi Üzerine Deneme*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: Janus.

CAMUS. A. (2013) *Başkaldıran İnsan*, çev. Yücel, T, Can Yayınları

CRAWFORD, Jane (2012) *Matta-Clark Gordon*, çeviri Baran Bilir, İstanbul: Lemis Yayın.

DERRIDA, Jacques (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji. Jasques Derrida ile Julia Kristeva Arasında Söyleyişi*, çev. Tülin Akşin, İstanbul:AFA Yayınları.

EROĞLU, Özkan (2003). *Resim Sanatı Sözlüğü*, İstanbul: Öke Yayınevi.

ERZEN, Jale (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yem Yayın.

FINEBERG, Jonathan (2014). *Varlık Stratejileri*, çev. Atay Eskiyer S., Yılmaz G. E. İllinois Üniversitesi, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

FISHER, Ernst (2014). *Sanatın Gerekliği*, çev. Cevat Çapan, İstanbul: De Yayınevi.

FOSTER, Hal (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul.

FRIEDLAENDER, Bilge (2016), *Sözcükler, Sayılar, Çizgiler*, İstanbul: ARTER.

GADAMER, Hans-Georg (2008). *Hakikat ve Yöntem*, birinci cilt, çev. Arslan Hüsametdin ve Yavuzcan İsmail, 1. baskı, İstanbul: Paradigma Yayıncılık

GERMANER, Semra (1997). 1960 *Sonrasında Sanat: Akımlar, Eğimliler, Gruplar, Sanatçılar*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

GORDİN, M.- TİLLEY, H.- PRAKASH, G. (2017). *Ütopya/Distopya Tarihsel Olasılığın Koşulları*, çev. Esma Kartal, Kayalıgil Cem, Ayşegül Turan, İstanbul:Koç Universitesi Yayınları.

GREENBERG, Clement (1999). *Modernist Resim: Modernizmin Serüveni*, Haz. Enis Batur, çev. Doğan Şahinler, İstanbul; Yapı Kredi Yayınları

GROYS, Boris (1998). *İlya Kabakov,* Phaidon Yayınları.

GÜVENÇ, Bozkurt (1962). *Bir Mekân Anlayışı,* İstanbul. İTÜM

HARVEY, David (2014). *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran,7. basım İstanbul: Metis Yayıncılık.

HEİDEGGER, Martin (2011). *Sanat Eserenin Kökeni*, çev. Tepebaşlı Fatih, 2.baskı, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.

HOPKİNS, David (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945-2017*, İstanbul: Hayalperest yayınları

KANDİNSKY, Wassily (2001). *Nokta ve Çizgi Yüzeyde,* çevirmen Elena Kozina, Sankt- Petersburg: Azbuka Yayınları.

KUHN, Thomas. S. (2019) *Bilimsel Devrimlerin Yapısı,*çev. Kuyaş N., 10.baskı, İstanbul: Kırmızı yay.

KUL-WANT, – Piero Christopher (2007). *'Estetik Sanatı Ve Yaratıcılığı Anlamak İçin Çizgibilim'*, çeviri Erhan Kibaroğlu, İstanbul: NTV Yayınları.

LEFEBVRE, Henri (2014). '*Mekânın Üretimi'*, çev. Işık Ergüven, İstanbul: SEL Yayıncılık.

LEFEBVRE, Henri (2017). *Ritimanaliz. Mekân, Zaman, Gündelik Hayat*, cev.Ayşe Lucie Batur, İstanbul: SEL Yayıncılık.

LYNTON, Norbert (2009). *Modern Sanatın Öyküsü,* çev. C. Çapan ve S. Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi.

MADZOSKİ, Vesna (2016). *Küratörlük Koruma ve Kapatmanın Dialektiği*, çeviren Mine Haydaroğlu, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2017), *Algının Fenomenolojisi*, çev. Sarıkartal, E. Hacımuratoğlu, E, İstanbul, İthaki Yayınları.

MEYER, James (2014). *'Minimalism'* Phaidon Yayınevi.

MERRIFIELD, Andy - Negri Antonio - Bayat Asef- Harvey David - Wacquant Loic-

Miguel Amoros- Torlak Soner (2016). *Mekân Meselesi*, 2. Baskı, İstanbul: Tekin Yayınevi,

MURRAY, Chris (2012). *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, çev. Suğra Öncü, 2. Baskı, İstanbul: SEL yayıncılık.

NALBANTOĞLU, Hasan. Ü. (1997). *Patikalar: Martin Heidegger ve Modern Çağ*, 1. Baskı, Ankara, İmge Kitabevi Yayıncılık.

NERE, Jil (2003), *Kazimir Maleviç 1878-1935 ve Süpermatizm*, TASCHEN, Moskova: Art-Rodnik.

O'DOHERTY, Brian (1999). *İnside the White Cube. The İdeology of the Gallery Space* ,London, University of California Press.

READ, Herbert *Sanat ve Toplum*, çev. Selçuk Mülayim, Ankara: Umran Yayınları. SHARR Adam (2013). *'Mimarlar için Heidegger'* çev. Volkan Atmaca, İstanbul: YEM Yayın.

SCHWABSKY, Barry (2016). *Vitamim P2*, Phaidon .

STAVRIDES, Stavros (2016). *Kentsel Heterotopya. Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru*, çev. Ali Karatay, İstanbul: SEL Yayınevi.

TERRY, Smith (2016). *The Contemporary Condition. The Contemporary Composition*, Berlin: Stenberg Press.

TUNALI, İsmail *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

TÜMER, Gürkan (1984). *İnsan-Mekan İlişkileri ve Kafka*, İstanbul, Sanat Koop Yayınları

WIENER, N. (1982). *Sibernetik*, çev. Keskin İ., 2. Baskı, İstanbul, Say Kitap Pazarlama yay.

WORRINGER, Wilhelm (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim*, İstanvul, İzlenim Sanat Yayınevi.

YILMAZ, Mehmet (2004). *Sanatın Felsefenin Sanatı*, Ütopya Sanat Dizisi.

YILMAZ, Özbek (2013). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği,* 2. Baskı, Konya: Çizgi Kitapevi Yayınları.

Makaleler

ARSLAN, Aygün "*Çevresel Görüntüler ve İletişim",* Anons Plastik Sanatlar Dergisi

NAKOV, Andrei "*Siyah Kare: Düzlemin Araçsal Kavram Düzeyinde Olumlanması",*

Sanat Dünyamız, yaz 2000 İSSN 1300-2740, s.173-191)

VINCENT, B. (2004) "*Software. İnformatiom Technology: Its New Meaning for Art"*. New York: Jewish Museum, 1970

YULMETOVA, S. (1987) *"Sootnoshenie metoda i poetiki v prozesse sinteza isskustv",* BGU, Ufa

Web Kaynakları

ACAR, A. (2020) *İnsan makine yapmaktansa, makineyi insan yapan adam: Refik Anadol* ; erişim tarihi: 5 Şubat 2021, https://t24.com.tr/yazarlar/ayse-acar/insani-makine-yapmaktansa-makineyi-insan-yapan-adam-refik-anadol,28987).

AKGÜN, S**.** (2019) *Minimal Sanat Bağlamında Donald Judd'ın Eserlerinde Biçim ve Anlam İlişkisi* **;** erişim tarihi: 28 Mayıs 2020; https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/761171

ATAY, S. (2019). *Post-Soviet Era and Postmodern İmage Production;* erişim tarihi: 20 Ekim 2020, http://cis01.ucv.ro/revistadestiintepolitice/files/numarul61_2019/9.pdf

BENJAMIN, W. (1935) *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,* çev.Harry Zohn; erişim tarihi: 15 Mayıs 2020, https://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf

BORGES, J.L (1995) *Yolları Çatlanan Bahçe*, çev. Özgüven F.; erişim tarihi: 11 Mart 2020, https://turkuman.files.wordpress.com/2015/05/jorge-luis-borges_yollari-catallanan-bahce.pdf

BUSH, V. (1945), *As We May Think*; erişm tarihi: 2 Nisan 2020, https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/

DOLGOV, K *Fenomenologicheskaya ontologiya Martina Haideggera;* erişim tarihi: 11 Şubat 2021, https://iphlib.ru/library/collection/articles/document/HASH01d47a17069620e2562c0b54

FLORİDİ, L. (2002). *What is the Philosophy of Infotmation?*; erişim tarihi: 8 Nisan 2020, http://www.jstor.org/stable/24439320

GREEBBERG,C. *Avangart ve Kitsch* çev. Yalçın, M.; erişim tarihi: 16 Ekim 2019, https://www.academia.edu/34445969/Avangart_ve_Kitsch_-_Clement_Greenberg_%C3%87ev_Merve_Yal%C3%A7%C4%B1n_)

GÖKÇE, H (2017) *Refil Anadol'un Arşiv Rüyası*; erişim tarihi: 8 Mart 2021, http://www.sanatatak.com/view/refik-anadolun-arsiv-ruyasi

GÜNAYDIN, G. *Minimalizm:* erişim tarihi: 7 Mart 2019 (http://www.fotografya.gen.tr/TR,491/gulser-gunaydin.html).

HARAWAY, D. (1991). *Siborg Manifestosu;* 14 Nisan 2020, https://kupdf.net_donna-haraway-siborg-manifestosu.pdf

HEIDEGGER, M *Bytie i vremya* ('Varlık ve Zaman') http://yanko.lib.ru/books/philosoph/haydegger-butie_i_vremya-8l.pdf

KABANOVA, L. *Filosofiya tvorchestva hudozhnika*; 5 Ocak 2021, *http://www.kandinsky-art.ru/library/filosofiya-tvorchestva-hudozhnika-kandinskogo.html*

KIPLING, R. (1909) *Gece Postasıyla;* erişim tarihi: 10 Mart 2020, https://on-island.net/Translat/Kipling/WTNMail.htm

MANOVİCH, L. (1999). *Avant-garde as Software.*; erişim tarihi 19 Nisan 2020, http://manovich.net/index.php/projects/avant-garde-as-software

MANOVİCH, L. (2001). *The Language of New Media*.; erişim tarihi 19 Nisan 2020,

https://dss-edit.com/plu/Manovich-Lev_The_Language_of_the_New_Media.pdf

MURAKAMİ, H. (2005), *Kafka on the Shore;* erişim tarihi: 25 Nisan 2020, https://knigov.ru/proza/sovremennaya-proza/4515-murakami-haruki-kafka-na-plyazhe/

REICHARDT J. (2005) *Cybernetic Serendipity, 1968;* erişim tarihi 3 Mayıs 2020, http://www.historyofinformation.com/detail.php?entryid=1089

PAPPAS S., M., BARDİS P.D. (1965) *Social Science*, Vol. 40, No. 4; erişim tarihi: 7 Şubat 2021,https://www.jstor.org/stable41885113

RİDLER, A. Myriad (2018) *(Tulips)*; erişim tarihi: 4 Ocak 2021, https://www.moma.org/learn/moma_learning/donald-judd-untitled-stack-1967/).

ŞEYBEN, B. http://dergipark.ulakbim.gov.tr/akdenizsanat/article/view/1103000406/0. *Görsel Sanatta Zaman Ve Mekân Parametreleri ve Sitüasyonist Estetik;* erişim tarihi: 6 Mart 2020, <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/akdenizsanat/article/view/1103000406/0

SHKLOVSKY, V. (2015). *Art as Device,* in Poetics Today, Duke University Press; erişim tarihi: 17 Mart 2020, https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/first/en122/lecturelist2017-18/art_as_device_2015.pdf

MCQUEEN, G. E. , BAWDEN, D. (2020) *Luciano Floridi and Contemporary Art;* erişim tarihi: 12 Mayıs 2020, *Practice* https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/24991/

YAŞAYANLAR, G. (2021) *Refik Anadol: "Makine Hatıraları" ya da Yeni Bilinmeyenlerin İnşası.;* erişim tarihi 20 Nisan 2021, https://saglamart.com/refik-anadol-makine-hatiralari-ya-da-yeni-bilinmeyenlerin-insasi/

ZHUGE,H (2020). *Cyber-Physica-Social İntelligence*.; erişim tarihi: 4 Şubat 2021, https://books.google.com.tr/books/about/Cyber_Physical_Social_Intelligence.html?id=tbwIEAAAQBAJ&redir_esc=y

ZOLA, E. (1886) *His Masterpiece;* erişim tarihi: 15 Şubat 2021, www.globalgreybooks.com

İlya Kabakov, text accompanying an installation at Ronald Feldman Fine Art, New York, 1988; erişm tarihi: 19 Nisan 2019, https://www.academia.edu/16609142/D%C3%BCnya_Sanat_Tarihi_-_Adnan_Turani

Anna Deilmann Art Copncepts, *A state of the art Mural Painting – Julie Mehrety @Goldman Sachs New York*; erişim tarihi: 18 Şubat 2021, http://www.annadeilmann.com/inspirations/2016/8/2/a-state-of-the-art-mural-painting-julie-mehretu-goldman-sachs-new-york

İstanbulsanatevi *Donald Judd hayatı ve eserleri (1928-1994)*; erişim tarihi: 20 Mart 2019, https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-j/judd-donald/donald-judd-hayati-ve-eserleri/

Khan Academy, *Julie Mehretu, Stadia II*; erişim tarihi: 18 Şubat 2021, https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/21st-century-apah/a/julie-mehretu-stadia-ii.

MoMaLearning *Donald Judd;* erişim tarihi: 13 Şubat 2019, https://www.moma.org/learn/moma_learning/donald-judd-untitled-stack-1967/).

The Art Story, *Julie Mehretu-Biography and Legacy*; erişim tarihi: 18 Şubat 2021, https://www.theartstory.org/artist/mehretu-julie/life-and-legacy/)

Vitae, *İnsan Beyninin sınırlarını zorlayan sanatçı Refil Anadol*; erişim tarihi: 9 Nisan 2021, https://www.vitae.gen.tr/kapak/insan-beyninin-sinirlarini-zorlayan-sanatci-refik-anadol/.

https://specificobject.com/objects/index.cfm?search_type=advanced&ppub=Studio%20I nternational#.XNsubI4zbIU ; erişim tarihi 3 Mayıs 2019, Dan Flavin "Studio İnternational" (Nisan, 1969).

Lebriz Sanal Dergi; erişim tarihi: 27 Şubat 2019,

http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&bhcp=1 Lebriz Sanal Dergi

https://africasacountry.com/2021/06/story-maps-of-no-location (Julie Mehretu); erişim tarihi 18 Şubat 2021.

Newman,B. *Selected Writings and İnterviews.*; erişim tarihi: 2 Şubat 2020, https:/books.google.com.tr/books?id=yaJ1niWLPHMC&pg=PA247&lpg=PA247&dq=barnett+newman+frontiers+of+space&source=bl&ots=Wyck795CUY&sig=ACfU3U3 WF0G1oFQCRJTmLAcgjB455 Newman, Frontiers of Space,

ROSE, B. (1965) *ABS ART;* erişim tarihi 16 Ocak 2019, https://tr.scribd.com/document/338891635/Barbara-Rose-ABC-Art-1965

ÖZEN, A. (2006) '*Mimari Sanal gerçeklik ortamlarında Algı Psikolojisi';* erişim tarihi 4 Nisan 2019, https://muhaz.org/mimari-sanal-gerceklik-ortamlarinda-algi-psikolojisi.html

Görseller

Resim 1**:** Wassily Kandinsky ‘İsimsiz’, 1910; erişim tarihi: 12 Ocak 2021, https://yandex.ru/images/search?from=tabbar&text=kandinsky%201910&pos=2&img_url=https%3A%2F%2Fpbs.twimg.com%2Fmedia%2FC7e4pPqXwAE0fKE.jpg&rpt=simage

Resim 2: Kazimir Maleviç ‘Siyah Kare’, 1915; erişim tarihi: 20 Nisan 2019, https://www.rbth.com/arts/2014/01/09/hidden_signs_of_malevichs_black_square_32989.html

Resim 3**:** Barnett Newman ‘Moment’, 1946; erişim tarihi: 18 Ekim 2020, https://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-moment-t05501

Resim 4: Barnett Newman ‘Galaxy’, 1948; erişim tarihi: 20 Nisan 2019,

Resim 5: Barnett Newman, ‘İsimsiz’, litografi, 1961; erişim tarihi: 20 Nisan 2019, https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/572A212FCD5DACC4

Resim 6**:** Barnett Newman ‘İsimsiz’, 1961; erişim tarihi: 20 Nisan 2019, https://www.mutualart.com/Artwork/UNTITLED--B-N-F--203-/AF6A91F70E7DF395

Resim 7**:** Barnett Newman‘Onement 1’, 1948; erişim tarihi: 20 Nisan 2019, https://www.moma.org/collection/works/79601

Resim 8: Ad Reinhardt ‘İzimsiz’, 1957; erişim tarihi: 2 Mayıs 2019, https://www.artsy.net/artwork/ad-reinhardt-abstract-painting-1959

Resim 9: Frank Stella ‘Mantık ve Sefaletin Evliliği’, 1959; erişim tarihi: 2 Mayıs 2019, https://www.moma.org/collection/works/80316

Resim 10: Sol LeWitt ‘Modülar Küp’, 1966; erişim tarihi: 2 Mayıs 2019, https://garadinervi.tumblr.com/post/177871779026/sol-lewitt-modular-cube-1966-in-sol-lewitt

Resim 11: Dan Flavin ‘The Diagonal of May 25’, 1963; erişim tarihi: 2 Mayıs 2019, https://garadinervi.tumblr.com/post/177871779026/sol-lewitt-modular-cube-1966-in-sol-lewitt

Resim 12: Donald Judd ‘İsimsiz-Raf’; erişim tarihi: 2 Mayıs 2019, https://www.moma.org/collection/works/81324

Resim 13: Donald Judd ‘İsimsiz’, 1972; erişim tarihi: 2 Mayıs 2019, https://www.tate.org.uk/art/artworks/judd-untitled-t06524

Resim 14: Gordon Matta-Clark, Splitting (Yarılma), 1974; erişim tarihi: 7 Ekim 2020, https://publicdelivery.org/gordon-matta-clark-splitting/

Resim 15**:** Gordon Matta-Clark, Splitting (Yarılma), 1974 ; erişim tarihi: 7 Ekim 2020, https://www.e-skop.com/skopdergi/mimarlik-nesnesi-ve-baska-nesneler/580

Resim 16: Gordon Matta- Clark and Gerry Hovagimyan, working on Conical Intersect, 1975; erişim tarihi: 9 Ekim 2020, https://jeudepaume.org/en/evenement/gordon-matta-clark-2/#&gid=0&pid=1

Resim 17: Gordon Matta-Clark, "Bronx Floors", 1973**;** erişim tarihi: 9 Ekim 2020, http://co2-art-sustainability.blogspot.com/2013/05/gordon-matta-clark.html

Resim 18: Rachel Whiteread 'Hayalet', 1990; erişim tarihi: 9 Ekim 2020, https://www.theartnewspaper.com/news/rachel-whiteread-s-ghost-given-new-lease-of-life-by-cross-discipline-team

Resim 19: Rachel Whiteread 'House', 1993; erişim tarihi: 9 Ekim 2020, https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibitionseries/unilever-series/unilever-series-rachel-whiteread-embankment-1

Resim 20: İlya Kabakov, Dairesinden Uzaya Fırlayan Adam, 1981-1988; erişim tarihi: 5 Kasım 2020, http://moussemagazine.it/lissitzky-kabakov-khausgraz/

Resim 21: TeamLab. 'Crows are Chased and the Chasing Crows are Destined to be Chased as Well', 2017; erişim tarihi: 7 Mayıs 2020, https://borderless.teamlab.art/ew/crows_transcending_space/

Resim 22: Randa Maroufi Bab Sebta (Ceauta's Gate) Video enstalasyon, kısa film, 2019; erişim tarihi: 10 Mayıs 2020, https://vimeo.com/361075796

Resim 23: Hale Tenger,'Beyrut', video enstalasyon, 2005-2007; erişim tarihi: 15 Kasım 2020, https://www.youtube.com/watch?v=Rbkk3nIJX7g

Resim 24: Hsin-Chien Huang'ın 'Bodyless', VR 2019; erişim tarihi: 8 Ocak 2021, https://www.labiennale.org/en/cinema/2019/venice-virtual-reality/bodyless

Resim 25: Borderless TeamLab 'Forest of Resonating Lamps', enstalasyon (2018); erişim tarihi: 9 Ocak 2021, https://www.youtube.com/watch?v=7mK_uOqiQik

Resim 26: 'The Haze', light sculpture, 2019; erişim tarihi: 20 Mayıs 2020, https://www.teamlab.art/w/haze/

Resim 27: The Light Vortex II, light sculpture, 2018; erişim tarihi: 20 Mayıs 2020, https://www.thisiscolossal.com/2018/08/the-haze-by-teamlab/
Resim 28: Mary Flanagan 'Help Me Know the Truth', enstalasyon, 2018; erişim tarihi: 3 Ekim 2021, https://studio.maryflanagan.com/help-me-know-the-truth/
Resim 29: Nam June Paik'in 'Nixon's malleable physiognomy', enstalasyon, 1966; erişim tarihi 3 Ekim 2020, https://www.youtube.com/watch?v=SDx0ThO8RPo
Resim 30: Anna Ridler 'Mosaic Virus', enstalasyon, 2019; erişim tarihi: 25 Nisan 2020, http://www.aiartonline.com/art/anna-ridler/
Resim 31: Nam June Paik 'TV Eyeglasses', 1971; erişim tarihi: 25 Nisan 2020, https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/nam-june-paik/exhibition-guide
Resim 32: Roberta Sebjanic, Slavko Gamcanin 'Aurelia 1+Hz/Proto Viva Generator', enstalasyon, 2016; erişim tarihi: 19 Ocak 2021, https://robertina.net/aurelia-1hz_proto-viva-generator/
Resim 33: Damien Hirst 'The Physical İmpossibility of Death in the Mind of Someone Living', enstalasyon, 1991; erişim tarihi: 19 Ocak 2021, https://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of
Resim 34: Roberta Sebjanic, Slavko Gamcanin 'Aurelia 1+Hz/Proto Viva Sonification', enstalasyon, 2016; erişim tarihi: 19 Ocakı 2021, https://vimeo.com/187950153
Resim 35: Refik Anadol, Alican Aktürk 'Quadrature', görsel ve işitsel performans, 2009; erişim tarihi: 12 Nisan 2021, https://vimeo.com/5756657
Resim 36: Refik Anadol, 'Sonsuzluk Odası', enstalasyon, 2017, erişim tarihi: 12 Nisan 2021, https://refikanadol.com/works/infinity-room/
Resim 37: Refik Anadol,'Arşiv Rüyası' (Archive Dreaming'), 2017; erişim tarihi: 15 Nisan 2021, http://www.sanatatak.com/view/refik-anadolun-arsiv-ruyasi
Resim 38: Refik Anadol,'Makine Hatıraları: Uzay' ('Machine Memoirs: Space'), 2021; erişim tarihi: 15 Nisan 2021, https://kultursanat.istanbul/EventDetail/53979
Resim 39: Sol LeWitt (Compo site series, set of 5), 1971; erişim tarihi: 7 Şubat 2021, https://www.tate.org.uk/art/artworks/lewitt-composite-series-set-of-5-65381

Resim 40: So LeWitt ‘Yatay çizgiler’, 1996-2005; erişim tarihi: 7 Şubat 2021, https://priskapasquer.art/portfolio-item/sol-lewitt/

Resim 41: Sol Lewitt ‘Dalgalı çizgiler’, 1995; erişim tarihi: 7 Şubat 2021, https://www.artsy.net/artwork/sol-lewitt-wavy-lines-gray-3

Resim 42: Sol LeWitt ‘Dalgalı Dikey Fırça izleri’, 1994; erişim tarihi: 7 Şubat 2021, https://www.artsy.net/artwork/sol-lewitt-wavy-vertical-brushstrokes

Resim 43: Sol LeWitt ‘Wall painting # 815’, 1997; erişim tarihi: 7 Şubat 2021, https://www.krakowwitkingallery.com/artwork/wall-drawing-815/

Resim 44: Donald Judd ‘İsimsiz’, 1972; erişim tarihi: 2 Mayıs 2019, https://www.tate.org.uk/art/artworks/judd-untitled-t06524

Resim 45: Donald Judd, ‘İsimsiz’, 1991; erişim tarihi: 2 Mayıs 2019, https://www.moma.org/audio/playlist/306/3953

Resim 46: Domald Judd ‘İsımsiz-Raf’, 1967; erişim tarihi: 2 Mayıs 2019, https://www.moma.org/collection/works/81324

Resim 47: Donald Judd ‘İsimsiz’, 1991; erişim tarihi: 2 Mayıs 2019, https://www.tate.org.uk/art/artworks/judd-untitled-t07951

Resim 48: Franz Ackermann ‘My Private Greens/Leaving’, 2007-2014; erişim tarihi: 10 Mart 2021, https://www.studiointernational.com/index.php/franz-ackermann-9-x-9-x-9-at-white-cube-london

Resim 49: Franz Ackermann ‘Hey şehir’, 2012; erişim tarihi: 10 Mart 2021, https://dirimart.com/tr/artist/franz-ackermann/

Resim 50: Yoko Choi ’City Wandering’, 2016; erişim tarihi: 15 Mart 2021, https://www.nafa.edu.sg/showcase/events-coverage/profile/2016-uob-painting-of-the-year-awards

Resim 51**:** Julie Mehretu ‘Gri Uzam’, 2006; erişim tarihi: 2 Nisan 2021, https://www.flickr.com/photos/mbell1975/35992391136

Resim 52**:** Julie Mehretu ‘Stage II’, 2004; erişim tarihi: 2 Nisan 2021, https://smarthistory.org/julie-mehretu-stadia-ii-2/

Resim 53: Julie Mehretu ‘Amperik Yapı, 2004; erişim tarihi: 2 Nisan 2021, https://www.moma.org/collection/works/91778

Resim 54: Mark Bradford ‘Los Moskos’, 2004; erişim tarihi: 10 Nisan 2021, https://www.biennial.com/2006/exhibition/artists/mark-bradford

Resim 55: Sinan Logie Fluid Structures (Phase 19), 2019; erişim tarihi: 8 Mayıs 2021, https://www.kolekta.com.tr/en/yapit/fluid-structures-phase-19-8/

Resim 56: Nuri Kuzucan ‘Re-konstrüksyon’, 2020; erişim tarihi: 8 Mayıs 2021, https://sanatokur.com/nuri-kuzucan-ilk-sergisi-ac%CC%A7ik-meka%CC%82n-2-ile-galeristte/

Resim 57: Rafal Bujnowski ‘Peizaj’, 2006; erişim tarihi: 8 Mayıs 2021, http://www.artnet.com/artists/rafa%C5%82-bujnowski/pejza%C5%BC-JZl-4ae6VDJmcQDSuMJkpw2

Resim 58: Rafal Bujnowski ‘Siyah Lamba, Füzen 7’, 2006; erişim tarihi: 8 Mayıs 2021, http://www.artnet.com/artists/rafa%C5%82-bujnowski/lamp-black-coal-vii-lF1XcLOFRQFt1SCUKvLODw2

Resim 59: Dorota Jedrusik ‘Kozmos 02’, 2016; erişim tarihi: 10 Mayıs 2021, https://www.artmajeur.com/tr/dorotajedrusik/artworks/9583015/cosmos-02

Resim 60: Julie Mehretu, Stadia II, 2004; erişim tarihi: 18 Şubat 2021, https://smarthistory.org/julie-mehretu-stadia-ii-2/

Resim 61: Julie Mehretu Berliner Plaetzer, 2009; erişim tarihi: 18 Şubat 2021, https://www.lacma.org/node/39178

Resim 62: Julie Mehretu Gets Gost at the Guggenheim, 2009; erişim tarihi: 18 Şubat 2021, https://www.thelmagazine.com/2010/05/julie-mehretu-gets-ghost-at-the-guggenheim/

Resim 63**:** Julie Mehretu ‘Mural’, 2010; erişim tarihi: 18 Şubat 2021, https://www.contemporary-african-art.com/julie-mehretu.html

Resim 64**:** Julie Mehretu, ‘Cairo’, 2013; erişim tarihi: 18 Şubat 2021, https://www.artsy.net/artwork/julie-mehretu-cairo

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Dilara Özüçelik
Lisans: Başkortostan Devlet Üniversitesi, Roman-Germen Filolojisi, İngiliz Dili ve Edebiyatı, Ufa Şehri, Rusya Federasyonu, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, İzmir, Türkiye

2017 “Trumbauer Aile Koleksiyonu” Proje, Kasa Galeri, İstanbul, 2018 “Siyah Görünümler” Baskı Sergisi, Buca Belediyesi Kültür ve Sanat Merkezi, İzmir, 2018 “Bazaart Projesi” Sergi, The St. Regis Otel, İstanbul, 2018 “Yukarı Ev’de Buluşma I”, Off-space Sergisi, İzmir, 2018 “Ekotopya” belgesel film-jenerik içerisinde illüstrasyon, 2018-2019 “İstanbul Rotary Sanat Ödülü Yarışması ve Sergisi”, İstanbul, 2019 “Akbank 37. Günümüz Sanatçıları Ödülü Sergisi”, Akbank Sanat Galerisi, İstanbul, 2019 “Darağaç IV: Lüzüm/ Darağaç Tabela Atölyesi” Proje, Umurbey Mahallesi, 2019 “Base” yeni mezunlar sergisi, Akaretler Sıraevler, İstanbul, 2020 “Görünür Muamma” DEÜ GSF yüksek lisans öğrencilerin sergisi, Galeri A, İzmir.