

Sanatsal İfadenin Ontolojisi

Editör
M.YEŞİM YORULMAZ



BİDGE Yayınları

Sanatsal İfadenin Ontolojisi

Editör: M.YEŞİM YORULMAZ

ISBN: 978-625-8673-41-8

1. Baskı

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

Yayınlama Tarihi: 2025-12-25

BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya /
Ankara



ÖNSÖZ

Sanat, yüzyıllar boyunca dünyayı bir temsil aracı olarak kurgulasa da modern ve çağdaş pratikler bizi yüzeyin ötesine, görünmeyen ve duyumsananın derinliklerine davet etmektedir. Elinizdeki bu çok disiplinli eser; nesneden doğaya, ışıktan melankoliye ve bedenden arzuya uzanan geniş bir yelpazede, sanatın insan deneyimiyle kurduğu karmaşık bağları mercek altına alıyor. Her biri kendi alanında derinleşen beş farklı yazar, okuyucuyu sanat tarihinin ve güncel estetik arayışların gizli koridorlarında bir yolculuğa çıkarıyor.

Kitabın bölümlerinden birinde **Ahmet Sait Yıldız**, "Görünmeyen İzi" başlığı altında fotoğrafın pozitivist tarihine sarsıcı bir itiraz yükseltiyor. Yıldız, kamerayı sadece dış dünyayı kopyalayan mekanik bir araç olmaktan çıkarıp, zamanın, ölümün ve fizikötesinin izini süren bir "hayalet kayıt cihazı" olarak tanımlarken; ışığın zihinsel süreçleri ve görünmez akışları nasıl somutlaştırdığını tartışıyor.

Görünmez olanın peşindeki bu arayış, **Azize Reva Boynukalın**'ın ekolojik perspektifiyle gezegensel bir boyuta taşıyor. Boynukalın, Antroposen çağının krizleri eşliğinde, insan algısının sınırlarını aşan "Görünmeyen Ekosistemleri" mercek altına alır. Mikroorganizmalardan yeraltı ağlarına kadar, doğanın sunduğu ancak gözün her zaman seçemediği karmaşık yapıları duyumsamanın estetiğini analiz ederek, ekolojik sanatı doğrudan bir deneyim alanına dönüştürüyor.

Elif Anbarpınar'ın ele aldığı bölümde, günümüz dijital kültüründe verinin sonsuz akışı, beraberinde erişilemeyen ve unutulmuş devasa bir dijital tortu katmanı oluşturmaktadır. Bu çalışma, "dijital arkeoloji" kavramını bir sanat pratiği olarak ele alarak; sanatçıların bu veri enkazını nasıl bir kazı alanı ve estetik bir unsur olarak yeniden dolaşıma soktuklarını incelemektedir. Medya arkeolojisi kuramları ışığında Jodi, Rosa Menkman, Trevor Paglen ve Burak Arıkan'ın yapıtları üzerinden yürütülen analizler, teknolojinin pürüzsüz arayüzlerinin ardındaki maddi, teknik ve politik katmanları ifşa etmektedir. Metin, dijitalin sadece kod düzeyinde kalmadığını, dosya formatlarından okyanus tabanındaki kablolarla kadar uzanan geniş bir "arşivsel estetik" ve "derin zaman" perspektifi sunduğunu ortaya koymaktadır. Nihayetinde bu araştırma, yeni medya sanatının teknolojiyi kutlayan bir vitrin olmanın ötesinde, ideolojik yapıları açığa çıkaran eleştirel bir karşı-hafıza mekanizması olarak işlev gördüğünü vurgulamaktadır.

Erdem Oğuz bu kitapta, 21. yüzyılın ilk çeyreğinde çağdaş sanatın değer bulma dinamiklerini, estetik özerklik idealinden koparak toplumsal, kurumsal ve teknolojik ağlar içinde yeniden tanımlanan hibrit bir yapı üzerinden ele almaktadır. Geleneksel sanat kuramlarının görsel niteliklere dayalı açıklamalarının yetersiz kaldığı günümüz ekosisteminde, değer artık eserin "içinde" saklı bir öz değil, farklı aktörlerin yürüttüğü kolektif müzakerelerin ve dijital dolaşım rejimlerinin bir sonucu olduğu savunmaktadır. Metin, küratoryel çerçevelerden yapay zekâ temelli üretimlere, finansal spekülasyon araçlarından Türkiye bağlamındaki kurumsal hamilik stratejilerine kadar geniş bir yelpazeyi nitel ve eleştirel bir yaklaşımla analiz ederek, sanatın yaşadığı bu paradigmatik kırılmayı bütüncül bir perspektifle ortaya koymaktadır.

Ersoy Yılmaz ise 19. yüzyıl sonu Avrupa'sına odaklanarak, Art Nouveau porselen figürleri üzerinden kadın bedeninin bir "estetik tüketim nesnesine" dönüşüm sürecini analiz ediyor. Yılmaz, zanaatın endüstriyle, bedenin ise arzu ve modernite çelişkileriyle kurduğu gerilimli ilişkiyi sosyolojik bir derinlikle ele alıyor.

Funda Çetgin, heykel sanatının geleneksel sınırlarından sıyrılarak gündelik nesneye yöneldiği süreci, "hazır nesnenin birim tekrarı" üzerinden okuyor. Marcel Duchamp'tan günümüze uzanan bu çizgide Çetgin; sıradan objelerin kümülatif bir araya gelişle nasıl güçlü birer kavramsal anlatıya dönüştüğünü ve sanatın "değer" algısını nasıl yeniden kurguladığını inceliyor.

Metin Uçar, bakışımızı modern sanatın öncüsü Paul Cezanne'ın otoportrelerine çevirerek, dehanın ve yaratıcılığın kaynağı olan melankolinin izini sürüyor. Uçar'ın psikanalitik incelemesi, sanatçının fırça darbelerinde somutlaşan yalnızlığın, aslında modern bireyin trajedisini ve sessizliğini fısıldadığını gözler önüne seriyor.

Son olarak **Fatih Başbuğ** ve **Zuhal Başbuğ**'un kaleme aldıkları bölümde, Giorgio Vasari'nin başlattığı ve sanatçıyı "ilahi bir lütuf" ile donatılmış mistik bir deha olarak kurgulayan geleneksel sanat tarihi anlatısını, Linda Nochlin ve Pierre Bourdieu'nün eleştirel perspektifleriyle yapı sökme uğratmaktadır. Sanatın toplumsal koşullardan azade, tanrısal bir ilhamla ortaya çıktığına dair mitsel inanç reddedilerek; sanatçı kimliğinin aslında belirli toplumsal kurumlar, eğitim mekanizmaları ve ideolojik inşalar tarafından şekillendirilen bir "kültür üreticisi" olduğu vurgulanmaktadır. Nochlin'in kadın sanatçıların karşılaştığı anatomi eğitimi ve akademi üyeliği gibi yapısal engellere dair analizleri, dehanın ancak belirli kurumsal imtiyazlarla var olabildiğini kanıtlarken; Bourdieu'nün "alan" ve "kültürel sermaye" kavramları, sanatsal başarının sınıfsal ve ekonomik arka planını deşifre etmektedir. Sonuç olarak metin, "büyük sanatçı" imgesinin arkasındaki güç ilişkilerini ve dışlama mekanizmalarını görünür kılarak, sanat tarihini bireysel başarıların kronolojisi olmaktan çıkarıp bir temsil mücadelesi alanı olarak yeniden tanımlamaktadır.

Bu kitap, sadece sanatsal formları değil, bu formların ardındaki düşünsel ve duyuşsal evrenleri keşfetmek isteyenler için bütüncül bir rehber niteliğindedir.

Bu çalışmada bir araya gelen metinler, bizlere sanatın durağan bir estetik nesne değil, sürekli devinim halinde olan bir anlamlar bütünü olduğunu bir kez daha kanıtlamıştır. Fotoğrafın karanlık odasındaki "hayaletlerden" doğanın görünmez ağlarına, Cezanne'ın melankolik fırçasından Art Nouveau'nun arzu nesnelerine ve gündelik objelerin ritmik tekrarına uzanan bu incelemeler, aslında tek bir gerçeğe işaret etmektedir: Sanat, dünyayı görme değil, dünyayı "anlama" biçimimizdir.

Yazarlarımız, plastik sanatlar disiplininin araçlarını kullanarak görünenin ardındaki saklı hikâyeleri deşifre etmiş, izleyiciyi ve okuyucuyu sadece bir seyirci olmaktan çıkarıp, anlamın inşasında aktif bir paydaş kılmışlardır. Nesnenin, bedeninin, ışığın ve doğanın sanat aracılığıyla kazandığı yeni kimlikler, geleceğin estetik dilini inşa ederken bizlere rehberlik edecektir. Geleceğin sanat ekosistemini ve estetik algısını şekillendiren bu kapsamlı derleme, çağdaş sanatın biçimsel sınırlarını aşarak toplumsal, teknolojik ve ekolojik katmanlarla nasıl yeniden inşa edildiğini disiplinlerarası bir perspektifle gözler önüne sermektedir. 21. yüzyılın ilk çeyreğinde sanatın değer bulma dinamiklerinden hazır nesnenin heykel sanatındaki birim tekrarına, deha mitinin yapı sökümünden, dijital arkeoloji ve arşivsel estetiğin sunduğu görünmeyen ekosistemlerin duyuşsanabilir kılınmasına ve fotoğrafın ontolojik sınırlarını zorlayan ruh fotoğrafçılığına kadar geniş bir yelpazede güncel tartışmaları bir araya getirmektedir. Okuyucu, piyasa meşruiyetinin, dijital çürümenin, ilişkisel ağların ve bedensel duyuşsamanın kesişim noktasında sanatın "ne olduğu" sorusundan ziyade, hangi koşullarda ve nasıl bir varlık kazandığına dair derinlikli bir analize davet edilmektedir.

Görünmeyeni duyumsamaya, sıradanı sıra dışı kılmaya ve sanatsal ifadenin ontolojisini oluşturan o kurumsal ve duyusal temelleri birer farkındalık gücüne dönüştürmeye devam ettiğimiz sürece, sanatın hakikatle kurduğu o eşsiz bağ hiç kopmayacaktır.

Dr. Öğr. Üyesi M. Yeşim Yorulmaz

İÇİNDEKİLER

GÖRÜNMEYENİN İZİ: ALTERNATİF FOTOĞRAF, RUH VE DÜŞÜNCE FOTOĞRAFÇILIĞI	1
--	---

AHMET SAİT YILDIZ

GÖRÜNMEYEN EKOSİSTEMLERİ DUYUMSAMANIN ESTETİĞİ	30
--	----

AZİZE REVA BOYNUKALIN

DİJİTAL ARKEOLOJİ OLARAK SANAT: ARŞİVSEL ESTETİK VE İNTERNET KALINTILARININ YENİDEN ÜRETİMİ	55
---	----

ELİF ANBARPINAR

21. YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİNDE ÇAĞDAŞ SANATIN ALIMLANMA VE DEĞERLEME DİNAMİKLERİ	92
---	----

ERDEM OĞUZ

ART NOUVEAU PORSELEN FİGÜRLERİNDE KADIN, ARZU VE ESTETİK TÜKETİM NESNESİ OLARAK BEDEN	123
---	-----

ERSOY YILMAZ

BAKIŞIN İNŞASI VE DÖNÜŞÜMÜ: 1970–1990 TÜRK SİNEMASI AFİŞLERİNDE KADIN BEDENİNİN FOTOĞRAFİK TEMSİLİ	153
--	-----

YELİZ TUNA

Cezanne'in Melankolik Halleri	176
-------------------------------------	-----

METİN UÇAR

SANAT TARİHİNDE “DEHA” MİTİNİN YAPISÖKÜMÜ: VASARI'DEN NOCHLIN'E KURUMSAL ENGELLER VE TOPLUMSAL İNŞA	197
---	-----

FATİH BAŞBUĞ, ZUHAL BAŞBUĞ

GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA HAZIR NESNENİN	
---	--

İÇİNDEKİLER

BİRİM TEKRARI OLARAK KULLANILMASI	212
<i>FUNDA ÇETGIN</i>	

BÖLÜM 1

GÖRÜNMEYENİN İZİ: ALTERNATİF FOTOĞRAF, RUH VE DÜŞÜNCE FOTOĞRAFÇILIĞI

AHMET SAİT YILDIZ¹

Giriş

Fotoğrafın icadı, on dokuzuncu yüzyılın pozitivist bilim anlayışı ile spiritüel arayışlarının tam kesişim noktasında, modernitenin en büyük paradokslarından biri olarak doğmuştur. Geleneksel sanat tarihi anlatıları, fotoğrafı genellikle rasyonel aklın bir zaferi, “Doğanın Kalemı” (pencil of nature) olarak betimler. Bu bakış açısına göre kamera, insan öznelliğinden ve elin titrekliliğinden arındırılmış, dış dünyayı olduğu gibi kopyalayan mekanik ve tarafsız bir gözlemcidir (Bate, 2011: 38). Ancak bu teknolojik determinizm, fotoğrafın karanlık odasında saklı kalan gölge tarihini, yani onun büyüsel, simyasal ve hayaletli tarafını görmezden gelme eğilimindedir. Fotoğraf, icat edildiği ilk günden itibaren sadece görünen yüzeyleri değil aynı zamanda zamanı, ölümü ve yokluğu da

¹ Öğr. Gör. Ahmet Sait YILDIZ, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, Antalya, Türkiye, ahmetsaityildiz@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3287-2108

kaydeden bir yas tutma aygıtı olarak işlev görmüştür. Eduardo Cadava'nın Walter Benjamin okumasında işaret ettiği gibi fotoğraf makinesi tarihin ışıkla yazılması sürecini başlatırken, aslında özneyi bir an için dondurarak onu yaşayan bir varlıktan bir görüntüye, yani bir tür hayalete dönüştürür (Cadava, 2008: 43-47). Bu bağlamda fotoğraf, yaşamı belgelemekten ziyade ölümü paranteze alan ve olmuş olanı sonsuz bir şimdiki zamana hapseden spektral bir teknolojidir.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında endüstri devriminin çarkları dönerken Avrupa ve Amerika'da spiritüalizmin yükselişe geçmesi tesadüf değildir. İnsanlık, buhar makineleri ve telgraf telleriyle dünyayı küçültürken, eş zamanlı olarak maddi dünyanın sınırlarını aşan bir gerçeklik arayışına girmiştir. Bu arayışta fotoğraf makinesi, paradoksal bir biçimde hem bilimsel kanıtın hem de metafizik inancın en güçlü aracı haline gelmiştir. Eğer bilim, mikroskopla gözle görülmeyen bakterileri veya teleskopla uzak yıldızları görünür kılabiliyorsa; fotoğraf makinesi neden insan gözünün algı eşiğinin ötesindeki varlıkları, ruhları veya enerjileri kaydedemesin? Bu soru, fotoğrafın ontolojisine dair derin bir krizi ve aynı zamanda büyük bir imkanı beraberinde getirmiştir. Tom Patterson'un tarihsel analizlerinde belirttiği üzere bu dönemde fotoğrafçılar stüdyolarını birer laboratuvar olduğu kadar öte alemle iletişim kurulan birer seans odasına dönüştürmüşlerdir (Patterson, 1973: 18).

Bu çalışmanın temel izleğini oluşturacak olan görünmeyeni fotoğraflamak kavramı, sadece teknik bir mesele değil, derinlemesine felsefî bir sorundur. Maurice Merleau-Ponty'nin geç dönem felsefesinde ele aldığı Görünür ile Görünmez diyalektiği, fotoğrafın bu sınır ihlalini anlamlandırmak için bize güçlü bir kavramsal çerçeve sunmaktadır. Merleau-Ponty'ye göre görünür olan, görünmeyenden kopuk bir yüzey değildir; aksine görünmez olan, görünürün astarı, onun derinliği ve varoluş koşuludur

(Merleau-Ponty, 2023: 180-183). Dünya, özne ve nesne arasına kesin çizgilerle ayrılmış bir mekan değil, ten adı verilen ortak bir dokudan oluşur. Fotoğrafçı deklanşöre bastığında, sadece karşıdaki nesnenin yüzeyinden yansıyan ışığı değil, o anın atmosferini, boşluğunu ve görünmeyen tenini de kaydetmektedir.

Ruh fotoğrafçılığı ve düşünce fotoğrafçılığı pratikleri, tam da Merleau-Ponty'nin bahsettiği bu kiazma² noktasında, yani gören ile görülenin birbirine geçtiği eşikte durmaktadır. Bir medyumun zihnindeki imgeyi fotoğraf plağına aktarması veya ölmüş birinin silüetinin kimyasal banyoda belirmesi; rasyonel aklın imkansız dediği, ancak fenomenolojik deneyimin mümkün kıldığı bir varoluş alanına işaret eder. Bu fotoğraflar, nesnel gerçekliğin bir kopyası olmaktan çok öznel deneyimin ve kolektif bilinçdışının maddeleşmiş halleridir. Fotoğrafın gerçeklik etkisi, burada tersyüz edilir; fotoğraf artık dış dünyayı kanıtlamak için değil, içsel veya öte dünyasal bir hakikati görünür kılmak için kullanılır (Bate, 2011: 112). Bu noktada fotoğraf makinesi, optik bir oyuncak olmaktan çıkar ve Henri Cartier-Bresson'un ifadesiyle bir zihinsel şey haline gelir. Tufan Palalı'nın yorumuyla, fotoğraf gözün gördüğünü değil, zihnin kurguladığını ve hissettiğini yüzeye taşıyan bir eylemdir (Palalı, 2018: 32). Eğer fotoğraf zihinsel bir şeyse, zihnin en derin katmanlarında saklı olan imgelerin, arzuların ve korkuların da ışığa ihtiyaç duymadan, doğrudan emülsiyon üzerinde bir iz bırakması teorik olarak fotoğrafın doğasına aykırı değildir.

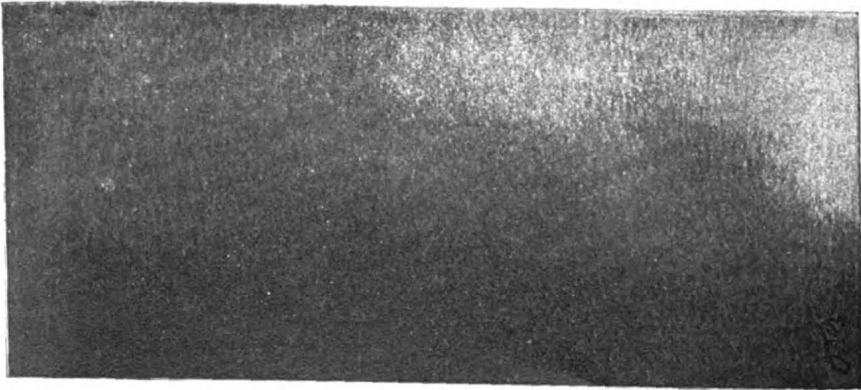
Dijital çağın piksellerden oluşan, sonsuzca manipüle edilebilir ve maddesiz görüntü evreninde alternatif fotoğraf baskı tekniklerine (Cyanotype, Gum Bikromat, Van Dyke, vb.) dönüş, nostaljik bir hobi olmanın ötesinde ontolojik bir tercih olarak kabul

² Maurice Merleau-Ponty'nin geç dönem felsefesinde 'kiazma' (chiasm), gören ile görülenin, özne ile nesnenin birbirine dolanıklığını ifade eder. Ona göre biz dünyayı görürüz çünkü dünya ile aynı 'etten' (flesh) yapılmışızdır; görme eylemi tek taraflı değil, karşılıklı bir dokunuştur.

edilmektedir. Dijital sensör, görüntüyü anlık bir veri akışına (0 ve 1'lere) dönüştürürken; analog ve alternatif süreçler, görüntüyü maddenin (kağıdın, metalin, camın) hafızasına kazımaktadır. Tülin Dizdaroğlu'nun teknik detaylarıyla aktardığı gibi, gümüş nitrat, potasyum ferri-siyanür veya bikromat tuzları; ışığa, ısıya, neme ve hatta uygulayıcının niyetine duyarlı canlı kimyasallardır. Erken dönem ruh fotoğrafçıların (örneğin William Mumler veya William Hope) çalışmalarında kullandıkları Islak Kolodyon tekniği, doğası gereği kusurlara, lekelere ve beklenmedik artefaktlara açıktır. Bu teknik belirsizlik, fotoğrafın bilimsel belge niteliğini zedelemeyebilir; aksine, onu bilinmeyen sızabileceği geçirgen bir zar haline getirir (Dizdaroğlu, 2012: 14; Patterson, 1973: 18).

Bir fotoğraf plağının karanlık odadaki banyo küvetinde yavaş yavaş belirmesi, başlı başına bir materyalizasyon seansıdır. Beyaz kağıdın üzerinde beliren suret kimyasal bir reaksiyonun sonucu olduğu kadar, bir varoluş çılgılığıdır. Hippolyte Baraduc'un psikikonları, yani insan ruhunun titreşimlerini ve akışkanlarını kaydettiğini iddia ettiği fotoğraflar, bu kimyasal hassasiyetin en uç örneğidir. Baraduc, fotoğraf plağını bir ayna olarak değil bir alıcı plaka olarak kurgulamıştır (Baraduc, 1896: 33-42).

Görsel 1: Psikikonlarda Duygu Durumu, Dua



Kaynak: Baraduc, H. (1896). L'ame humaine, Planche X

Görsel 2: Psikikonlarda Duygu Durumu, Öfke



Kaynak: Baraduc, H. (1896). L'ame humaine, Planche XI

Ona göre, insan ruhu sürekli olarak bir vital radyasyon yaymaktadır ve yeterince hassas bir emülsiyon, ışık olmadan da bu radyasyonu kaydedebilir. Bu iddia, fotoğrafı fizikten alıp metafiziğe, optikten alıp psişik alana taşır. Burada, alternatif fotoğrafçılığın el yapımı, dokunsal ve süreç odaklı doğası, ruhsal olanın kaydedilmesi için en uygun zemini hazırlar. Çünkü makinenin mekanik soğukluğuna karşın, el yapımı emülsiyonun organik yapısı, insani ve ruhsal olana daha yakındır.

Ruh ve düşünce fotoğrafçılığı üzerine yapılan bu inceleme, sadece 19. ve 20. yüzyılın başında kalmış batıl inançların arkeolojisi

değildir. Aksine Susan Buck-Morss'un Görmenin Diyalektiği'nde tartıştığı üzere, modernite kendi mitlerini ve kendi hayaletlerini yaratma kapasitesine sahiptir (Buck-Morss, 2004: 285). Walter Benjamin'in Pasajlar Projesi'nde izini sürdüğü "fantazmagoria", modern kentin ve teknolojinin yarattığı rüya alemini tasvir eder. Bugün, güvenlik kameralarından uydu görüntülerine, tıbbi görüntülemeye kadar her yerin görünür kılındığı bir panoptikon çağında yaşıyoruz. Ancak her şeyin görünür olması sırrın ve görünmeyenin yok olduğu anlamına gelmez. Tam tersine, görünürlüğün bu kadar artması görünmeyene duyulan arzuyu ve ihtiyacı kamçılar.

Alternatif fotoğraf teknikleriyle üretilen ruhsal veya zihinsel imgeler modernitenin bu aşırı görünürlük rejimine bir direniş noktası oluşturur. John Tagg'in belirttiği gibi, fotoğrafın tarihi teknolojinin değil, anlam üretiminin ve iktidar ilişkilerinin tarihidir (Tagg, 1988: 63). Ruh fotoğrafçılığı iktidarın (bilimin ve rasyonalitenin) "gerçek budur" dayatmasına karşı "Hayır; başka bir gerçeklik daha var ve işte kanıtı" diyen anarşik bir görsel eylemdir. Bu fotoğraflar izleyiciyi şüphe ile inanç, madde ile mana ve gümüş ile ruh arasında bir sarkaç gibi salınmaya davet eder.

Bu araştırma boyunca ele alacağımız konular; Tom Patterson'un belgelediği tarihsel vaka analizlerinden, Tufan Palalı'nın felsefi sorgulamalarına; Tülin Dizdaroğlu'nun teknik reçetelerinden, Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojisine uzanan geniş bir yelpazede, fotoğrafın öteki yüzünü açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Alternatif fotoğrafçılık, burada sadece estetik bir tercih değil görünmeyenin izini sürmek için seçilmiş metodolojik bir yol haritasıdır. Bu yolculuk, gümüş tuzlarının ve güneş ışığının rehberliğinde, insanın en eski sorusuna görsel bir yanıt arama çabasıdır: Beden yok olduğunda geriye ne kalır? Ve bu kalan şey, bir kağıt parçası üzerinde kendine bir suret bulabilir mi?

Ruh Fotoğrafçılığının Tarihsel ve Teknik Arkeolojisi

On dokuzuncu yüzyıl, insanlık tarihinin en keskin epistemolojik kırılmalarından ve paradokslarından birine ev sahipliği yapmıştır. Bir yanda sanayi devrimi, pozitivist bilim anlayışı ve Darwinci evrim teorisi ile şekillenen materyalist bir dünya görüşü hızla yükselirken; diğer yanda spiritüalizm, teosofi ve okültizme duyulan kitlesel ilgi rasyonel aklın sınırlarını zorlamaktaydı. Bu tarihsel gerilimin tam merkezinde ise fotoğraf makinesi duruyordu. Fotoğrafın icadı, Doğanın Kalemi olarak adlandırılan ve gerçekliği insan elinin müdahalesi olmadan, saf ışık ve kimya yoluyla kaydeden bir mucize olarak karşılanmıştı. Ancak Eduardo Cadava'nın Walter Benjamin'in tarih tezleri üzerinden yaptığı okumada işaret ettiği üzere fotoğrafın tarihin ışıkla yazılması süreci aynı zamanda ölümü, yokluğu ve yası da içine alan spektral bir boyuta sahiptir. Fotoğraf doğası gereği olmuş olanı şimdiye taşıırken özneyi bir gölgeye dönüştürerek ölümsüzleştirir (Cadava, 2008). Bu bağlamda, fotoğrafın icadından yalnızca birkaç on yıl sonra ölümlerin ruhlarını ya da gözle görülmeyen enerjileri kaydetme iddiasının ortaya çıkması şaşırtıcı değildir; zira fotoğraf başından beri ölümlü beden ile onun sonsuz imgesi arasındaki sınırı muğlaklaştıran bir ayardır.

Ruh fotoğrafçılığı sadece şarlatanların saf insanları kandırmak için kurguladığı bir oyun olarak değil, dönemin görünürlük rejimine dair duyulan epistemolojik bir krizin tezahürü olarak okunmalıdır. Eğer 1895'te Wilhelm Röntgen'in keşfettiği X-ışınları insan bedeninin içini, çıplak gözün göremediği kemikleri fotoğraf plağı üzerinde gösterebiliyorsa; fotoğraf plağı neden ruhun eterik maddesini, ektoplazmayı veya öte alemin varlıklarını kaydedemesin? Bu soru dönemin saygın bilim insanlarını (örneğin Sir William Crookes'u), fotoğrafçıları ve spiritüalistlerini ortak bir

karanlık odada buluşturmuştur. David Bate'in belirttiği gibi, fotoğrafın gerçeklik etkisi onun toplumsal işlevini belirleyen en güçlü retorik araçtır (Bate, 2011: 38). Ruh fotoğrafçılığında bu retorik araç, kanıtlanamaz olanı kanıtlamak ve inancı maddi bir belgeye dönüştürmek için kullanılmıştır. Bu bilimin araçlarıyla (kamera, kimya, karanlık oda) bilimin reddettiği bir alanı (ruh, öte dünya) istila etme girişimidir.

Ruh fotoğrafçılığının resmi ve sansasyonel tarihi genellikle 1860'larda Boston'da, aslında bir mücevher hakkakı olan William H. Mumler'n stüdyosunda başlamaktadır. Tom Patterson'un "Yüz Yıl Boyunca Ruh Fotoğrafçılığı" adlı eserinde detaylandığı üzere, Mumler'n keşfi tamamen kazara gerçekleşmiş bir olaydır. Pazar günleri amatör olarak fotoğrafçılıkla ilgilenen Mumler bir arkadaşının stüdyosunda kendi portresini çekmeye çalışırken geliştirdiği plaka üzerinde kendisinininkinden başka silik, yarı şeffaf ve beyazımsı bir genç kız figürünün daha belirmediğini fark eder (Patterson, 1973: 18). Mumler başlangıçta bunun temizlenmemiş bir cam plaka üzerindeki eski bir görüntünün kalıntısı olduğunu düşünse de spiritüalist çevreler bu görüntüyü ölmüş bir akrabanın, bir rehber ruhun mesajı olarak yorumlamakta gecikmezler.

Mumler vakası fotoğrafın teknik kusurlarının (çift pozlama, ışık sızması, kimyasal lekeler) nasıl spiritüel birer göstergeye dönüştüğünün en erken örneklerindendir. Mumler'in ünü hızla yayılırken stüdyosu Amerikan İç Savaşı'nda kaybettikleri yakınlarını bir kez daha görmek isteyen yaşlı insanlarla dolup taşmıştır. Bu dönemin en ikonik ve tartışmalı görüntüsü şüphesiz, Mary Todd Lincoln'ün arkasında suikasta kurban giden eşi Abraham Lincoln'ün ellerini karısının omuzlarına koymuş biçimde belirttiği fotoğraftır. Patterson'un aktarımına göre Bayan Lincoln stüdyoya kimliğini gizleyerek gitmiş; ancak ortaya çıkan sonuç Mumler'in medyumik yeteneklerinin tartışılmaz bir kanıtı olarak sunulmuştur (Patterson, 1973: 22). Fotoğraftaki Lincoln figürü fiziksel bedeninin

katılığına sahip değildir; o bir ışıktır, bir hatıradır ve yaşayanın (Bayan Lincoln'ün) yas sürecine refakat eden bir imgedir.

Görsel 3: William Mumler'in çektiği Mary Todd Lincoln portresi ve arkasında beliren Abraham Lincoln silüeti.



Kaynak: Tom Patterson, Yüz Yıl Boyunca Ruh Fotoğrafçılığı, 1973:13

Burada Tülin Dizdaroğlu'nun "Alternatif Fotoğraf" kitabında bahsettiği erken dönem tekniklerinin, özellikle yaş kolodyon sürecinin zorluklarını hatırlamak gerekir. Bu süreçte fotoğrafçı cam plakayı kolodyonla kaplayıp gümüş nitrat banyosuna daldırmak, plaka henüz ıslakken çekimi yapmak ve banyoyu tamamlamak zorundadır. Gümüş nitratin ışığa duyarlılığı o dönemde henüz tam anlamıyla standardize edilememiştii; hayalet görüntüler yetersiz temizlenmiş camlar veya kimyasal kontaminasyon sonucu sıkça karşılaşılan teknik hatalardı (Dizdaroğlu, 2012: 14-16). Ancak Mumler ve takipçileri için bu teknik hatalar metafizik bir hakikatin işaretiydi. Mumler sahtekarlık suçlamasıyla mahkemeye çıkarıldığında savunmasını fotoğrafın ontolojik belirsizliğine dayandırıyordu: Fotoğraf makinesi insan gözünün göremediğini görebilen bir makineydi ve savcıların "hile" dediği şey aslında medyumun yaydığı psişik enerjinin gümüş tuzları üzerindeki etkisiydi. Mahkeme Mumler'in hile yaptığını kesin olarak kanıtlayamadığı için beraat kararı vermek zorunda kalmıştır; bu durum fotoğrafın hukuki bir kanıt olarak ne kadar kaygan bir zeminde durduğunu gösteren tarihsel bir andır.

Ruh fotoğrafçılığının merkezi 20. yüzyılın başlarında Amerika'dan İngiltere'ye kaymış ve özellikle I. Dünya Savaşı'nın yarattığı kitlesel travmayla birlikte Crewe emberi ³etrafında yeni bir ivme kazanmıştır. Bu hareketin merkezindeki isim William Hope'tur. Tom Patterson, Hope'un çalışmalarını ruh fotoğrafçılığının en sistematik ve en çok tartışılan dönemi olarak nitelendirilmektedir. Hope ve medyumik ortağı Bayan Buxton, sıradan insanların fotoğraflarını çekerken plakalarda beliren "ekstra"

³ Crewe emberi, İngiltere'nin Crewe (Cheshire) kentinde William Hope etrafında örgütlenen ve erken 20. yüzyılda "ruh fotoğrafçılığı" reten spiritüalist grubu ifade eder; grup özellikle I. Dünya Savaşı sonrası yas kültürü içinde görünürlük kazanmış, 1922'de Harry Price ve Society for Psychical Research bağlamındaki işaretili plaka tartışmalarıyla kamuoyunda yoğun biçimde sorgulanmıştır.

adı verilen ruhsal yüzler ve el yazısı mesajlar elde ettiklerini idda ediyorlardı. Patterson'un eserinde geniş yer ayırdığı işaretli plaka deneyleri bu dönemin en ilginç teknik tartışmalarını barındırır. Şüpheciler, Hope'un el çabukluğuyla önceden hazırlanmış ve üzerinde hayalet görüntüsü olan plakaları boş plakalarla değiştirdiğini iddia ederken araştırmacılar Hope'u test etmek için sıkı önlemler almışlardır. Patterson, bu deneylerin birçoğunda araştırmacıların kendi getirdikleri ve gizlice işaretledikleri (elmas uçla imza attıkları veya X-ışını ile işaretledikleri) plakaların kullanıldığını belirtmektedir. Şaşırtıcı olan, bu işaretli plakalar banyo edildiğinde işaretlerin hala orada olması, ancak üzerlerine bir de ruhsal görüntünün eklenmiş olmasıdır. Patterson'a göre bu durum, plakaların değiştirilmediğinin ve görüntünün normal dışı bir yolla oluştuğunun kanıtıdır (Patterson, 1973: 48-50).

Örneğin, ekstra görüntünün, oturan kişinin arkasındaki fon perdesinin önünde değil, sanki perdenin içinden geçercesine veya perdeden bağımsız bir uzamda asılı kalmışçasına yarı şeffaf bir şekilde belirmesi, optik perspektif kurallarına aykırıdır. Ayrıca, ruhsal yüzlerin üzerindeki ışık kaynağının yönü ile stüdyodaki ışık kaynağının (genellikle magnezyum flaşı veya doğal ışık) yönünün uyumsuz olması, inananlar için bu görüntülerin stüdyo ortamından bağımsız, ektoplazmik bir kökene sahip olduğunun göstergesiydi. Patterson, 250 veya 500 wattlık ampullerle yapılan deneylerden ve medyumun sağlığına zarar vermeyecek düşük enerjili çekim yöntemlerinden bahsederken, aslında fotoğrafın teknik parametrelerinin (diyafram, enstantane, ışık şiddeti) nasıl psişik parametrelerle (medyumun trans hali, ektoplazma çıkışı) senkronize edilmeye çalışıldığını anlatır (Patterson, 1973: 96).

Ruh fotoğrafçılığının teknik analizi yapıldığında kullanılan yöntemlerin alternatif baskı süreçleriyle olan ilişkisi daha net anlaşılmaktadır. Özellikle çift pozlama tekniği en yaygın açıklama modelidir. Ancak Patterson'un savunduğu ve dönem

araştırmacılarının üzerinde durduğu nokta, bazı vakalarda çift pozlamanın açıklayamadığı anomalilerdir. Örneğin aynı plaka üzerinde hem pozitif hem de negatif görüntülerin iç içe geçmesi ya da görüntünün mercekten geçmeden doğrudan plaka üzerinde oluştuğuna dair bulgular, konuyu optik fizik yasalarının ötesine taşımıştır. Bu noktada David Bate’in fotoğraf kuramı üzerinden tartıştığı gösteren ve gösterilen ilişkisi ruh fotoğraflarında radikal bir kopuşa uğrar (Bate, 2011: 112). Normal bir belgesel fotoğrafta görüntüdeki nesne, fiziksel dünyadaki somut bir karşılığa işaret etmektedir. Ancak ruh fotoğrafında görüntüdeki ekstranın o an stüdyoda fiziksel, dokunulabilir bir referansı yoktur; o saf bir imgedir, bir simülakrdir. Bu durum fotoğrafı bir belge olmaktan çıkarıp bir yüzey olayına dönüştürür. Kimyasal emülsiyon dışarıdaki ışığı değil, içerideki arzuyu, yası ve kolektif belleği kaydetmiştir.

Susan Buck-Morss’un Görmenin Diyalektiği’nde ele aldığı “fantazmagoria” kavramı burada devreye girer. Modernite rasyonel bir dünya kurarken aynı zamanda teknolojinin yarattığı yanılsamalarla kendi mitlerini ve hayaletlerini de üretmiştir (Buck-Morss, 2004: 285). Hope’un fotoğraflarındaki ekto plazmik yüzler bugünün gözüyle bakıldığında genellikle pamuk yığınlarına, kesilmiş gazete kağıtlarına veya kaba çizimlere benzemektedir. Hatta bazı ekstra yüzlerin o dönem dergilerde yayınlanan ünlülerin fotoğraflarının kopyası olduğu iddia edilmiştir. Ancak bu estetik kusur veya yapaylık, o dönemde inandırıcılığı azaltmak bir yana, ruhun maddeleşme sürecinin zorluğunu ve tamamlanmamışlığını gösteren bir işaret olarak okunmaktadır. Spiritüalist teoriye göre ruh tam bir bedene kavuşamıyor; eldeki sınırlı ekto plazma ve enerji ile ancak görünürlük eşğinde titrek, kolaj benzeri bir iz bırakabiliyordu. Bu yapay görünüm paradoksal bir şekilde görüntünün öte dünyadan zorlukla getirildiğinin kanıtı sayılıyordu.

Sonuç olarak, William Mumler’den William Hope’a uzanan ruh fotoğrafçılığı tarihi, sadece inananlar ve şüpheciler arasındaki bir

çatışma tarihi değildir; fotoğrafın ne olduğu, sınırlarının nerede bittiği ve gerçekliğin kaydının ne anlama geldiğine dair ontolojik bir sorgulama alanıdır. Fotoğraf makinesi bu süreçte tarafsız bir tanık olmaktan çıkmış, görünmeyen alemin kapısını zorlayan bir teknolojik araca dönüşmüştür. Bu tarihsel arka plan, yazının ilerleyen bölümlerinde ele alacağımız Düşünce Fotoğrafçılığı ve Akışkanlar Fotoğrafçılığı kavramlarına zemin hazırlamaktadır. Çünkü Mumler ve Hope görünür bir hayalet peşindeyken, Hippolyte Baraduc ve Darget gibi araştırmacılar, ruhun daha soyut daha enerjetik ve biçimsiz izlerinin peşine düşeceklerdir.

Psikikonlar ve Görünmez Soyut Estetiği

Ruh fotoğrafçılığının William Mumler ve William Hope ile temsil edilen ilk evresi temelde antropomorfik bir arayışın ürünüydü. Yaslı müşteriler kaybettikleri yakınlarını hayattayken tanıdıkları yüz hatlarıyla, hatta giysileriyle görmek istiyorlardı. Ancak on dokuzuncu yüzyılın sonlarına gelindiğinde spiritüalizm ve parapsikoloji alanındaki araştırmalar daha bilimsel ve laboratuvar odaklı bir yöne evrildi. Parisli tıp doktoru Hippolyte Baraduc'ün öncülüğünü yaptığı bu yeni dalga ruhun öldükten sonra dünyevi kılığını koruduğu fikrini naif buluyordu. Eğer ruh bedenden özgürleşmiş saf bir enerji ise neden hala 19. yüzyıl modasına uygun bir ceketle veya şapkayla görünsündü? Bu soru fotoğrafın ontolojisinde radikal bir kırılmaya yol açtı. Artık amaç bir yüzü kaydetmek değil; ruhun yaydığı titreşimleri, manyetik alanları ve yaşam akışkanlarını gümüş tuzları üzerinde görünür kılmaktı (Pethes, 2016: 327).

Bu geçiş, fotoğrafın bir temsil aracı olmaktan çıkıp, bir tezahür alanına dönüşmesi anlamına geliyordu. David Bate'in fotoğrafik göstergebilim üzerine yaptığı analizleri bu bağlama uyarlarsak; Mumler'n fotoğrafları ikonik (nesnesine benzeyen)

göstergelerken, Baraduc'ün fotoğrafları indeksikal⁴ (nesnesinin fiziksel izini taşıyan) göstergelerdi (Bate, 2011: 60). Tıpkı rüzgarın kendisi görünmezken suyun üzerinde bıraktığı dalgalanmaların görünür olması gibi; ruh da görünmezdi ancak fotoğraf emülsiyonu üzerinde yarattığı kimyasal türbülans, lekeler ve ışık patlamalarıyla varlığını kanıtlıyordu. Bu yeni yaklaşım, Akışkanlar Fotoğrafçılığı olarak adlandırıldı ve fotoğrafı sanat tarihinin en büyük devrimlerinden biri olan soyut sanatın öncüsü haline getirdi 1896 yılında Paris'te yayımlanan L'ame humaine (İnsan Ruhu) adlı kitabında Hippolyte Baraduc, fotoğraf plağını bir ayna (mirror) olarak değil, hassas bir alıcı plaka olarak tanımlamıştır (Baraduc, 1896: 28). Baraduc'e göre insan bedeni, sadece et ve kemikten ibaret değildi; aynı zamanda sürekli titreşen ve dışarıya doğru odik güç⁵ veya vital radyasyon yayan bir enerji bataryasıydı. Gözle görülemeyen bu radyasyon, yeterince hassas bir kimyasal yüzeyde iz bırakabilirdi. Baraduc, ürettiği bu görüntülere Yunanca psyche ve eikon kelimelerini birleştirerek Psikikon adını verdi.

Psikikonlar, net portreler değildi. Bunlar; girdaplar, bulutsu kümeler, parlak şimşekler veya karanlık lekelerden oluşan kaotik görüntülerdi. Baraduc, laboratuvarında deneklerin ellerini fotoğraf plakalarının üzerine koymalarını veya sadece alınlarını kamerasız bir şekilde plakaya yaklaştırmalarını istiyordu. Ortaya çıkan imgeleri ise kişinin o anki ruh halinin (öfke, dua, yas, sevinç) görsel karşılığı olarak sınıflandırıyordu. Örneğin, sakın bir dua halindeki kişinin psikikonu, düzenli ve yumuşak ışık huzmeleri şeklinde belirirken; öfke nöbeti geçiren birinin psikikonu, kaotik, keskin ve karanlık patlamalar olarak kaydoluyordu (Baraduc, 1896: 145).

⁴ C.S. Peirce'in göstergebiliminde 'indeks' (belirti), gösterilen nesneyle doğrudan fiziksel veya nedensel bir bağı olan işarettir. Örneğin ateşin dumanı, karda ayak izi veya ışığın fotoğraf üzerindeki kimyasal izi indeksikaldir. Bu bağlamda fotoğraf, nesnesinin fiziksel bir 'izi' olarak kabul edilir.

⁵ Baron Carl von Reichenbach tarafından 19. yüzyılın ortalarında ortaya atılan, canlılardan ve bazı kristallerden yayıldığı iddia edilen hipotetik yaşam enerjisi.

Bu yöntem Tülin Dizdaroğlu'nun Alternatif Fotoğraf kitabında detaylandığı kimyasal süreçlerin manipölasyonuna dayanıyordu. Baraduc standart fotoğrafçılığın aksine ışığı en aza indiriyor, hatta bazen tamamen karanlıkta çalışıyordu. Çünkü ona göre ruhsal ışık güneş ışığından daha ince bir yapıdaydı ve güneş ışığı baskın olduğunda ruhun cılız izleri siliniyordu. Bu teknik zorunluluk fotoğrafçıyı karanlığın içinde görmeye zorlayan bir paradoksa sürüklüyordu (Dizdaroğlu, 2012). Baraduc'ün plakalarındaki lekelerin bir kısmı şüphesiz vücut ısının, nemin veya kimyasal bozulmaların sonucuydu. Ancak Nicolas Pethes'in "Psychicones" makalesinde vurguladığı üzere Baraduc bu fiziksel etkileri inkar etmiyor, aksine ruhun maddeye etki etmek için bu fiziksel kanalları (ısıyı, elektriği) kullandığını savunuyordu (Pethes, 2016: 330). Yani vücut ısının yarattığı bir leke bile canlı bir bedenden çıktığı için ruhsal bir iz sayılırdı.

Hippolyte Baraduc'ün çalışmalarının en dramatik ve literatürde en çok tartışılan bölümü, ailesinin ölümü sırasında yaptığı deneylerdir. Baraduc, eşinin ve oğlunun ölüm döşeginde, onların son nefeslerini verirken yaydıkları enerjiyi fotoğrafladığını iddia etmiştir. Özellikle oğlunun ölümü sırasında çektiği fotoğraf, ruh fotoğrafçılığının en dokunaklı belgelerinden biridir. Baraduc, oğlunun ölüm anından tam dokuz dakika sonra çektiği fotoğrafta, bedenden ayrılıp yukarıya doğru yükselen üç ayrı bulut kümesi tespit ettiğini yazar (Baraduc, 1896: 180-185).

Bu imge figüratif bir hayalet (bir yüz veya el) içermez. Sadece formsuz, amorf bir enerji kütesidir. Baraduc'e göre bu biçimsizlik görüntünün sahteliğini değil, tam tersine otantikliğini kanıtlar. Çünkü ölüm formun çözülmesi ve enerjinin serbest kalmasıdır. Eduardo Cadava'nın Walter Benjamin üzerinden okuduğu gibi fotoğraf burada bir yas çalışmasına dönüşür. Ancak bu, ölenin yüzünü hatırlamak için yapılan bir yas değil; ölenin yok oluşunu belgeleyen bir yastır. Fotoğraf varlığı değil, ayrılışı

kaydeder (Cadava, 2008). Bu deneyler fotoğrafın yalnızca görsel bir hafıza aracı olmadığını, aynı zamanda fiziksel olmayan süreçleri (ölüm anındaki enerji transferini) ölçmeye çalışan bir biyometre olduğunu iddia eder.

Baraduc ve çağdaşlarının (örneğin Louis Darget'in) çalışmaları teknik açıdan incelendiğinde bugün kameralı fotoğraf ile kamerasız fotoğraf arasındaki sınırdan durur. Çoğu deneyde objektif kullanılmamış; doğrudan plaka ile temas veya yakınlaşma esas alınmıştır. Bu durum fotoğraf makinesinin perspektif kurallarını, yani Rönesans'tan beri gelen tek bir bakış açısından dünyayı görme dayatmasını yıkar. Görüntü dışarıdan değil, içeriden oluşur.

Susan Buck-Morss'un Görmenin Diyalektiği'nde belirttiği gibi 19. yüzyıl teknolojisi insan algısının sınırlarını protezlerle (mikroskop, teleskop, kamera) genişletmiştir (Buck-Morss, 2004). Ancak Baraduc'un psikikonları bu protezleri kullanarak insan gözünün asla göremeyeceği, hatta zihnin bile tam olarak tahayyül edemeyeceği bir görsellik üretmiştir. Bu imgeler doğada karşılığı olmayan formlardır. Bu yönüyle fotoğrafın doğayı taklit etme görevini terk ettiği noktaya işaret eder.

Bu kopuş alternatif baskı tekniklerinin estetiğiyle birebir örtüşür. Örneğin gum bikromat tekniğinde fırça darbelerinin bıraktığı izler ve pigmentin kağıt üzerindeki dağılımı görüntüyü fotoğrafçının müdahalesine açık hale getirir. Baraduc'un akışkanları fotoğraf kimyasının kaotik doğasıyla iş birliği yapar. Nicolas Pethes bu durumu Sürrealistlerin otomatik yazı tekniğine benzetir. Nasıl ki Sürrealistler bilincin denetimini kaldırıp kalemin bilinçdışını yazmasına izin verdilerse Baraduc de fotoğraf plağının optik kuralların denetimi olmadan ruhun otomatizmini kaydetmesine izin vermiştir (Pethes, 2016: 335-338). Bu bağlamda psikikonlar Sürrealist fotoğrafın ve soyut ekspresyonizmin habercisi sayılabilir. Çünkü her ikisinde de sanatçı/medyum sonucu tamamen kontrol

etmez; süreci başlatır ve malzemenin kendi dilini konuşmasına izin verir.

Bu dönemin bir diğer önemli figürü Baraduc ile mektuplaşan ve benzer deneyler yapan Louis Darget'tir. Darget, insan beyninin ve parmak uçlarının "V-ışınları" adını verdiği özel bir radyasyon yaydığını iddia etmiştir. Darget'in geliştirdiği Skotograf tekniği tamamen karanlık bir odada, fotoğraf banyosunun içine parmaklarını daldırarak ve zihninde bir görüntüye odaklanarak uygulanıyordu. Darget'in en ünlü denemesi zihninde bir kartal imgesi tutarak oluşturduğu fotoğraftır. Sonuçta ortaya çıkan görüntü bir kartaldan çok Rorschach mürekkep testlerini andıran soyut bir lekedir; ancak Darget bu lekede kartalın gagasını ve kanatlarını okumayı başarmıştır. Bu durum, Tufan Palalı'nın "Fotoğraf, Zihinsel Şey" metninde Henri Cartier-Bresson üzerinden tartıştığı görme biçimiyle ilginç bir tezat ve benzerlik oluşturur. Cartier-Bresson için fotoğraf dış dünyadaki geometrinin anlık olarak zihinde kurgulanmasıdır (Palalı, 2018: 45). Darget içinse fotoğraf zihindeki imgenin dış dünyaya (plağa) zorla empoze edilmesidir. Her iki durumda da fotoğraf fiziksel bir olaydan çok zihinsel bir olaydır (cosa mentale). Ancak Darget'in yönteminde kamera aradan çıkarılmış, zihin ile kimya baş başa bırakılmıştır.

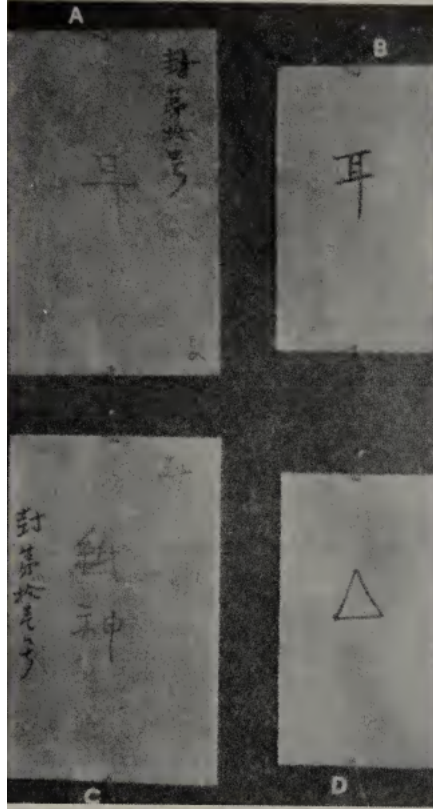
Ruhun Akışkan İzleri, fotoğraf tarihinde genellikle görmezden gelinen, hatalı veya lekeli kabul edilen görüntülerin, aslında ne kadar derin bir ontolojik iddia taşıdığını göstermektedir. Hippolyte Baraduc ve takipçileri, fotoğrafı gördüklerimizi belgelemek için değil, hissedip de göremediklerimize dokunmak için kullanmışlardır. Bu çaba fotoğrafı bilimsel bir kanıt aracı olmaktan çıkarıp, modern sanatın soyutlama macerasının bir parçası haline getirmiştir. Ruh, artık bir hayalet değil, bir doku, bir iz ve bir enerjidir. Bu anlayış, bir sonraki başlıkta ele alacağımız ve zihinsel imgelerin filme aktarılmasını konu alan Düşünce Fotoğrafçılığı için gerekli kavramsal zemini hazırlar. Çünkü eğer ruh bir enerji ise,

düşünce de maddeye etki edebilen bir enerji formudur ve fotoğraflanabilir.

Düşünce Fotoğrafçılığı ve İçsel Bakış

Ruh fotoğrafçılığı tarihinde William Mumler ve William Hope gibi figürlerin temsil ettiği dönem fotoğrafçıyı veya medyumunu pasif bir aracı olarak konumlandırıyordu. Bu paradigmada fotoğrafçı öte alemden gelen mesajları veya varlıkları almak için sadece kapıyı açan, kendini bir alıcı olarak sunan kişiydi. Ancak 20. yüzyılın başlarında parapsikoloji araştırmalarının derinleşmesi ve psikanalizin bilinçdışına dair sunduğu yeni haritalar bu denklemde köklü bir değişikliğe yol açtı. Artık soru “Ölüler geri dönüp fotoğraflanabilir mi?” sorusundan “İnsan zihni madde üzerinde doğrudan bir etki yaratarak kendi imgelerini filme kaydedebilir mi?” sorusuna evrildi. Bu, fotoğrafın ontolojisinde dışsal bir kayıttan içsel bir projeksiyona geçişi işaret ediyordu. Bu yeni alana Düşünce Fotoğrafçılığı veya Japon literatüründeki adıyla “Nengraphy” denildi.

Görsel 4: Dr. Tomokichi Fukurai'nin Nengraphy deneylerinden bir örnek



Kaynak: Dr. Tomokichi Fukurai, Clairvoyance and Thoughtography, 1931:33

Bu geçişte fail artık öteki dünyadaki bir ruh değil, bu dünyadaki yaşayan öznenin bizzat kendisiydi. Fotoğraf makinesi hayaletleri avlayan bir tuzak olmaktan çıkıp insan zihninin henüz keşfedilmemiş kapasitesini belgeleyen bir biyo-teknolojik aygıtı dönüştü. Tom Patterson'un aktardığına göre bu alandaki araştırmalar ruhsal fenomenleri sadece inanç meselesi olmaktan çıkarıp tekrarlanabilir ve kontrol edilebilir deneyler statüsüne yükseltme

iddiasını savunmaktadır (Patterson, 1973). Eğer zihin telepati yoluyla başka bir zihne mesaj gönderebiliyorsa gümüş bromür moleküllerini etkileyerek neden bir görüntü oluşturasın? Bu hipotez fotoğrafı optik bir süreçten çıkarıp tamamen psiko-kinetik bir sürece indirgemektedir.

Düşünce fotoğrafçılığının akademik temelleri şaşırtıcı bir şekilde Batı’da değil, Doğu’da, Tokyo İmparatorluk Üniversitesi’nde psikoloji profesörü olan Dr. Tomokichi Fukurai tarafından atıldı. 1910’larda başladığı deneylerde Fukurai “Nensha” (ruh/düşünce fotoğrafı) terimini literatüre kazandırdı. Fukurai’nin çalışmaları özellikle durugörü yeteneği olduğu iddia edilen Chizuko Mifune ve Ikuko Nagao gibi medyumlarla yaptığı deneylere dayanıyordu. Bu deneylerde medyumlardan kapalı zarflar içindeki fotoğraf plakalarına zihinlerini odaklamaları ve belirli bir harfi, şekli veya nesneyi baskılamaları isteniyordu.

Patterson’un eserinde Fukurai’nin Batı ile olan temasına özellikle İngiltere’deki Crewe Çemberi ve William Hope ile yaptığı iş birliğine dikkat çekilir. Fukurai 1928’de Londra’ya giderek William Hope ile buluşmuş ve onun stüdyosunda kendi plakalarıyla deneyler yapmıştır. Bu buluşma Doğu’nun zihinsel projeksiyon teorisi ile Batı’nın spiritüel müdahale pratiğinin kesişim noktasıdır. Patterson’un belirttiği gibi Fukurai bu seanslarda, Hope’un medyumluğu sayesinde hiçbir kamera veya lens kullanmadan, sadece plakaları ellerinin arasında tutarak görüntüler elde etmiştir (Patterson, 1973: 99). Bu görüntüler genellikle ışık patlamaları veya silik yazılar şeklindeydi; ancak Fukurai için bunlar zihinsel enerjinin maddeleşebileceğinin kesin kanıtları olarak görölmekteydi.

Fukurai’nin trajedisi, bilim dünyası tarafından aforoz edilmesiyle sonuçlansa da ortaya koyduğu “Nengraphy” kavramı, fotoğrafın sadece görme ile ilgili olmadığını, aynı zamanda isteme ile ilgili olduğunu gösterdi. Fotoğraf burada bir arzu nesnesi değil, arzunun nesneleşmiş hali idi. Bu durum, Tufan Palalı’nın Henri

Cartier-Bresson üzerine yazdığı metindeki “fotoğrafın zihinsel bir şey olduğu” fikriyle beklenmedik ve radikal bir paralellik kurar. Cartier-Bresson için zihinsellik dış dünyadaki geometrinin zihinde organize edilmesi iken (Palalı, 2018: 32); Fukurai için zihinsellik, geometrinin bizzat zihin tarafından yaratılıp filme aktarılması olarak görölmekteydi.

Düşünce fotoğrafçılığının en popüler ve en çok tartışılan figürünün ise şüphesiz 1960’larda Amerika’da ortaya çıkan Ted Serios olduğu düşünülmektedir. Şikagolu bir asansör operatörü olan Serios zihnindeki görüntüleri (genellikle binalar, arabalar veya portreler) Polaroid filme aktarabildiğini iddia ediyordu. Serios’un önemi kullandığı teknolojinin anlık olmasından kaynaklanıyordu. Karanlık oda manipölasyonu şüphesini ortadan kaldıran Polaroid filmler deneyin sonucunun saniyeler içinde herkesin gözü önünde belirmesini sağlıyordu. Bu durum David Bate’in bahsettiği fotoğrafik hakikat kavramını sarsan bir performanstı; çünkü ortada bir negatif yoktu, süreç şeffaftı ama sonuç açıklanamazdı (Bate, 2011: 115).

Serios deneyleri sırasında “Gismo” adını verdiği, kağıttan rulo yapılmış küçük bir tüpü kamera lensine dayıyor ve yüzünü buruşturarak yoğun bir konsantrasyon haline giriyordu. Ortaya çıkan fotoğraflar genellikle Blackies veya Whities ⁶olarak tanımlanıyordu. Ancak arada sırada flu ama seçilebilir mimari yapılar, bazen de Serios’un hiç görmediği yerlerin görüntüleri belirliyordu. Serios’u inceleyen psikiyatrist Jule Eisenbud bu görüntülerin Serios’un

⁶ Blackies ve Whities Jule Eisenbud’un terminolojisinde, Serios’un deneyleri sırasında beklenen imge yerine filmin tamamen kararak veya tamamen beyazlaşarak çıktığı durumları tanımlar. Bu sonuçlar, Eisenbud tarafından ışığın engellenmesi veya aşırı pozlanması şeklinde, Serios’un zihinsel enerjisinin fiziksel kanıtları olarak yorumlanmıştır (Eisenbud, 1967: 85, 94).

bilinçdışından değil, kolektif bir havuzdan veya anlık bir durugöründen kaynaklandığını savunmuştur (Eisenbud, 1967: 26).

Görsel 5: Ted'in kamerayı dizine dayadığı ve gismo'yu lense tuttuğu an



Kaynak: Eisenbud, J. The world of ted series: "Thoughtographic" studies of an extraordinary mind, 1967:26

Bu noktada Susan Buck-Morss'un Walter Benjamin üzerinden geliştirdiği teknolojik bilinçdışı kavramı devreye girer. Kamera insan gözünün yakalayamadığı detayları yakalayan bir protezdir (Buck-Morss, 2004). Ancak Series vakasında kamera dışarıya bakan bir göz olmaktan çıkıp içeriye, öznenin zihnine bakan bir göze dönüşmüştür. Sanki kamera Series'un gözbebeklerinden içeriye girmiş ve beyninin korteksindeki görüntüleri kaydetmiştir. Bu panoptikonun tersine dönmesidir; gözetlenen dünya değil, gözetleyen zihindir.

Düşünce fotoğrafçılığı alternatif fotoğraf teknikleri bağlamında ele alındığında görüntü oluşturma sürecinin kimyasal temellerini yeniden sorgulamamızı sağlar. Tufan Palalı, Fotoğraf, Zihinsel Şey kitabında fotoğrafın deklanşöre basılmadan önce

zihinde oluştuğunu, makinenin sadece bu zihinsel süreci sabitlediğini vurgular (Palalı, 2018: 45-48). Palalı'nın bu fenomenolojik yaklaşımı Nengraphy ile literal bir boyut kazanır. Eğer fotoğraf zihinsel bir şeyse kimya bu zihinsel enerjinin iletkeni konumundadır.

Alternatif süreçlerde, örneğin gum bikromat baskıda, sanatçının kağıt üzerindeki fırça darbeleri, banyo suyuna müdahalesi ve görüntüyü fiziksel olarak manipüle etmesi bir nevi düşüncüyü maddeye geçirme eylemidir. Nengraphy bu el müdahalesini aradan çıkarıp doğrudan zihin müdahalesini koyar. Ancak her iki durumda da fotoğraf nesnel bir belge olmaktan uzaktır. Eduardo Cadava'nın belirttiği gibi fotoğraf her zaman bir çeviridir; ışığın dile, anın tarihe, görüntünün arşive çevrilmesidir (Cadava, 2008). Düşünce fotoğrafında ise bu çeviri sinirsel impulsun gümüş yoğunluğuna çevrilmesidir.

Düşünce fotoğrafçılığının en yıkıcı tarafı fotoğraf makinesinin en temel organı olan lensi işlevsiz kılmasıdır. Fukurai'nin deneylerinde lens yoktur; Serios'un deneylerinde lens "Gismo" ile kapatılmıştır veya sonsuza odaklanmışken görüntü makronun da ötesinde oluşur. Lenssiz fotoğraf (pinhole veya fotogram hariç) optik yasalarına bir meydan okumadır. Çünkü lens Rönesans perspektifinin, yani dünyaya belli bir mesafeden bakan öznenin garantisidir. Lensi kaldırdığınızda veya zihinsel projeksiyon yaptığınızda özne ve nesne arasındaki mesafe yok olur. Görüntü dışarıdan gelmez, doğrudan yüzeyde belirir. Bu durum Jean Baudrillard'ın simülakr kavramını çağırıştırır. Düşünce fotoğrafı bir gerçeğin kopyası değildir; çünkü o görüntünün fiziksel dünyada bir orijinali yoktur. Serios'un zihnindeki binanın o an stüdyoda bir karşılığı yoktur. Bu yüzden düşünce fotoğrafı gerçeği temsil etmez, yeni bir gerçeklik üretir. Alternatif fotoğrafçılıkla uğraşan çağdaş sanatçıların aradığı şey de budur: Dünyayı kopyalamak değil, kağıt üzerinde yeni bir evren kurmaktır.

Düşünce Fotoğrafçılığı görünmeyenin izini sürme maceramızda en uç noktayı temsil eder. Ruh fotoğrafçılığı ölümü ve geçmişi sorgularken Düşünce Fotoğrafçılığı yaşamı, bilinci ve iradeyi sorgular. İnsan zihni sadece dünyayı algılayan pasif bir ayna mıdır, yoksa dünyayı değiştirebilen aktif bir projektör müdür? Bu soruya verilen yanıt fotoğrafı teknik bir hobi olmaktan çıkarıp insanın kendi potansiyelini keşfettiği metafizik bir laboratuvara dönüştürür.

Sonuç

Yirmi birinci yüzyılın görsel rejimi, hız, şeffaflık ve sonsuz çoğaltılabilirlik üzerine kuruludur. Dijital fotoğraf, bir nesne değil, bir veri yığınıdır; ekranda belirir, kaydırılır ve bulut tabanlı bir boşlukta kaybolur. Walter Benjamin'in Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri makalesinde öngördüğü gibi, kopyanın kusursuzluğu, eserin şimdi ve burada olma özelliğini, yani aurasını yok etmiştir (Buck-Morss, 2004: 155). Ancak paradoksal bir şekilde, dijital mükemmelliğin zirveye ulaştığı bu dönemde, fotoğraf sanatında arkaik, zahmetli ve kusurlu tekniklere (Cyanotype, Gum Bikromat, Van Dyke, Islak Kolodyon) doğru kitlesel bir geri dönüş yaşanmaktadır. Bu dönüş, sadece nostaljik bir romantizm değil, ontolojik bir ihtiyaçtır. Çağdaş sanatçı, imgenin dokunulabilir, koklanabilir ve biricik haline duyulan açlığı gidermek için geçmişin karanlık odasına sığınır.

Bu çalışmanın önceki kısımlarında incelediğimiz ruh ve düşünce fotoğrafçılığı pratikleri, görünmeyeni görünür kılmak için kimyasal sürecin belirsizliğine dayanmaktaydı. Bugün alternatif fotoğraf tekniklerini kullanan sanatçılar da benzer bir motivasyonla hareket eder: Amaç artık gerçek bir hayaleti fotoğraflamak olmayabilir, ancak amaç; dijitalin steril dünyasında kaybolan rastlantıyı, hatayı ve malzemenin ruhunu geri çağırmaktır. David Bate'in belirttiği gibi, analog fotoğrafın indeksikal doğası, yani

ışığın fiziksel olarak yüzeye değmiş olması gerçeği, ona dijitalin asla sahip olamayacağı bir tanıklık gücü verir (Bate, 2011: 255). Alternatif baskıda kağıda sürülen emülsiyon, sadece ışığı değil, fırçanın kılından kopan bir parçayı, havadaki tozu veya suyu da kaydeder. Bu, imgenin yaşayan, organik bir varlık olarak yeniden doğuşudur.

Alternatif fotoğrafçılık, özünde bir simya pratiğidir. Tülin Dizdaroğlu'nun Alternatif Fotoğraf kitabında detaylandığı reçeteler, hassas terazilerde tartılan zehirli tuzları (potasyum bikromat, gümüş nitrat), asitleri ve organik maddeleri (jelatin, yumurta akı, kitre) içerir (Dizdaroğlu, 2012: 74-105). Bu süreçte sanatçı, görüntünün tek hakimi değildir; o sadece kimyasal reaksiyonu başlatan bir moderatördür. Islak Kolodyon tekniğinde, plakanın kurumaması için zamana karşı yarışılırken; Gum Bikromat tekniğinde, tabakaların kuruma hızı ve suyun sıcaklığı sonuca doğrudan etki eder.

Bu teknik zorluklar ve malzemenin kaptırıncı doğası, Hippolyte Baraduc'ün akışkanlar fotoğrafçılığında aradığı otonomiye günümüze taşır. Baraduc, fotoğraf plağının insan ruhuna tepki verdiğine inanıyordu. Bugünün alternatif fotoğrafçısı ise kağıdın ve kimyanın kendi hafızası olduğuna inanır. Dizdaroğlu'nun aktardığına göre, aynı negatiften, aynı formülle yapılan iki baskı asla birbirinin aynısı olamaz (Dizdaroğlu, 2012). Her baskı biriciktir ve bu biriciklik, içindeki küçük hatalarla (lekeler, fırça izleri, ton sapmaları) sağlanır. Tarihsel ruh fotoğrafçılığında ruhsal mesaj olarak yorumlanan bu hatalar, bugün estetik bir müdahale olarak kabul edilir. Ancak her iki durumda da, insan kontrolünün ötesinde, sürecin kendisine ait bir faillik söz konusudur. Fotoğrafçı, görüntüyü çekmez, onu yapar ve bu yapım sürecinde malzeme ile bir diyaloga girer.

Marco Antonini ve arkadaşlarının hazırladığı Deneyisel Fotoğraf kitabı bu tarihsel mirasın çağdaş sanattaki yansımaları

anlamak için kritik bir kaynaktır. Antonini fotoğrafın bir temsil aracı olmaktan çıkıp malzemeyle oynanan bir oyun haline geldiği noktada deneysel fotoğrafın başladığını savunur (Antonini, 2015). Kitapta yer alan Lumen Baskı (Lumen Print) veya Kemigram gibi kamerasız teknikler 19. yüzyılın spiritüel deneyleriyle doğrudan akrabadır. Kemigramda fotoğraf kağıdı üzerine ışıkla değil, doğrudan kimyasallarla resim yapılır. Sonuçta ortaya çıkan soyut, amorf ve renkli şekiller Baraduc'un psikikonlarını andırmaktadır.

Bu bağlamda hata kavramı yeniden tanımlanır. Dijital dünyada hata (pikselleşme, veri kaybı) istenmeyen bir durumken deneysel ve alternatif fotoğrafta hata beklenmedik bir hediyedir. Tıpkı William Mumler'in otoportresinde beliren yanlışlıkla oluşmuş hayalet gibi çağdaş sanatçının banyosunda beliren beklenmedik bir renk tonu veya ışık sızması eserin ruhunu oluşturur. Antonini'nin derlemesindeki sanatçılar fotoğraf makinesini kasten bozarak, lensleri kırarak veya filmleri asitle yakarak makinenin bilinçdışını açığa çıkarmaya çalışırlar (Antonini, 2015). Bu, Ted Serios'un zihinsel gücüyle filme etki etmeye çalışmasıyla bir sanatçının filmi kaynatarak üzerindeki emülsiyonu bozması arasında metodolojik bir benzerlik kurar. Her ikisi de endüstriyel standardın (Kodak'ın, Fuji'nin) dayattığı temiz görüntü diktatörlüğüne karşı bir başkaldırıdır.

Araştırma boyunca izini sürdüğümüz Görünmeyenin İzi aslında fotoğrafın ontolojisine dair temel bir gerilimi açığa çıkarmıştır. Fotoğraf başından beri iki kutup arasında salınmıştır: Bilimsel bir belge olmak ile büyüsel bir nesne olmak. Tufan Palalı'nın Henri Cartier-Bresson üzerinden okuduğu zihinsel şey kavramı bu iki kutbu birleştiren köprü olarak tanımlanır. Fotoğraf ne sadece dış dünyanın bir kopyasıdır ne de sadece iç dünyanın bir hayalidir. O zihnin maddeyle (gümüşle, demirle, piksellerle) bulunduğu arayüz olarak hayatımıza girmiştir (Palalı, 2018).

Ruh fotoğrafçılığı tarihi bize şunu öğretmiştir: İnsan baktığı her yerde bir anlam, bir yüz ve bir hikaye arar. William Hope'un stüdyosundaki lekeli bir plaka yaslı bir anne için ölen oğlunun sureti olabilirken bir bilim insanı için sadece kötü yıkanmış bir cam parçasıdır. Anlam emülsiyonun içinde değil, ona bakanın zihninde yer almaktadır. Eduardo Cadava'nın tanımladığı gibi görüntü ona musallat olan bakışla birlikte var olur. (Cadava, 2008: 45-47) Alternatif fotoğraf teknikleri bu bakışı yavaşlatır. Dijitalin anlık tüketimine karşı görüntünün oluşması için gereken sabır, emek ve bekleme süresi izleyiciyi ve sanatçıyı bir tür meditatif sürece sokar.

Sonuç olarak Alternatif Fotoğrafta Görünmeyeni Fotoğraflamak üzerine yaptığımız bu inceleme teknolojinin ve inancın nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir. Dün ruhları çağırmak için kullanılan kimyasallar bugün sanatın ifade olanaklarını genişletmek için kullanılmaktadır. Ancak değişmeyen tek şey insanın görünenin ötesine geçme arzusudur. Maurice Merleau-Ponty'nin Görünür ile Görünmezde vurguladığı dünyanın teni fotoğraf kağıdının dokusunda somutlaşır (Merleau-Ponty, 2023). Fotoğrafçı kağıdın üzerine emülsiyonu sürerken aslında kendi zihnini, arzusunu ve zamanını da o yüzeye sürer. İster 1860'larda bir ruh fotoğrafçısı olsun ister 2020'lerde bir sanatçı olsun, karanlık odaya giren herkes ışığın yardımıyla karanlığın içinden bir şey çıkarmaya çalışır. Ortaya çıkan şey her zaman fotoğrafı çekenin bir parçasıdır. Bu araştırma fotoğrafın sadece bir göz işi değil, bir ruh ve zihin işi olduğunu savunur. Alternatif tekniklerin dirilişi fotoğrafın teknik bir işleminden ibaret olmadığını, simyasal ve dönüştürücü bir deneyim olduğunu hatırlatır. Belki de bugün karanlık odalarda yıkanan kağıtların üzerinde beliren o mavi, kahverengi, siyah lekeler modern insanın kaybettiği ruhunu aradığı haritalardır. Ve bu haritalarda görünmeyen her zaman görünür olandan daha fazlasını söyler.

Kaynakça/References

Antonini, M. (2015). *Fotografia experimental: Manual de tecnicas y procesos alternativos*. Barcelona: Blume.

Baraduc, H. (1896). *L'ame humaine: ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluidique*. Paris: Georges Carré.

Bate, D. (2011). *Fotoğraf: Anahtar Kavramlar*. (Bahar Şimşek, Çev.). İstanbul: De Ki Basım Yayım.

Buck-Morss, S. (2004). *Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve pasajlar projesi*. (Ferit Burak Aydar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Cadava, E. (2008). *Işık Sözcükleri: Tarihin Fotoğrafisi Üzerine Tezler*. (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Dizdaroğlu, T. (2012). *Alternatif Fotoğraf*. İstanbul: Sokak Kitapları Yayınları.

Eisenbud, J. (1967). *The world of ted serios: "Thoughtographic" studies of an extraordinary mind*. New York: William Morrow and Company.

Fukurai, T. (1931). *Clairvoyance and Thoughtography*. London: Rider & Co.

Merleau-Ponty, M. (2023). *Görünür ile Görünmez*. (Hanife Güven, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Palalı, A. T. (2018). *Fotoğraf, Zihinsel Şey: Bir Henri Cartier-Bresson Kavrayışı*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

- Patterson, T. (1973). *Yüz Yıl Boyunca Ruh Fotoğrafçılığı*. (Azime Nakip, Çev.). İstanbul: Baha Matbaası.
- Pethes, N. (2016). Psychicones: Visual traces of the soul in late nineteenth-century fluidic photography. *Medical History*, 60(3), 325-341.
- Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies And Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BÖLÜM 2

GÖRÜNMEYEN EKOSİSTEMLERİ DUYUMSAMANIN ESTETİĞİ

1. AZİZE REVA BOYNUKALIN¹

Giriş

Antroposen çağının belirginleştirdiği ekolojik kriz, doğaya bakışımızı ve onu anlama biçimlerimizi temelden sorgulamamızı gerektirmektedir. Batı sanatında manzara resmi ile başlayan süreçte sanatçının doğayla kurduğu ilişki, büyük ölçüde görünür olanın estetik temsiline dayanmaktadır. İnsan gözünün algıladığı tüm yüzeyler dağların yüceliği, ormanların dinginliği veya okyanusların görkemi farklı dönemlerde ve farklı sanat pratikleriyle ifade edilmiştir. Özellikle 21. yüzyıldan itibaren ekolojik sanat, bir doğa temsili olmanın ötesine geçerek, doğanın sunumu veya duyumsaması haline gelmiştir. Sanatçılar ağacın resmedilmesiyle yetinmeyerek, o ağacı yaşatan kök sistemlerini, topraktaki milyarlarca mikroorganizmayı ve atmosferle kurduğu kimyasal alışverişi nasıl deneyimlenebilir kılacaklarını araştırmaya başlamıştır. Günümüz sanatının bakış açısını, iklim değişikliği türlerin yok oluşu gibi görünür olan ekolojik meseleler üzerine yönelttiğine tanıklık etmekteyiz. İçinde bulunduğumuz jeolojik çağ

¹ Doçent, Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Orcid: 0000-0002-6978-3854

insan eylemlerinin gezegen üzerindeki etkisinin geri döndürülemez bir boyuta ulaştığı, ancak bu etkilerin büyük bir kısmının, radyasyon, mikro plastikler, karbon emisyonları ve yeraltı mikorizal ağları gibi insan algısının doğal sınırlarının ötesinde, görünmez bir düzlemde gerçekleştiği paradoksal bir dönemdir. Doğanın işleyişini sağlayan bu karmaşık ve görünmez sistemler günümüz sanatında yeni teknolojik ifade araçlarıyla kendini göstermektedir. Bu sanat pratikleri ekolojik sanat kapsamında görünmeyeni bedensel deneyime açan bir duyumsama pratiğine dönüştürmektedir. Doğanın temel yapı taşlarını oluşturan ve Timothy Morton'un hiper nesneler (Morton,2020:33) olarak tanımladığı karadelikler, petrol yatakları mantarlar, bakteriler, mağara sarkıtları, atmosfer bilimleri, su altı ekolojisi gibi yavaş jeolojik süreçler, ekolojik sanata fenomenolojik bir derinlik katmaktadır.

Bu çalışma, sanatın görünmez alanları nasıl duyumsanabilir hale getirdiğini göstererek, ekolojik estetiğin sınırlarını genişletmeyi amaçlamaktadır. Maurice Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi* adlı eserinde, bilimsel nesnellik iddiasının dünyayı dondurduğunu ve bizim onunla kurduğumuz canlı bağı kopardığını savunur. Filozofa göre, Dünya, üzerine inşa edilen tüm epistemolojik araştırmalardan önce ontolojik olarak mevcuttur. Bilimsel düşünce, dünyayı nesneleştirerek açıklamaktadır ancak bu süreçte dünyanın bizim için taşıdığı yaşamsal anlamı gözden kaçırır. Bilim şeylerle oynar; onlarda olmaktan vazgeçer. Oysa sanat ve fenomenoloji bilimin unuttuğu bu yaşama dünyasına geri dönmeyi amaçlar. Bu bağlamda ekolojik sanat, bilimsel verileri estetik bir deneyime dönüştürerek, izleyiciyi dünyanın *tenine* dokunmaya davet eder (Merleau-Ponty, 2017). Merleau-Ponty'nin geç dönem eseri Görünür ile Görünmez'de geliştirdiği ten kavramı özne ve nesne ikiliğini aşmak için kullanılmaktadır. Ten, madde değildir, zihin değildir, töz değildir, o varlığın kurucu elementidir.

Merleau-Ponty' nin ten kavramı, filozofun özne ve nesne ikiliğini aşmak için geliştirdiği en merkezi ve özgün ontolojik kavramdır. Merleau-Ponty bu kavramı, varlığın nihai bir ögesi veya elementi olarak tanımlar. Eski felsefedeki su, hava, toprak, ateş gibi ten de bir element gibi nitelendirir. Ten, bir varlık parçacığı olarak bulduğu her yere, bir varlık tarzı getiren, bir tür bedenleşmiş ilkedir. Tenin bir atom, bir olgu ya da psişik bir malzeme olmadığını belirtir. Madde değildir, ruh değildir, toz değildir. Uzak ve zaman içindeki birey ile fikir arasında duran, hem yere ve zamana uyan hem de bir olgu toplamından fazla olan genel bir şeydir. Görünürlüktür, kendinde duyumsamanın bu genelliğidir. Geleneksel felsefede bunun bir adı yoktur. Merleau-Ponty sadece beden değil, dünyanın da bir teni olduğunu belirtir. Bu kavram, dünyanın kendisine ait bir duyumsanırılığı ve olasılıkları barındırmasını içerir. Merleau-Ponty dünyanın teninin görülen bir varlık olduğunu, insanın duyuşsal varlığının içinde hissedilen tüm geri kalanların bölünmezliği olduğunu açıklar (Merleau-Ponty, 2023) David Abram, *Duyuların Büyüsü* adlı eserinde Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinden yola çıkarak ten kavramını ve doğa ile kurduğumuz karşılıklı ilişkiyi derinlemesine inceler. Abram'a göre algı, tek yönlü bir işlem değil, bedenimiz ile dünya arasında gerçekleşen canlı ve karşılıklı bir etkileşimdir. Bir şeye dokunduğumuzda aslında o şeyin de bize dokunduğunu, dünyanın bir parçası olduğumuzu anlatır (Abram, 1996:66-68). Bedenimiz ve dünya aynı tenden yapılmıştır; bu nedenle dünya bize yabancı değildir (Merleau-Ponty, 2023:185). Merleau-Ponty gören ile görülen arasında bir kesişme olduğunu; “görünen şey olarak vücudum büyük gösterinin içerisinde yer alır ancak gören vücudum bu görünen vücudu ve onunla birlikte bütün görünenlerin temelini oluşturmaktadır” diye açıklamıştır (Merleau-Ponty, 2023:191). Bu çerçevede, Merleau-Ponty'nin fenomenolojik ontolojisi ile çağdaş sanatın kesişim noktasında yeni bir estetik paradigma vardır. Bu

paradigma, dünyayı karşısına alan değil, onun teni ile yoğrulan bir sanat anlayışını temellendirir.

Ekolojik sanat sıcaklık, radyasyon, kimyasal değişimler gibi doğanın görünmeyen verilerini ses, ışık, titreşim gibi algılanabilir formlara dönüştürebilen bir alandır. Ekolojik sanatta doğanın farklı temsilleri izleyiciye insanın doğanın dışında bir varlık olmadığını hatırlatmaktadır. İnsanın, asıl özne olan doğayı deneyimlemeye mahkum bir varlık olduğu gerçeği ile yüzleştirir. Ponty, insanın doğayı duyumsama mecburiyetini şöyle ifade eder; “dünyaya mahkumuz ve dünyanın bilincine geçmek için kendimizi ondan koparmayı başaramıyoruz. Bunu yapabilseydik, niteliğin hiçbir zaman dolaysız yoldan hissedilmediğini ve her bilincin bir şeyin bilinci olduğunu göürdük” (Ponty, 2017:31). Çağdaş sanatçılar doğanın verilerini duyuşal deneyimlere dönüştürerek, izleyicinin bedeniyle görünmeyen ekolojiler arasında dolaysız bir iletişim kurmasını sağlarlar. Sanatın buradaki asıl amacı, bedeni dünyanın görünmez ritimlerine ve frekanslarına açmaktır. Bu açıdan bakıldığında Ponty’nin geliştirdiği sineztezi analizi, ekolojik sanatın insan bedeninde nasıl estetik bir deneyime dönüştüğünü anlamak için uygun bir zemin sunar. Merleau Ponty sineztenin insanın doğasında olan bir algı kuralı olduğunu belirtir. duyuların birbirinden yalıtılmış kanallar olmadığını, duyuların bir tercümana ihtiyaç duymaksızın birbirlerine tercüme olduklarını savunmaktadır. Bedenimiz, tüm duyuların birleştiği doğal bir anlayış merkezi gibidir; bir sesi görebilir, bir rengi işitebiliriz, çünkü duyular kendilerini şeyin yapısına açarak aralarında iletişim kurarlar (Merleau-Ponty, 2017). Sanatta görünmeyen ekolojileri duyumsanır kılma stratejileri üzerinden, Tomás Saraceno , Maria Peñil Cobo, Julian Charrière, Olafur Eliasson, gibi sanatçıların enstalasyonlarına odaklanılacaktır. Bu sanatçılar, izleyiciyi havayla, ışıkla, mikrobiyal yaşamla ve toprakla ontolojik bir deneyimin içine dahil etmektedir. Sanatçılar ekolojik krizin karbon, toksisite

ve ısı gibi görünmez unsurlarını temsil ederek bedensel bir temas, bir titreşim veya bir atmosfer olarak duyumsamamıza olanak tanımaktadırlar.

Bilimsel Nesnelliğe Karşıt Olarak Algısal İnanç

Merleau Ponty algısal inancı, hakikate giriş yolu olarak tanımlar ve karşı konulmaz bir nitelik taşıdığını vurgular. Merleau-Ponty, bu kavramı Husserl'in işleyen yönelimsellik kavramıyla ve kökensel kanı fikriyle ilişkilendirir (Merleau-Ponty, 2017:23-24). Bu, her türlü bilimsel doğrulamadan önce gelen, bizi dünyaya yerleştiren ilksel bir harekettir. Doğal algı, bizi yurdumuza yani dünyaya bağlayan kökensel bir inançtır. Bu inanç sayesinde dünya, karşısında durduğumuz bir nesne değil, içinde yaşadığımız bir ortam olur. Dünya, düşüncelerimizin ve algılarımızın doğal ortamıdır. Bu açıdan bakıldığında dünyanın varlığı için bilimsel bilgiye ihtiyaç yoktur. Çünkü doğal çevremizi algılamak için mantıksal ve matematiksel bilgi gerekmemektedir, bu yaşamsal bir apaçıklıktır. Herhangi bir halüsinasyon gördüğümüzde ya da yanılısma hissettiğimizde algıladığımız şeyden şüphe etsek dahi dünyanın varlığına ve algısal alanın gerçekliğine olan inancımız devam etmektedir.

Algısal inanç, bedensel varoluşumuzla sıkı sıkıya bağlıdır. Bedenimiz ve duyularımız, dünyanın alışıldık bilgisi veya tortulaşmış bilimidir (Merleau-Ponty, 2017:464). İnsanlar dünyayı düşünerek değil, bedenleriyle yaşayarak ve ona yönelerek bu inancı gerçekleştirmektedir. Algımlarken de nesneyi düşünmeyiz, nesneye teslim oluruz ve dünya hakkında bizden daha çok şey bilen bedenimizle bir oluruz. Dolayısıyla algısal inanç; şüphe ve ispat gerektirmeyen, bizi varlığa ve dünyaya, bağlayan, derin ve yaşamsal bir kesinlik halidir. Buna benzer bir yaklaşımla Morton, bilimsel verilerin ve salt nesnelliğin küresel ısınma, radyasyon gibi hipernesnelerin dehşet verici gerçekliğini ve fenomenolojik

ağırlığını hissettirmekte neden yetersiz kaldığını çeşitli açılardan tartışır. Morton'a göre sorun verinin yokluğu değil, bu verilerin bizim deneyim dünyamızla ve hayal gücümüzle kurduğu veya kuramadığı ilişkidir. Morton, iklim gibi hipernesneleri düşünebildiğimizi ve hesaplayabildiğimizi ancak onları doğrudan, bir nesne gibi göremediğimizi belirtir; “bilimsel veriler nesnenin kendisiyle aramıza bir mesafe koyar. İklimi düşünebilir ve hesaplayabilirim, ancak onu ne doğrudan görebilir ne de ona dokunabilirim. Fenomen ve şey arasındaki yarık açık kalıyor; dünyada bulunma ve var olma duyumu huzursuz ediyor” diyerek açıklamıştır (Morton, 2020:28). Morton, bilimsel nesnelliğin, nesnenin dışında duran bir üst bakış gerektirdiğini, ancak hipernesnelerin içinde olduğumuz için bunun imkansız olduğunu savunur. Nesnellik, aslında imkansız bir mesafe koyma çabasıdır. Bilimsel modeller ve üst düzey teknolojiler hipernesneleri haritalandırabilir, ancak bu haritalar nesnenin canlılığını ve tehdidini hissettirmekten uzaktır. Sadece işlenmiş verileri, yani nesnenin bir karikatürünü görmüş oluruz. Hava hakkında bilimsel veriler okuduğumuzda duysal temsillerimizin geri planda kaldığı iklimin bir parçası olan tanımlamalar aklımızda kalmaktadır. Oysa bilimsel buluşları açıklamak, ontolojik bir karara varmak için bile felsefî bir yoruma ihtiyaç olabilir. Çünkü ham veri bazen kendi başına gerçekliği tam olarak açıklayamayacaktır. “Bilim sadece yorum gereksinimini haykırmakla kalmaz... bunun ötesinde bilim, kendisinin neyle ilgili olduğunu ille de bilmek zorunda değildir” diye belirtmiştir (Morton,2020:26). Bilimsel veriler hipernesnelerin varlığını kanıtlasa da onların etkileyici doğasını hissettirmekte yetersiz kalır. Bu yüzden sadece akıl yürütmeye veya daha fazla veriye değil, bu nesnelerle uyumlanmaya yani sanata ihtiyaç duyarız.

Özellikle görünmeyen ekolojileri betimleyen enstalasyonlar, bilimsel verinin soğuk nesnelliği ile bedeninin dolaysız deneyimi

arasında hayati bir fenomenolojik aracılık etmektedir. Radyasyon, hava kirliliği, mikroskobik ağlar gibi konulara odaklanan bu pratikler, soyut bilgi yığınlarını bedenin sineztezik kapasitesini harekete geçiren titreşimlere, atmosferlere ve dokunsal karşılaşmalara dönüştür. Sanatçının buradaki rolü, doğayı uzaktan izlenen bir manzara olarak betimlemek değildir. İzleyiciyi, parçası olduğu dünyanın teni ile yeniden senkronize olmaya zorlayan bir deneyim alanı kurgulamaktır. Böylece ekolojik sanat, çevre krizini bir istatistik olmaktan çıkarıp, bedenin bizzat maruz kaldığı ve iştirak ettiği ontolojik bir sarsıntıya dönüştürerek, bilimin eksik bıraktığı duyusal idraki tamamlar.

Bilimsel bakış mesafeli ve karşıdan bakan tavrı ile çevremizi nesneleştirirken bedensel ve dokunsal algı ise dünyayı sarıp sarmalayan bir yapıdadır. Bu deneyimleme sürecinde görme duyusu dünyayla karşılaşmamızı sağlamaktadır ancak algılayarak görmek bizi dünyanın teniyle bütünleştirmeye çağırır. Görmenin hegemonyasını eleştirmenin yanı sıra görmenin bizzat özünü de yeniden değerlendirmek gerekmektedir. Juhanni Pallasma duyumsama eylemini şöyle değerlendirir; “görme de dahil olmak üzere tüm duyular dokunma duyusunun uzantılarıdır; duyular ten dokusunun özelleşmiş halleridir ve tüm duyusal deneyimler birer dokunma kipidir ve böylece dokunsallıkla ilintilidir” (Pallasma, 2011:13). Burada sanatın, yaşamı yükselten bir deneyim alanı olarak tüm duyulara seslenen ve kendilik imgemizi dünya deneyimimizle kaynaştıran bir unsur olması gerektiği vurgulanmaktadır. Bernard Berenson, sanat eserinin yaşamı yükseltmesi gerektiği fikrini daha da ileri götürerek, bir sanat eserini deneyimlerken, duyular yoluyla sahici bir fiziksel karşılaşma imgelediğimizi iddia etmektedir (Akt.Montagu,1986:308). Berenson’un görüşüne göre Pierre Bonnard’ın banyo yapan çıplak kadın resimlerinde banyo küvetindeki suyun sıcaklığını, Turner’ın manzaralarında nemli

havayı ve Matisse'in deniz manzaralı pencere resimlerinde güneşin sıcaklığını duyumsarız. Aynı şekilde, ekolojik sanat çalışmaları da izlenimlerden oluşmuş karmaşık bir bütün doğurur.

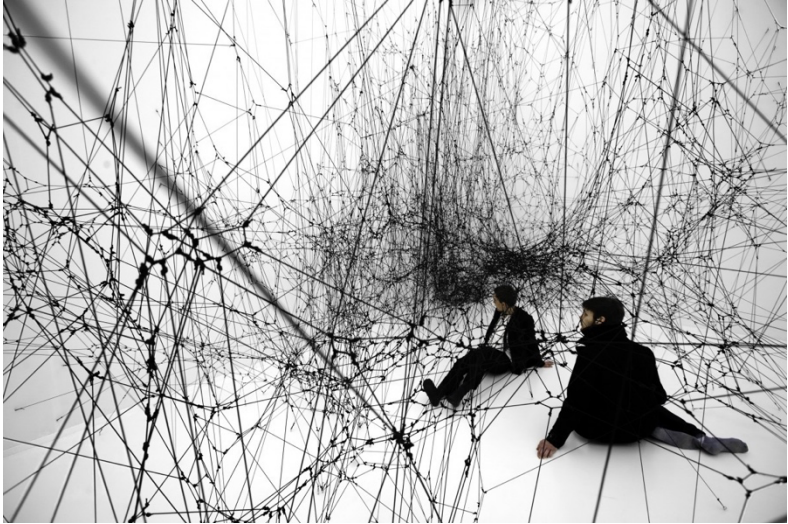
Ekolojik sanatın duyularımızı harekete geçiren doğanın simülasyonları ile karşılaştığımızda etrafı saran ormanı, ağaçların hacimlerini, yüzeylerini, dokularını, renklerini ve hatta ormanın kokularını, ırmağın seslerini benzersiz bir bütüncül deneyim olarak sunduğunu görürüz. Bu yapıtlar, birbirinden kopuk görsel imgeler koleksiyonu gibi değil maddi ve ruhani mevcudiyetiyle bütünüyle cisimleşmiş olarak deneyimlenir. Bu bir duyumsama estetiğidir çünkü enstalasyon, izleyiciyi dünyanın teni ile temasa geçiren bir algısal deneyime dönüştür. Görünmez ekolojiler olarak nitelendirdiğimiz mikorizal ağlar, bakteriler, doğanın kimyasal döngülerini betimleyen ekolojik sanat pratikleri, Merleau-Ponty'nin ten deneyimini açığa çıkaran bir pratiktir. Görünmez ekolojilere odaklanan enstalasyonlarda dünyanın kendisini sanat aracılığıyla ifade etmesinin yolları araştırılmaktadır. Sanatçıların oluşturduğu doku, ses ve ışık yansımaları dünyanın görünmez dokularının bedensel bir ifadesidir. Ekolojik sanatın buradaki en önemli faktörü görünmez ekolojileri sanat malzemesinin de ötesine taşıyarak doğrudan ekolojik süreçlerin içine yerleştirir. Ekolojik sanatçı dünyanın tenine toprağa tohum ekerek, mikroplarla işbirliği yaparak veya suyun döngüsüne müdahale ederek dokunur. Sanat eseri bu bedensel ve süreçsel etkileşimin sonucunda ortaya çıkmakta ve izleyiciye dünyanın görünmeyen katmanlarını bilimsel olarak açıklamak yerine bedensel olarak duyumsamaya davet etmektedir.

Görünmez Tenin Sanatsal Tezahürü

Merleau-Ponty'nin ten kavramı üzerinden kurulan ontolojik süreklilik, çağdaş sanatın görünmeyeni duyumsanır kılma çabasında somut bir karşılık bulur. Bu bağlamda Tomás

Saraceno'nun disiplinlerarası pratiği, insan merkezli bakış açısını terk etme iddiasıyla; örümcekler, toz zerrecikleri ve hava akımları gibi insan olmayan aktörleri ontolojik bir düzlemde birleştirir. Sanatçının *Arachnophilia* projesi kapsamındaki örümcek ağı enstalasyonları, gören ile görülenin birbirine geçtiği biyo-estetik bir laboratuvar işlevi görür. Saraceno, biyotremoloji (titreşim bilimi) verilerini kullanarak, örümceğin dışsallaşmış teni olarak kabul edilebilecek ağ üzerindeki titreşimleri, insan algısının duyabileceği bir frekansa tercüme eder. Ancak burada kritik bir paradoks belirir: Sanatçı, insan olmayan bir yaşam dünyasını görünür kılmaya çalışırken, bunu yine de insan duyularının konforlu alanına indirgeyerek sunmaktadır. Yine de izleyici, *On Air* sergisindeki gibi karanlık bir odada tozların ve ağların titreşimine tanık olduğunda, kendini o ekosistemin pasif bir izleyicisi değil, titreşen bir parçası olarak duyumsar. (Lacey,2014).

Resim 1 Tomas Saraceno, 14 Milyar, 2009



Kaynak: <https://arts.mit.edu/cast/symposia/seeing-sounding-sensing/participants/tomas-saraceno/>

Saraceno, biyotremoloji (titreşim bilimi) verilerini kullanarak, insan algısının sınırlarının ötesindeki titreşimleri

duyulabilir ve görülebilir kılmaktadır. Örümcekler biyolojik yapıları gereği çevrelerini algılamak için görme duyusundan ziyade, titreşimleri hisseder yani duymuşlardır. Sanatçı, bu titreşimleri sese dönüştürme teknikleriyle insan duyumuna açtığı anda, Ponty'nin bahsettiği duyuların birliği ve geçirgenliği gerçekleşir. Görme duyusunun egemenliğindeki sanat deneyimi, yerini dokunsal ve işitsel bir bütünleşmeye bırakır. Yine Saraceno'nun *Kozmik Toz* adlı çalışması lazerle aydınlatılan toz zerreciklerinin hareketlerini ve eş zamanlı duyulan seslerin ritmini, izleyiciye bedensel bir rezonansla hissettirir.

Resim 2 Tomás Saraceno, Bulut Şehirleri, 2011



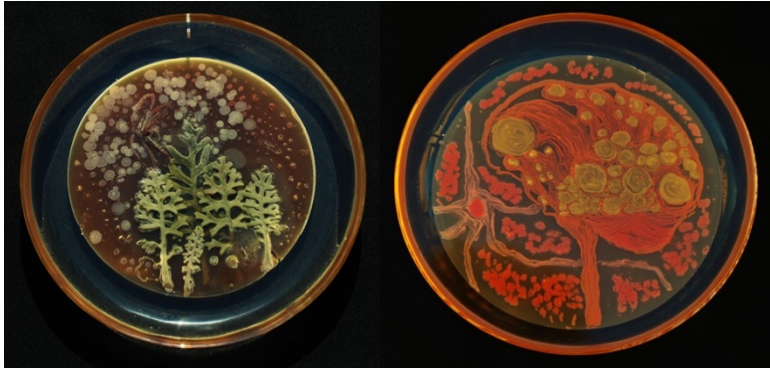
Kaynak: <https://universes.art/en/magazine/articles/2011/tomas-saraceno>

Saraceno'nun enstalasyonları, görünmeyen mikroskobik titreşimleri, kozmik tozları, türler arası iletişimi görünür kılmak için, bunu izleyiciyi dünyanın tenine dahil ederek yapar. Sanatçının Aerocene projesindeki havadan hafif heykelleri de benzer şekilde, havayı taşıyıcı, yaşayan ve tepki veren bir element olarak sunar. Bu, Merleau-Ponty'nin doğayı bizi kuşatan ve içinden geçtiğimiz

bir ortam olarak tanımlayan fenomenolojik yaklaşımının sanatsal bir tezahürüdür (Toadvine, 2009:88). Saraceno çalışmalarında ekolojik krizi mevzusunu duyuşal dolaysızlık yoluyla ve bedensel iç içe geçmişlik hissiyle ele alarak, yeni bir ekolojik duyarlılık biçimi önerir.

Benzer bir biyolojik geçirgenlik, Maria Peñil Cobo'nun biyo-art pratiklerinde de izlenir. Cobo, tuval yerine agar plakalarını, boya yerine ise bizzat kendi bedeni veya yakın çevresinden topladığı bakterileri kullanarak, insan bedeninin sınırlarını radikal bir biçimde ihlal eder. Sanatçının dudaklarını agar plakasına bastırarak oluşturduğu *Öpücük* gibi çalışmalarında, beden bir nesneye dönüşmez; aksine bedenin halihazırda insan olmayan varlıklarla (mikrobiyota) ortak bir yaşam alanı olduğu vurgulanır. Cobo'nun estetiğı, izleyicide tiksinti ve hayranlık arasında gidip gelen bir *abjection* (iğrenç/atık olanla karşılaşma) deneyimi yaratır. Bu deneyim, "ben" ve "öteki" arasındaki hijyenik sınırları yıkararak, Merleau-Ponty'nin bedenin dünyaya dolanıklığı fikrini biyolojik bir kanıtla dönüştürür. (Madhusoodanan, 2016).

Resim 3 Maria Peñil Cobo, Biyo-Manzaralar,2011

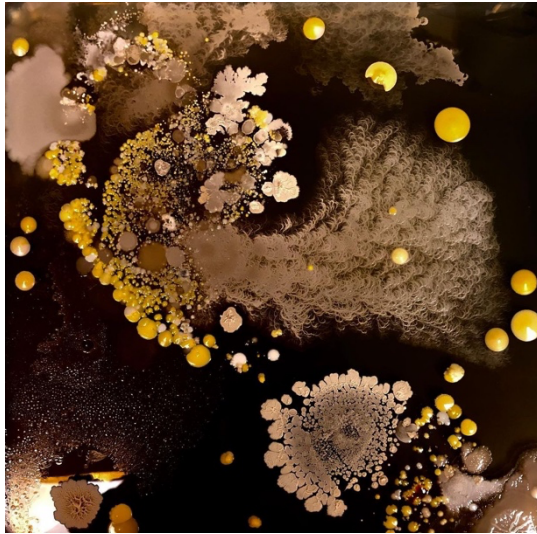


Kaynak: <https://www.mariapenilcobo.com/#bio>

Cobo'nun eserlerindeki estetik deneyimi açıklamak için sineztezi yaklaşımını önermek mümkündür. İzleyiciler, agar

plakaları içindeki bakteri desenlerine bakarken, tiksinti ve hayranlık arasında gidip gelen içgüdüsel ve bedensel bir duyumsama yaşamaktadır. Görsel yüzey, dokunsal ve biyolojik bir farkındalığı tetikler. Bakterilerin büyümesi, bölünmesi ve renk değiştirmesi bu yüzeyi statik olmaktan çıkarıp zaman içinde evrilen yaşayan bir sürece dönüştürür. Cobo, çalışmalarında insanı yine insana sunarak, bedeni trilyonlarca mikroorganizma ile simbiyotik ilişki içinde yaşayan bütünsel bir canlı olarak görselleştirir. Sonuç olarak, Maria Peñil Cobo'nun estetiği, görünmeyeni görünür kılarken insan merkezli narsisizmi yıkar. Sanatçı, doğayı dışarıda, uzakta veya peyzajda aranacak bir şey olmadığını, bizzat derimizin üzerinde, ağızımızın içinde ve bağırsağımızda duyumsanan bir tanıdık olarak yorumlamaktadır. Bu yaklaşım, Merleau-Ponty'nin doğa felsefesinde belirttiği, insanın doğa karşısında yukarıdan bir bakış kuramayacağı, çünkü zaten onun içinde, onunla aynı maddeden olduğu gerçeğini sanatsal bir praksise döker (Toadvine, 2009:104).

Resim 4 Maria Peñil Cobo, Biyo-Sanat V ,2011



Kaynak: <https://www.mariapenilcobo.com/#bio>

Görünmez ekolojilerin tekinsiz boyutunu ele alan Julian Charrière ise estetik deneyimi jeolojik ve radyoaktif bir derinliğe taşır. Radyasyon, eriyen buzulların içindeki sıkışmış zaman, lityum tarlaları gibi görünmeyen olgular çalışmalarında yerini alır. Sanatçının film, heykel ve fotoğrafçılığa dayanan sanat pratiği, teknik ve biçimsel başarıyı, izleyiciyi zengin bir bilimsel, sanat tarihi ve sosyopolitik referanslar ağına yerleştiren kavramsal titizlikle birleştiriyor. Charrière'nin sanatı; izleyiciyi dünyanın dört bir yanına, jeolojik ve tarihi zamanın içinden bir yolculuğa çıkarmaktadır. Bu yolculuk sürecinde insana dair eylemlerin hem şimdiki zamanda hem de gelecek nesiller üzerindeki geniş kapsamlı etkisine dair farkındalığımız artmaktadır. Dallas Sanat Müzesi'nin (DMA) küratörü Dr. Anna Katherine Brodbeck “Charrière eski insanın doğayla karşılaştığında hissettiği hayret duygusunu yeniden keşfetmeye çalışıyor” diyerek sanatçı pratiğini açıklamaktadır (Brodbeck, 2021). Charrière, genellikle insanın algı eşiğini aşan görünmez ekolojileri mekan ve zaman sınırlarını genişleterek ele alır. Bu yaklaşım algılanan dünyanın derinliğini oluşturan gizil boyutların estetik bir keşfidir. Charrière sanat pratiğinde dünyayı kendi hafızası olan, direnci ve tehlikeli potansiyelleri olan aktif bir ten olarak karşımıza çıkarmaktadır.

Resim 5 Julian Charrière, Mavi Fosil Entropik Hikayeler, 2013



Kaynak: <https://julian-charriere.net/>

Mavi Fosil Entropik Hikayeler adlı performansında, bir buzdağının üzerinde elindeki gaz lambasıyla buzu eritmeye çalışan figür, Caspar David Friedrich'in Sis Denizi'ne Bakan Gezgin tablosuna atıfta bulunsa da, buradaki ilişki romantik bir yücelik değil, ontolojik bir çaresizliktir Sanatçının Mavi Fosil Entropik Hikayeler adlı performansı İzlanda'daki bir buzdağının üzerinde, elindeki gaz lambasıyla buzu eritmeye çalışan insan figürünü göstermektedir. Bu çalışma, absürt bir çaba gibi görünse de aslında insan ve doğanın tenlerin karşılaşmasını simgeler (Jhons, 2025). İnsan teni ve teknolojisi, dünyanın donmuş teni olan buz ile temas etmektedir. Charrière bu performatif eylemle, iklim krizini ısının, soğüğün ve maddenin iç içe geçtiği dokunsal bir deneyime dönüştürmektedir. Sineztezik olarak izleyici fotoğrafa baktığında buzun sertliğini, ateşin ısını ve jeolojik zamanın eriyişini hisseder. Görsel imge, termal ve zamansal bir duyumsamaya yol açmaktadır. Charrière, Pacific Fiction serisinde ise Bikini Atolu'ndeki nükleer deneme sahalarını, filmin üzerine yerleştirdiği radyoaktif toprak örnekleriyle manipüle eder. Radyasyon, bu manzaraların görünmez

tenidir. Ancak Charrière'in yaklaşımı, ekolojik felaketi görsel bir şölene dönüştürme riskini de beraberinde getirir. Gözün gördüğü doğal güzellik ile bilincin bildiği radyoaktif tehlike arasındaki bu gerilim, Morton'un hipernesneler için öngördüğü kavranamazlık hissini estetik bir deneyim olarak sunar. Radyasyon, bu manzaraların görünmez tenidir ve sanatçı izleyiciyi tekinsiz bir deneyimle baş başa bırakır: Gözün gördüğü güzellik ile bilincin ve beden hissettiği tehlike arasındaki gerilim, ekolojik felaketin duyumsanabilir halidir.

Resim 6 Julian Charrière, 85 Kulaç, 2024



Kaynak: <https://www.theartnewspaper.com/2025/06/19/julian-charriere-the-deep-sea-is-a-phantasmagorical-space>

Charrière'in 85 *Kulaç* adlı dijital fotoğraf çalışması için Pasifik Okyanusu'nun derinliklerine indirdiği bir deniz feneri merceği kullanmıştır. Sanatçının bakış açısı doğayı insan müdahalesinin izlerini taşıyan, yaralı ve tepkisel bir organizma olarak sunmaktadır. Sanatçının materyalist yaklaşımı, dünyanın toprak, buz ve radyoaktif tozlardan oluşan maddelerinin insan bedeniyle aynı ontolojik düzlemde olduğunu hatırlatır. Bu tür ekolojik sanat pratikleri, doğayı nesneleştiren mesafeyi ortadan

kaldırarak, bizi felaketin içine, dünyanın tenine geri yerleştirir. T.J. Demos'un belirttiği gibi ekolojik sanat "türler arası bir kozmopolitiğe dair karmaşık bir dizi öneri geliştirdi: imgeler, performanslar, hayali kurumlar ve çeşitli sosyal aktörler aracılığıyla kurulan, insan ve insan olmayan ilişkilerine dair alternatif öneren, insan merkezli olmayan bir dünya kurma pratiği. (Demos, 2017:103).

Türler arası etkileşimin atmosferik ve mekânsal bir deneyime dönüştüğü en net örneklerden biri de Olafur Eliasson'un sanat çalışmalarıdır. Eliasson, eserlerinde genellikle ışık, su, sis ve sıcaklık gibi unsurları kullanarak, izleyiciyi eserin bir parçası, yani teni haline getirir. Danimarka'da Louisiana Modern Sanat Müzesinde, *Nehir Yatağı* enstalasyonunda sanatçı, bir manzara yaratarak ilkel bir özgürlük duygusu uyandırıyor. Müzelerle ilişkilendirilen geleneksel davranış ve düşünce beklentilerinden kaçınan Eliasson, manzaranın boşluğu aracılığıyla yüzeysel bilgileri ortadan kaldırmaktadır. Mekân içinde izleyicinin izleyici olmaktan çıkıp deneyimciye dönüştüğü bu karşılaşmada bedenin nasıl davranacağına veya hareket edeceğine dair bir harita bulunmamaktadır. Sanatçı *Nehir Yatağı* enstalasyonunu deneyimleme sürecinde insanın duyuusal deneyimini serbestçe dışa vurabileceği bir ortam oluşturmuştur.

Resim 7 Olafur Eliasson, Nehir Yatağı , 2014



Kaynak: <https://news.artnet.com/art-world/olafur-eliasson-floods-danish-museum-with-river-installation-81795>

Tate Modern'in Türbin Salonu'nu kaplayan *Hava Durumu Projesi* gibi enstalasyonlarında sanatçı, yapay güneş ve sis, havayı boş bir boşluk olmaktan çıkarıp, yoğunluğu ve ağırlığı olan, solunan ve içinde hareket edilen hissedilebilir bir ortama dönüştürür. Burada izleyici, sadece güneşe bakmaz; sisin içindeki kendi varlığını ve diğer izleyicilerle paylaştığı o ortak teni duyumsar. Eliasson'un çalışmaları modernizmin görme merkezli yaklaşımını reddederek, görmeyi dokunma ve ısıtma ile birleştiren bütüncül bir algı önerir. Özellikle *Buz Zamanı* projesinde, Grönland'dan getirilen dev buz kütlelerinin şehir meydanlarında erimeye bırakılması, ekolojik krizin (görünmeyen ekosistemin çöküşünün sineztezik bir deneyimidir. İzleyici buza dokunur erirken çıkardığı sesleri dinler ve binlerce yıllık havanın serbest kalışına tanıklık eder. Eliasson, bu derinliği, buzun soğukluğunu izleyicinin derisine temas ettirerek, iklim değişikliğini soyut bir grafikten, bedensel bir titremeye dönüştürmektedir. Eliasson'un çalışmalarında görünmeyen ekosistemler, buzulların erimesi, ışığın

kırılması gibi genellikle insan algısının eşiğinin altında kalan çok yavaş gerçekleşen süreçlerdir (Diehl, 2004). Sanatçı bu süreçleri hızlandırılarak deneyimciler için hissedilir hale getirmektedir *Hava Durumu* projesinde 155m uzunluğunda yoğun sis tünelleri oluşturmuştur. Sisi tünellerine giren sisten dolayı görüş mesafesi 1.5 metreye düştüğünde, deneyimciler yönünü bulmak için görme duyusundan ziyade diğer duyularına güvenmek zorunda kalmaktadır. Bu durum, Merleau-Ponty'nin algının bedensel kökenlerine yaptığı, dünya, benim bedenimin uzantısıdır ve bedenim dünyanın ortasındadır vurgusunu doğrular (Merleau-Ponty, 2017). Sis içinde kaybolan özne, dünyayı karşısında duran bir nesne olarak değil, kendisini çepeçevre saran ve içine nüfuz eden bir atmosfer olarak deneyimler.

Resim 8 Olafur Eliasson, Hava Durumu Projesi, 2003



Kaynak: <https://publicdelivery.org/olafur-eliasson-the-weather-project/>

Olafur Eliasson ekolojik estetiği, bedenle doğa arasında ilişki kurma biçimine evrilmektedir. Bruno Latour'un da belirttiği

gibi, Eliasson'un amacı doğayı göstermek değil, izleyiciyi doğanın içinde, onunla etkileşim halindeki bir varlık olarak konumlandırmaktır (Latour, 2003). Eliasson'un sanatı, insan bedenini ve ekosistemi birbirine bağlayan teni görünür kılar. Bu estetik deneyimde, ekolojik farkındalık didaktik bir bilgi aktarımıyla değil, bedenin dünya ile kurduğu ilksel ve tensel temas yoluyla gerçekleşmektedir. Dolayısıyla, Eliasson'ın kurguladığı bu mekanlarda izleyici, estetik deneyimin kurucu bir bileşeni; ağın içindeki başroldür. Eser, izleyicinin hareketi, nefesi ve bedensel ısısı olmadan tamamlanmamış bir potansiyel olarak kalmaktadır. Bu durum, insanı doğadan ayıran modern ontolojiyi yıkarak, görünmez ekolojilerin mikro iklimlerin, hava akımlarının ve biyolojik ritimlerin sanat nesnesi ile insan bedeni arasındaki geçirgen sınırdaki nasıl işlediğini göstermektedir. Sanatçının müdahalesi, görünmez olanı bir imgeye dönüştürmek yerine, onu bedensel bir yankı olarak mekâna yaymaktır.

Sonuç

Görünmeyen ekosistemlerin çağdaş sanat pratiğinde görünür veya duyumsanır kılınması, modernizmin kurduğu güvenli özne-nesne mesafesini geri dönülemez biçimde tahrip etmiştir. Araştırmada incelenen sanat pratikleri, doğanın karşısında konumlanan izleyici figürünü değiştirmeyi hedefleyerek; onu ekosistemin nefes alan, titreşen ve sürekli dönüşen maddesine gömülü, savunmasız bir katılımcı haline getirmiştir. Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi ile Timothy Morton'un ekolojik teorisinin kesişim noktasında, görme duyusunun hiyerarşik iktidarı sarsılmış; yerini dokunsal, işitsel ve içgüdüsel bir birlikte varoluş almıştır. Beden ve doğa aynı ontolojik dokunun, yani tenin kıvrımları olarak tanımlanmaktadır. Araştırmada incelenen sanat pratiklerinde görünür olan ile görünmez olanın iç içe geçmesi, soyut bir felsefi önerme olmaktan çıkıp somut bir mekânsal

deneyime dönüşmektedir. Görme duyusunun kurduğu hiyerarşik iktidar yıkılmakta; yerini dokunsal, işitsel ve içgüdüsel bir temas almaktadır. Artık doğa görülen bir şey değil, deride ve bilinçte hissedilen bir yoğunluk haline gelmiştir.

Araştırmada yer alan sanatçılar, bu ten kavramını mikrodan makroya uzanan geniş bir spektrumda yeniden kurgulamışlardır. Maria Peñil Cobo, bakteri ve küf gibi mikrobiyal varlıkları estetik yüzeye taşıyarak bedenin hijyenik sınırlarını ihlal etmiş ve insanı geçirgen bir ekosistem olarak sunmaktadır. Ölçeği genişleten Tomás Saraceno ve Olafur Eliasson ise havayı, sisi ve titreşimi boşluk olmaktan çıkarıp, dokunulabilir birer ortam haline getirmişlerdir. Julian Charrière ise bu deneyimi jeolojik bir derinliğe taşıyarak, radyasyonun ve derin zamanın görünmez tenini şimdiki zamanın algısına dahil etmektedir. Tüm bu pratiklerde ortak olan strateji, görünmezliğin mutlak bir yokluk değil, duysal bir varlık biçimi olduğunu kanıtlamaktır. Bu estetik strateji, günümüz ekolojik krizini anlama biçimimizi de kökten değiştirmektedir. Kriz, sadece karbon emisyonları veya biyolojik çeşitlilik kaybı gibi istatistiki verilerle kavranabilecek bir olgu olmaktan çıkar; Timothy Morton'ın ifadesiyle bir duyarlılık krizi olarak belirir.

Ekolojik farkındalık, sayısal verileri ezberlemek yerine iklim değişikliği, radyasyon, evrimsel süreçler gibi hiper nesnelerin yapışkanlığını veya ağırlığını bedende hissetmektir. Doğada sineztezi analizi üzerinden gözlemlediğimiz buzun erimesi, bedensel ısı dengesinin bozulması; türlerin yok oluşu işitilen tekinsiz bir sessizlik haline gelmiştir. Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi ile çağdaş sanatın kesişim noktasında beliren bu yeni estetik, etik bir zorunluluğu da beraberinde getirmektedir. Eğer insan dünyanın teninden yapılmışsa ve dünya bedenimizin bir uzantısı ise, ekosisteme verilen zarar, dışsal bir çevreden çok bizzat kendi tenimize verilmiş bir hasar demektir. İncelediğimiz

sanatçılar, görünmeyen ekosistemleri duyulur kılarak izleyiciyi bu karşılıklı iç içe geçmişlik halini kabullenmeye davet eder. Bu kabul, doğayı korumayı lütufkar bir görev olmaktan çıkarıp, varoluşsal bir bütünlüğü sürdürme refleksine dönüştürmektedir. Görünmeyeni duyumsamak, antroposen çağında estetik bir lüks değil ontolojik bir hayatta kalma koşuludur.

Kaynakça

Abram, D. (1996). The spell of the sensuous: Perception and language in a more than human world. New York, NY: Pantheon Books.

Brodbeck, A. K. (2021). Exhibition towards no earthly pole: Dallas Museum of Art. (15 Aralık 2025 tarihinde <https://julian-charriere.net/projects/exhibition-towards-no-earthly-pole-dallas-museum-of-art> adresinden erişildi).

Demos, T. J. (2017). Against the Anthropocene: Visual culture and environment today. Berlin: Sternberg Press.

Diehl, C. (2004). The northern light. Art in America. (16 Aralık 2025 tarihinde https://www.caroldiehl.com/WRITINGS/Writing_features/northern_lights.htm adresinden erişildi).

Lacey, S. (2014). Reverberations: Spiders and musical webs. (15 Aralık 2025 tarihinde <https://arts.mit.edu/reverberations-spiders-and-musical-webs/> adresinden erişildi).

Latour, B. (2003). Atmosphere, atmosphere. O. Eliasson (Ed.), Olafur Eliasson: The weather project içinde (s. 110-118). London: Tate Publishing.

Madhusoodanan, J. (2016). Petri palettes create microbial masterpieces. PNAS (Proceedings of the National Academy of Sciences). doi:10.1073/pnas.1610867113

Merleau-Ponty, M. (2017). Algının fenomenolojisi. (E. Sarıkartal & E. Hacımuratoğlu, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları. (Orijinal eser tarihi: 1945).

Merleau-Ponty, M. (2023). Görünür ile görünmez. (H. Güven, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Orijinal eser tarihi: 1964).

Montagu, A. (1986). Touching: The human significance of the skin. New York, NY: Harper & Row.

Morton, T. (2020). İnsan türü – İnsan olmayanlarla dayanışma. (D. Dölek, Çev.). İstanbul: Profil Kitap.

Pallasmaa, J. (2011). Tenin gözleri: Mimarlık ve duyular. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: YEM Yayın.

Jhons, J.T. (2025). Inside artist Julian Charrière's sublime deep-sea expeditions. (15 Aralık 2025 tarihinde <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-inside-artist-julian-charrieres-sublime-deep-sea-expeditions> adresinden erişildi).

Toadvine, T. (2009). Merleau-Ponty's philosophy of nature. Evanston, IL: Northwestern University Press.

BÖLÜM 3

DİJİTAL ARKEOLOJİ OLARAK SANAT: ARŞİVSEL ESTETİK VE İNTERNET KALINTILARININ YENİDEN ÜRETİMİ

Elif ANBARPINAR ¹

Giriş

Yeni teknolojilerin giderek daha hızlı bir şekilde eskidiği dijital çağda enformasyon, eşzamanlı ve sonsuz bir akış içinde ilerlese de her an üretilen terabaytlarca veri, yazılımların güncellenmesi, kullanım ömürlerinin kısalığı, arayüzlerin eskimesi, sosyal medya akışları ve ağ yapılarının zamanla görünmez hale gelmesiyle geride sanal boyutta erişilemeyen, bozulmuş, unutulmuş devasa bir dijital tortu, bir *veri enkaz* katmanı oluşturur (Parikka, 2012: 2-3). Bu durum, çağdaş sanat pratiklerinde sanatçının dijital ortamı bir kazı alanı, kendini ise bu alanın arkeoloğu olarak konumlandırmasıyla, medya arkeolojisi kuramlarından beslenen *dijital arkeoloji* adı altında yeni bir yaklaşımı ortaya çıkarır. Bugünü ve geleceği anlamak için geçmişte kazı yapma fikrini taşıyan medya arkeolojisi, 1980’lerden bu yana medya sanatçılarının geçmiş medya temalarından, fikirlerinden edindikleri içgörülerini kullanarak yeni

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Orcid: 0000-0001-6982-5738

medyadaki yeniliğin ne anlama geldiğini araştırdıkları bir alan açar ve medya tarihine doğrusal bakışı devre dışı bırakarak süreci tortulaşan, katmanlı ve tekrarlayan bir zaman deneyimi olarak görür (Parikka, 2012: 2). Böylece sanatçılar, birer kazı alanı olan bu veri mezarlıklarını arkeolog titizliğiyle keşfederek geçmişe ait teknolojik kalıntıları —erken internet arayüzleri, bozulmuş dosya formatları vb.— estetik bir unsur olarak yeniden dolaşıma sokmakta ve dijital kültürün oluşturduğu belleğin unutuş mekanizmalarını sorgulamaktadır.

Dijital bir dönüşüme uğrayan arşiv ve arkeoloji kavramları, medya arkeolojisi disiplini ve yeni medya teorisyenleri aracılığıyla kuramsal bir zemine oturur. Wolfgang Ernst (Ernst, 2013), arşiv odaklı medya teorisi ekseninde, her insanın birer mini arşivciye dönüştüğü ve bilgi yönetimi toplumu olarak nitelendirilen bu yeni sistemde, eski ile yeni medya kültürleri arasındaki depolama ve iletim biçimlerinin yarattığı ikilemi sorunsallaştırır. Jussi Parikka (2012) ise medya arkeolojisini, medyanın evrimi içindeki ardışıklıkta, eskide saklı olan yeniliklerin yüzeye çıkabileceği derin katmanların araştırılması olarak tanımlarken, binlerce yıldır veriyi kaydetme, iletmeye ve işlemeye olanak tanıyan cihazların geçiciliğini sorgular. Benzer şekilde Siegfried Zielinski (2006: 4-6), *medyanın derin zamanı* kavramıyla teknolojik sistemlerin tarihini üst üste binen jeolojik yapılar olarak kurgular; unutulmuş, başarısız olmuş ya da terk edilmiş teknolojilerin güncel kültürel biçimleri anlamadaki kritik rolünü vurgular. Bu teorik çerçeve, Erkki Huhtamo (2011: 27-47) tarafından, medya kültüründe yinelenen temaları ve kalıpları arkeolojik bir yöntemle çözümlemede araçsallaştırdığı *topos* yaklaşımıyla genişletilir.

Dijital mecranın kendine özgü arşiv yapısı, kuramsal ve estetik yaklaşımları besleyen felsefi boyutuyla da ele alınır. Michel Foucault (2014: 10) *Bilginin Arkeolojisi* çalışmasında, arşivi; “*bir kültür içerisinde ifadelerin ortaya çıkışını ve yok oluşunu, olayların*

ve şeylerin sürekliliklerini, paradoksal varoluşlarını belirleyen kurallar oyunu” olarak tanımlar. Jacques Derrida (1996) ise *Archive Fever* çalışmasında bir koruma alanı olan arşivi; hangi olayların hatırlanıp hangilerinin unutulacağına hükmeden, kamusal ve özel alanı dönüştürme tehdidi taşıyan bir güç ve iktidar alanı olarak kurgular (Mambrol, 2018; Cataldo, 2022). Bu nedenle, dijital iletişim ve depolama medyasının getirdiği değişimler ekseninde arşiv, belleği şekillendirmede etkin bir rol üstlenir. Medya arkeolojisi ve dijital arşiv kavramları literatürde, teorik çerçevede yoğun şekilde tartışılmasına rağmen, çağdaş sanat yapıtlarında görsel bir dil olarak nasıl inşa edildiğine, dijital veri enkazının estetik bir forma dönüşme sürecine odaklanan çalışmalar sınırlıdır. Bu doğrultuda araştırma, bilişim ve veri kurtarma gibi teknik disiplinlerle birlikte çağdaş sanat pratiklerini anlamak için metafor ve metodoloji olarak kullanılan dijital arkeoloji kavramını, bir sanat pratiği olarak ele almayı amaçlar. Nitel araştırma deseninin benimsendiği çalışmada, hermeneutik (yorumlayıcı) yöntem kullanılarak; Jodi, Rosa Menkman, Trevor Paglen ve Burak Arıkan’ın çalışmaları, Parikka, Zielinski, Ernst ve Huhtamo’nun yeni medya teorileri ile Derrida ve Foucault’un arşiv tartışmaları bağlamında analiz edilir. Sonuç olarak araştırma sanatçıların, dijital teknolojilerin erken dönemlerinden bugüne kadar oluşan kaotik ve katmanlı bellekle nasıl bir bağ kurduğunu anlamayı ve bu veri kalıntılarını *arşivsel bir estetik* oluşturmak üzere nasıl yeniden ürettiklerini ortaya koymayı hedefler.

Tortulaşan Zaman ve Dijital Enkazın Arşivsel Estetiği

Gerçeğin, yerinden edilmiş, unutulmuş, göz ardı edilmiş olanların kaydını tutmak üzere varlık bulan tarih, Zielinski’nin (2006) ifadesiyle; bugüne dek biriken zamanın içinde aktif bir gözden geçirme, gerektiğinde düzeltme söylemi ve sorgulama eylemidir. Bu eylem, geçmişten bugüne değin olmuş bitmiş durumlarla ilgili bilgiyi inşa ederken araştırma yöntemi olarak

arkeolojiye başvurur (Foucault, 2014: 10). Ancak burada arkeoloji, maddi kalıntılardan yola çıkarak geçmiş medeniyetleri, insan davranışlarını inceleyen ve yaşananları kanıtlayan geleneksel tanımının ötesinde; ortaya çıkarılan bu kalıntıların analiz edilmesiyle söylem üreten, bilgi geliştiren, gerçekte olan ilişkiyi gündeme getiren ve çoğul yorumlara açılan epistemolojik bir model olarak işlev görür (Morin & Prévot, 2018). Bu nedenle medya ve bilgi arkeolojisi söz konusu olduğunda zaman, doğrusal bir tarih akışında ilerlemez; aksine arkeoloji, uygulandığı alanın kendi tarzında, zamansallık üzerine somut bir düşünce sunarak geçmişe dair geleneksel tarih yazımına alternatifler önerir (Feron, 2015; Derrida, 1996). “*Başka türlü de olabilirdi*” düşüncesinden hareketle olası şimdi ve geçmiş zamanların arayışı söz konusudur (Parikka, 2012: 13).

Bu açıdan beton duvarlarla çevrili pasif birer saklama alanı olarak kabul edilen arşiv mekanları, artık söylenebilen şeyin ilkesi, ifadelerin bireysel olaylar olarak ortaya çıkışını yöneten aktif bir sistem olarak görülür (Foucault, 2014: 156). Bu aktif yapıyı arşiv humması (*archive fever*) kavramıyla derinleştiren Derrida (1996), içinde geçmişi muhafaza eden arşivin bir teknik olarak düşünülmesi gerektiğini, arşivlenen içeriğin yapısı ve gelecekle kurduğu ilişki üzerinde belirleyici bir hükme sahip olduğunu aktarır. Derrida’ya göre arşivleme teknolojisi (*techne*), belleği (*mneme*) dönüştürme ve yapılandırma gücüne sahiptir —nelerin hatırlanması ve unutulması gerektiğine hükmeden politik bir aygıttır. Kökenini etimolojik olarak başlangıcı ve buyruğu/komutayı ifade eden *arkhe* —Antik Yunan’da resmî belgeleri elinde bulunduran yüksek yargıçlar arkonların yaşadığı yeri ifade eden *arkhēion*— sözcüğüne dayandıran Derrida (1995: 2; 1996: 9), bu sözcükle arşivi, seçim, yorumlama ve yasa yapımıyla da ilgili bir konuma yerleştirir. Bu sözcükle arşivin özündeki iki ilkeyi vurgulayan Derrida (1996: 1), şeylerin başladığı yeri ifade eden fiziksel, tarihsel ya da ontolojik ilke ile yasaya göre

insanların ve tanrıların emrettiği yeri, otoritenin, sosyal düzenin uygulandığı yeri ifade eden nomolojik (yasayla ilgili) ilkeyi, bir arada koordine eder. Açığa çıkan derin ikilikle, koruma ölüm dürtüsüyle kuşatılır. Derrida'nın *arşiv humması* olarak adlandırdığı bu durum arşivin, doğası gereği, unutmaya izin vermesi paradoksunu anlatır: hafızayı garanti etmez, onu tehdit eder (Le Corre, 2024).

Bu nedenle hafızayla ilgili olan bu ilke dijital çağda matematiksel ve teknik bir sürece evrilerek dosya ve kayıtlar teknolojik bir düzleme oturur: resmi hikayelerin dışında kalan her şeyi ayırım gözetmeksizin kayda alan ses, görüntü ve veri cihazlarının tanıklığıyla gerçekleşir. İnternet ortamında kişisel olan kamusal olanın içine sızmakta, arşivler de bireysel olarak inşa edilmeye, korunmaya ve kontrol edilmeye açık kamusal biçimler haline gelmektedir (Gane & Beer, 2008). Parikka'nın (2013: 8) ifadesiyle artık yavaş yavaş ortaya çıkan şey, kayıt kültürü —yeni bir hafıza ve arşiv çağı olarak teknik kayıt— ve makinenin etki gücüdür. Ernst (2005: 592), bu dönüşümü, fotoğraf makinasının icadıyla geçmişi sahneleyen bakışın, teknolojik olarak tarafsız bir kod olan soğuk mekanik gözle yer değiştirmesi şeklinde aktarır: *“Rönesans'tan bu yana perspektif resimlerdeki (ve daha sonra fotoğraf ve film gibi medyada) kaybolma noktası, kelimenin tam anlamıyla öznel ihanetin teorik bir biçimlendirilmesi, hatta matematikleştirilmesi, teknolojik optik tarafından hem insan benliğinin hem de gözün dışsallaştırılması olmuştur.”* Yani, tarihsel söylem, dilsel araçları kullanarak gerçeklik etkisini taklit edebilirken, fotoğraf fiziksel ve kimyasal olarak gerçeğin kaydını sunmaktadır. Tam da bu noktada medya arkeolojisi tarihsel söylemin semiyotik alanından uzaklaşarak arşivsel yazma biçimlerine yaklaşır. Medyayı bir özne olarak düşünen Ernst (t.y.), görsel, akustik veya metinsel iç verilerin bilgisinin, dijitalleştirilmiş kaydın kendisine girilerek (veri daldırma), algoritmik bilgi işleme makineleri tarafından gerçekleştirilebilen medya-arkeolojik bakışla

ortaya çıkarıldığını ileri sürer. Dijital cihazlar kültürel anlamı taşıırken, üretimlerinin “*donmuş medya bilgisini*” de muhafaza etmektedir (Ernst, 2013: 60).

Böylece, Foucault’un arşiv ve arkeoloji kavramları, Ernst tarafından, sembollerin, sinyallerin ve bilgilerin görünür olduğu medya-arkeolojik bir yaklaşımla, teknolojik bir yapı olarak medya arşivolojisi (*media archivology*) kavramı altında dönüştürülür. Bilgi bu şekilde diyagramlar üreterek, görsel-işitsel ya da yazınsal rejim içindeki mecazi olgulardan çok süreç odaklı diyagramlara daha yakın olan, bilgisayar tarafından üretilen bir bilgi estetiğine olanak tanır (Ernst, 2013: 27). Geleneksel mekânından ayrılan ve internet ağlarıyla oluşturulan sibernetik bir ortama taşınan arşivle, medyaya özgü bellek, mikro-zamansal düzeyde sürekli bir geçiş halindedir (Ernst, 2013: 70). Bu süreklilikle geçmişi sadece bugünün sonucunu hazırlayan bir süreç olarak gören tarihsel anlayış, *medyanın derin zamanı* kavramıyla anlatılan düşünceye evrilir (Zielinski, 2006). Zielinski (2006), başarısız olmuş ya da unutulmuş icatları içeren ölü ya da zombi medyanın kesintiye uğrayan, sapmalarla dolu bir alan olduğunu aktarır. Dünya tarihini devasa bir zaman dilimi olarak açıklayan James Hutton gibi, medya tarihini milyarlarca yıllık jeolojik ve biyolojik evrimden ilham alan bir perspektifle inceler (Zielinski, 2006: 4,6,7). Medya anarkeolojisi (*media anarchaeology*) adını verdiği yöntemde, yeninin içindeki eskiyi değil tersine bir bakışla eskinin içindeki yeniyi aramayı, kaybolan, görmezden gelinen bireysel varyasyonları, kırılmaları ve dönüm noktalarını keşfetmeyi, durmadan büyüyen bir çöp yığını gibi medya kültürü içerisinde başarısız olan, atılan, unutilan parlak düşünceleri geri dönüştürmeyi önerir (Zielinski, 2006: 2-14).

Donanım ve teknik kodların dikey kazısını içeren medya arkeolojisinin bu teknik düzlemi, Huhtamo tarafından *topos araştırması* kavramıyla ve kültürel bir katmanla genişletilirken, medya imgelemi ise insanların şeylere bakma ve kendi

gerçekliklerini oluşturma biçimlerini şekillendiren bir unsur olarak görülür (Natale, 2015). Huhtamo’ya göre (2011: 28; 1997: 222), yeni icatların durmaksızın doğrusal bir ilerleme kat ettiği medya kültürü, *topoi* olarak adlandırdığı, tarihsel süreç içerisinde bağlamı aşan, kaybolan ve tekrar ortaya çıkan kalıpların, klişelerin ve ortak temaların döngüsel bir yeniden belirişidir. Huhtamo, tarih boyunca ve çeşitli derecelerde kültürler arası olarak izlenebilen, görsel ya da işitsel, tekrarlayan söylemsel kavramlar olarak açıkladığı topos araştırmasıyla, gizli, unutulmuş, ihmal edilmiş ve bastırılmış tarihleri ortaya çıkarmaya, gerçek olan ile yanıltıcı olan şeyler arasındaki karışıklık sorununa odaklanır (Huhtamo, 2011; Natale, 2015; Huhtamo, 1997; Huhtamo, 2018). Bu ekseninde bozuk cihazlardan ibaretmiş gibi görünen dijital enkaz, yüzyıllardır süregelen kültürel hazların ve korkuların dijital arayüzlerde yeniden vücut bulmuş hayaletleri olurur.

Geçmişe duyulan antikacı bir merak ya da nostalji olmanın ötesinde, medya kültürlerinin günümüzdeki tuhaf ve olağandışı (*anomalous*) hallerini anlamak için geçmişte kazı yapmak anlamına gelen medya arkeolojisinde geçmişin tozlu raflarıyla arşiv, bugünün yeni medyasının nasıl inşa edildiğini gösteren canlı bir laboratuvar olarak işlemektedir (Parikka, 2012, s. 2). Parikka’nın (2012: 12) “*geçmişten içgörüler devşiren bir yöntem*” olarak açıkladığı bu düşünceleri teoriyi doğrudan sanatsal pratiğe yaklaştırır; böylece bir koruma bölgesi olan arşiv, sanatçı için yaşadığı zamanı eleştirdiği politik ve estetik bir cephane deposuna dönüşür. Böylece, bir üst disiplin, metodoloji olarak işleyen medya arkeolojisi, bu metodolojinin veri kültürüne, kod yapılarına, ağ tabanlı belleğe uygulanan özelleşmiş bir alanı olarak dijital arkeolojiyi içerir.

Medya arkeolojisinin bu katmanlı yapısında, dijital arkeolojiyi kullanan çağdaş sanatçı da —tıpkı antikacı gibi ölü ya da modası geçmiş medyayı kurtaran ya da geçmişin teknik medyasını yeniden oluşturan— bir medya arkeoloğuna dönüşerek kendini, yeni

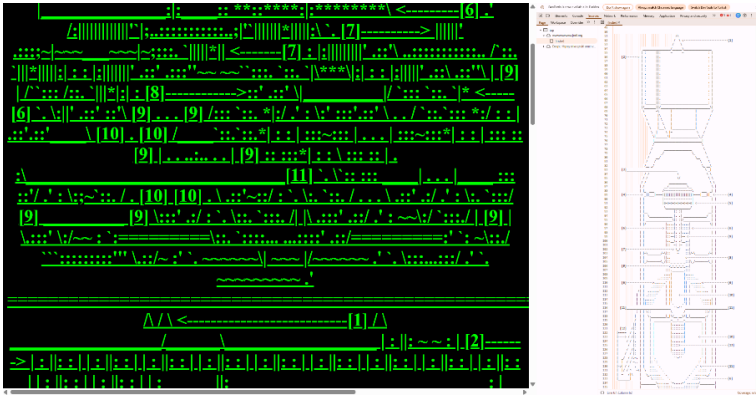
olandan çok eski olanın içinde saklı olan potansiyeli ararken bulur. Geleneksel arşivci, tarihçi, antikacı ve sanatçı kimlikleri arasındaki sınırların belirsizleştiği bu yeni kimlikle, ifade biçimleri geçmişle otantik bir varoluşsal bağ kurma deneyimine evrilir (Ernst, 2005; Natale, 2015). Sanatçı, dijital medyanın yazılım kusurlarını, ağ kalıntılarını, ölü/zombi formlarını, hatalarını (*glitch*), devrelerini vb. yüzeye çıkararak manipüle eder ve eleştirel ve estetik bir müdahaleye maruz bırakır. Jussi Parikka ve Garnet Hertz (aktaran Muliaee, 2024: 5) tarafından *zombi medya* olarak isimlendirilen bu pratikle, eskimiş olana, tüketim kültürüne bir direniş biçimi olarak medya arkeolojisi sanatsal bir söyleme dönüşür. Medya arkeolojisinin önerdiği *derin zaman* ve *döngüsel tarih* okumaları, sanat yapıtlarında dijitalin kendine has maddesizliği, akışkanlığı ve kırılğanlığı (*software/hardware obsolescence*) üzerinden yeniden üretme eylemi olarak karşılık bulur. Sanatçının içinde bulunduğu dijital alanda, hafıza Google aramasıyla, deneyim YouTube videolarıyla ve duygular beğenme ile yer değiştirir (Codognet, 2018: 10).

Arayüzün Yıkımı ve Kodun Estetik İfşası Özelinde Jodi

Dijital kültürün erken dönemlerinde, —özellikle 1995-1999 yılları arasında— ortaya çıkan yüksek teknoloji grafik tasarımı, tarayıcı eklentileri ve özel medya uygulamalarının yaygınlaşmasıyla birlikte sanatçılar, kendilerini arayüzlerin şeffaflık vaadiyle kullanıcıyı teknik altyapıdan ve kodun karmaşık dünyasından yalıtıma başladığı bir ortamda bulur. Böylesi bir atmosferde bir araya gelen Belçikalı Joan Heemskerk ve Dirk Paesmans’tan oluşan Jodi kolektifi, sanat üretimlerini web için ve web üzerinden gerçekleştirir. Jodi, teknolojinin pürüzsüz yüzeyini kabul etmek yerine, o kara kutuyu zorla açarak içindeki karmaşayı görünür kılmaya odaklanır (Goddard, 2015). Bu tavır interneti bir sanat nesnesine dönüştürerek web’e özgü yeni bir sanat anlayışının doğmasına yol açar (Galloway, 2004: 220). Jodi’nin, pasif bir

görüntüleme aracı olan web tarayıcısını müdahale edilebilir bir hale getirerek aşındırması ve kazılması gereken bir teknolojik katman olarak ele almasıyla oluşan bu yenilikçi yaklaşımı, *net.art* hareketinin de arkeolojik temelini oluşturur (LIMA, 2016). Verinin dağıtımını gerçekleştiren internet, *net.art* hareketiyle kendine özgü protokolleri, hataları ve kod yapılarıyla müdahale edilmesi gereken bir kazı alanı olarak görülür. Parikka'nın (2012: 17) ifadesiyle, ağ toplumu ve dijital kültür arkeolojilerinde, dışarıda bırakılan ve anormal kabul edilen şeylerin medya-arkeolojik bir kazısı olarak, iletişimin karanlık yüzüne bakmak, yani iletişimsizliği, gürültüyü, paraziti ve bağlantı kopukluğunu haritalamak gerekir. Böylece medya arkeolojisinin dijital yüzeylerin derinliğine ulaşma, teknik alt yapısını görünür kılma uygulamaları, sanat tarihinde *net.art* hareketinin kod merkezli pratiklerinde arkeolojik bir karşılık bulur.

Resim 1 Jodi, <https://www.jodi.org/>

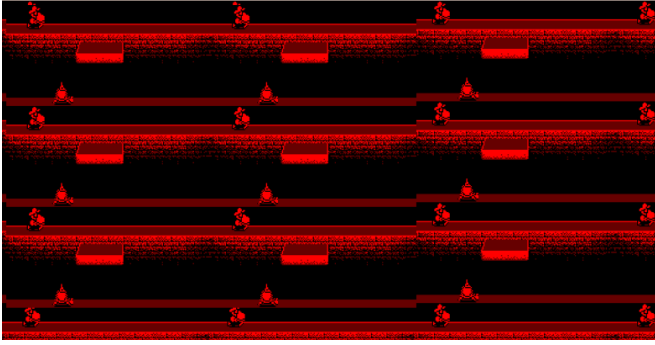


Kaynak: <https://www.jodi.org/>

İnternet ortamı, ekran başındaki her kullanıcıyı kendi içine kapalı, izole bir konuma hapsederek insanları ve bilgisayarları birbirine bağlı tekil birimler *monadlar* haline getirirken, paradoksal olarak teknik protokoller aracılığıyla ağ oluşturmalarını sağlar — ekran başında aynı anda bir mekânda yalnız ve dijital ağ üzerinde herkesle birlikte. Gürültü (*noise*) ve hata üzerinden yeni bir estetik

başarısızlık (*aesthetic failure*) rejimi üretilen bu ortamda, geçmişte sadece alıcı konumda olan sanat izleyicisi, rol değişimine uğrayarak internet sanatında ve dijital kültürde veri gönderip üretir, dış dünyanın alanına dahil olmasına izin verir ve üzerine kapanan klostrofobik bir istilaya uğrar (Berry, 2001: 32-33; Kane, 2019). Dönemin bu tavrını, Jodi, Baumgärtel’e (1997) verdiği röportajda şu sözlerle özetler: “İzleyici çalışmalarımıza baktığında, biz onun bilgisayarının içindeyiz... ve birinin bilgisayarında olmaktan onur duyuyoruz.”

Resim 2 Jodi, <https://wwwwwwwwwwww.jodi.org/>

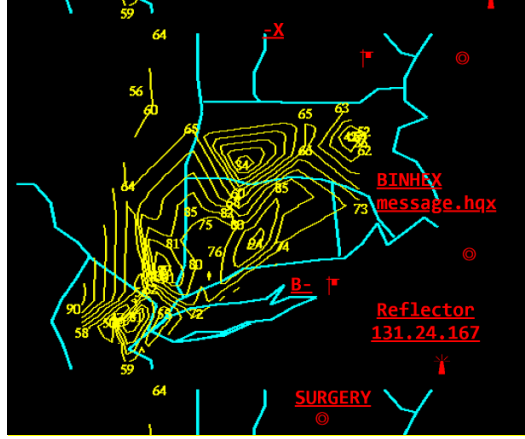


Kaynak: <https://wwwwwwwwwwww.jodi.org/100cc/havoc/index.html>

Kolektifin, wwwwwwwwwwww.jodi.org (1995) isimli çalışması, izleyiciyi bir kullanıcı olarak işlevsel bir web sayfası yerine, yanıp sönen yeşil metinler, üst üste binen ASCII karakterleri ve kaotik bir görsel yığınla karşı karşıya bırakır. Jodi’nin ilk web sitesi olan bu sayfa, ekranın pürüzsüz yüzeyini işlevsiz hale getirerek arka planda işleyen HTML kodunu estetik bir ifşa aracı olarak kullanır ve içinde sırlar barındıran çıkmaz sokaklarla örülü labirentler oluşturur — yazılımın çökmesini, kendi materyal kodsallı varlığını boşaltmasını sağlayarak arayüzün yanıltan şeffaflığını yıkar (Digital Canon of the Netherlands, t.y.). Böylece sanatçıların bu estetik müdahalesiyle, Ernst’in (2013) medyanın görünen yüzeyinin ötesine geçilerek, onu var eden matematiksel ve teknik yapısına (*source code*) inilmesi

gerektiğini anlatan medya-arkeolojik yaklaşımı açığa çıkar. Makineleşmiş bir eylemliliğin bir versiyonu olarak mekanik göz, soğuk bakış (*cold gaze*), geçmişin kaydedildiği bir ön düzeyi, insan merkezli anlatıların ötesine geçip, makinenin makineyle konuştuğu o matematiksel/teknik çekirdeğe (*logos*) odaklanma gerekliliğini vurgular (Ernst, 2013: 9-10).

Resim 3 Jodi, <https://www.jodi.org/>



Kaynak: <https://www.jodi.org/100cc/index.html>

Tarayıcıya yazılan www.jodi.org adresi, görünen kaotik sayfa yüzeyinin altına doğru bir kazı yapılarak kaynak koduna bakıldığında sayı ve sembollerden oluşan HTML kodlarının arasına ASCII sanatıyla bir hidrojen/atom bombası diyagramı gizlendiği görülmektedir (Digital Canon of the Netherlands, t.y.; Morris, 2024). Bu gizli katman, köklere (arşive), başlangıçlara (daha az tarihsel nedensellik ama zamansal özgünlük, zaman açısından kritik ivmenin açılışı ve üretimi, zamansal ufuklar) geri dönüşün ve algoritmik medyada kurucu bir güç olarak matematiksel kareköklerin diyagramatik yapısıyla ilgilenilmesi gerektiğinin sanatsal bir kanıtıdır (Ernst, 2013: 24). İnternetin arka yüzünde gizlenen görünmez olanı açığa çıkarmaya, işleyişini, tehlike ve olanaklarını ifşa etmeye odaklanan Jodi, www.jodi.org'da web'deki her

şeyin arkasındaki koda vurgu yaparak internetin kendisini amaç ve konu olarak ele alır. Çalışmasında, izleyiciyi kullanıcıya dönüştürerek dijital estetiği, şiirselliği ve ortamın özelliklerini keşfetmelerine olanak tanır. Çalışmayı, herhangi bir basın bülteni ya da biyografileri olmadan doğrudan ekrana yerleştiren ve bu ekranlarda olan şeyleri sunan Jodi (aktaran Baumgärtel, 1997), bu süreci, “*açıklamalardan kaçınıyoruz. Herhangi bir sergiye bakın: İnsanlar, eserin kendisine bakmadan önce, sanat eserlerinin yanındaki bilgi levhalarını inceliyorlar. Bir eser hakkında fikir sahibi olmadan önce, eseri kimin yaptığını bilmek istiyorlar. Mümkün olduğunca bundan kaçınmaya çalışıyoruz.*” sözleriyle aktarır. Bununla birlikte çalışmada arayüzü bozarak kodu görünür hale getiren Jodi, kaotik bir glitch estetiği oluşturarak bilgisayarın ve internetin kullanıcı dostu maskesini düşürür. Yanıltıcı doğasını görünür kılarak mahremiyet kaybını ve dijital sıkışmışlığı (klostrofobi) ifşa eder (Digital Canon of the Netherlands, t.y.).

İlk web sitemizin ilk sayfasında en büyük temel kod hatasını yaptık. İlk komutta eğik çizgi eklemeyi unuttuk. Bunu unutursanız, güzel bir çizim elde edemezsiniz. Düzgün aralıklı bir diyagram yerine, çizim ekranda her yere dağılmıştı. İlk başta bilgisayarımızda bir sorun olduğunu düşündük, ancak sonunda etkinin oldukça ilginç olduğuna karar verdik. Hatayı çevrimiçi olarak yayınladık ve ortaya çıktığı gibi, bu, hatanın sonsuzca yeniden üretilmesi anlamına geldi. Herkes tarayıcısında aynı hatayı gördü ve bu da bize oldukça fazla kızgın e-posta getirdi. Bu hatayı yapmaya cesaret ederek, kodu eserin konusu haline getirdik. Daha sonra tarayıcınızda o web sayfasının kaynak kodunu görüntülemeyi istediğinizde, çizimin doğru sürümü ortaya çıktı. [...] Çalışma, atom bombası yapımına ilişkin talimatlar içeriyordu. Bu gizli katman, her şeyin kaçınılmaz olarak arkasında olan koda dikkat çekmenin çok ilginç bir yoluydu.” (Van Tomme, 2011: 33)

Jodi’nin ifade ettiği eksik eğik çizgi (*missing slash*) anekdotu, dijitalin maddesiz (*immaterial*) olduğu yanılgısına karşı

çıkarak, onun da kendine has bir maddeselliği (*materiality*) —bir karakterin eksikliğiyle bile çökebilen, kırılgan ve ontolojik olarak işlenebilir bir malzeme— olduğunu gösterir (Scarlett, 2017). Jodi, çalışmasını bir bilgisayar sisteminin işleyiş biçimlerine, her türlü sembolik hileyle nasıl hikâye anlatabileceğine dair bir algılama biçimi oluşturma fikri üzerine temellendirir. Çalışmayı deneyimleyen izleyici, makinenin manipüle edilerek yapılandırılma biçimini keşfederken, çalışma aksini gösterdiği halde kendini bir şeyin farklı şekilde yapılamayacağına ikna edilirken bulur (Van Tomme, 2011: 34). Böylece arayüzün diktatörlüğüne karşı yürütülen epistemolojik bir direniş olarak gerçekleştirilen eserde ekranın parlak pürüzsüz yüzeyi, alt katmanlarında her an patlamaya hazır bir kod yığını —bombayı— gizleyen, davranışlara yön veren düşünsel bir perde işlevi görür. Jodi, bu perdeyi parçalayarak dijital ortamın soyut bir hayalet olmadığını, ufak bir karakter hatasıyla dahi tüm sistemin çökebileceğini, kırılgan ve manipüle edilebilir teknik bir madde olduğunu ortaya koyar. Çalışmasında gerçekleştirdiği arkeolojik kazı ile zihinlerde, dijitalin sadece kod düzeyinde kalmadığı, dosya formatları ve veri çürümesi düzeyinde de nasıl bir kalıntı bırakacağı sorusunu oluşturur.

Dijital Çürüme ve Hata Estetiği Ekseninde Rosa Menkman

Görüntünün yaşamsal bir parçası olan bozulma olgusuyla; mağara duvarlarına yapılan resimlerden, sinemada ya da televizyonda gösterime giren filmlere kadar her görüntü, farklı bozulma düzeylerine uğrar —anında başladığı gibi sonradan da ortaya çıkabilir, görünmez olabildiği gibi belirli bir görüntünün mevcut algısı üzerinde büyük bir etki de oluşturabilir. Genellikle hasar görmüş bir parçanın restorasyona ihtiyaç duyduğu izlenimini oluştursa da, bozulmanın ani ve öngörülemez doğası, tesadüfi keşifler, olaylar ve hatalar paralelinde sanatçılar tarafından estetik bir strateji olarak benimsenir (Quaranta, 2011: 25). Glitch adı verilen bu hata ve kusur estetiği, düşük çözünürlüklü kötü görüntüleri,

ölü/zombi medya kalıntılarını, kirli stilleri —parçalanma, gren, hayalet görüntü, aralıklı tarama, titreme, tırtıklı kenarlar, posterizasyon, pikselleşme, niceleme hatası, halkalanma, merdiven gürültüsü, tarama çizgileri vb.— merkeze alır (Quaranta, 2011: 28; Menkman, 2011: 51). Kane (2019: 2), “*hata yapabildiğimiz için, sonrasında büyüme ve değişme kapasitemiz de vardır*” sözleriyle başarısızlık ve hatayı, insanın varoluşunun ve gelişmesinin temel koşulları olarak aktarır. Kane tarafından geniş anlamda insan mücadelesinin anlamlı sembolleri olarak görülen bu estetik başarısızlığın arkeolojisi, modernizmin pürüzsüz ve gürültüsüz iletişim idealine karşı bir meydan okumadır. Hiper teknoloji çağında hataya yatkın, yanılabilir bir insan olmanın, başka hiçbir şeye başvurmadan tekrar tekrar başarısız olmanın ne anlama geldiğini açıklamanın bir yoludur (Kane, 2019: 3). Birer metafor olarak kabul edilen aksaklık, gürültü ve başarısızlık gibi olgular, temsil ettikleri fiziksel teknolojilerin ötesinde var olan, deneyimlenen ya da ifade edilen kanallardır (Kane, 2019: 5). Teknik yetersizliği de ifade eden dijital bozulma ve sıkıştırma hataları görsel kültürün yeni yerel dili (*vernacular*) haline gelen, kaçınılmaz ve kasıtlı bir estetik uygulama haline gelir.

Resim 4 Rosa Menkman, Vernacular of File Formats (2009-2010)



Kaynak: <https://beyondresolution.info/VERNACULAR>

Eserlerinde çözünürlük teorisini ve glitch estetiğini uygulayan Hollandalı sanatçı Rosa Menkman, *Vernacular of File Formats* (2009-2010) adlı çalışmasında, mülkiyet, sergileme ve koruma hakkındaki geleneksel kavramlara meydan okur. Sanatçı, verileri belirli bir sözdizimiyle düzenleyen kodlama sistemleri üzerine kurulu olan çalışmasında, bir otoportreyi farklı dosya biçimlerini kullanarak bilinçli olarak bozar ve ortaya çıkan dijital sıkıştırma algoritmalarının görsel imzalarını araştırır. Çalışma, Michel Foucault'nun arşiv kavramı ve Jacques Derrida'nın arşiv humması (*archive fever*) düşüncesi ekseninde, durağan temsilin karşısında duran sanatın nasıl arşivlendiği ve sürdürüldüğü sorularına yanıt arar (Menkman, 2010; LIMA, t.y.). Foucault'nun, söylenebilir olanın yasasını ve neyin görünüp neyin görünmeyeceğini saptayan bir sistem olarak tanımladığı arşiv; Menkman'ın çalışmasında her dosya formatının (JPEG, TIFF, BMP), görüntüyü kendi kurallarına göre sıkıştırıp kodlayan, görüntünün *görünürlük yasasını* belirleyen birer mikro-arşive dönüşür. Bununla birlikte, Menkman'ın *Vernacular of File Formats*'ında oluşturduğu glitch estetiği, dosya formatlarının (arşivin) görüntüyü korumak adına onu nasıl sıkıştırdığını, veriyi nasıl öldürdüğünü ve deforme ettiğini ifşa eden bir teknik çürüme anı olarak işler. Bu arşivleme süreci Derrida'ya (1996: 12) göre sessizce işleyen bir yıkımı da beraberinde getirir ve arşiv, içinde kendisine karşıt işleyen, sessiz bir adanmışlıkla her zaman arşiv-yok-edici (*archiviolithic*) olarak çalışan ölüm dürtüsü (*death drive*) barındırır. Bu yok edici güç, Derrida'nın (1996: 11-19) ifadesiyle unutkanlığı, amneziyi, belleğin yok oluşunu kısıktırdığı gibi, *mneme* ya da *anamnesis*'e indirgenemeyecek olanın radikal bir şekilde silinmesini, kökünün kazınmasını zorunlu kılar. Ölüm dürtüsünün kendi arşivini daha en başından yok ettiği yönündeki bu düşünce, Menkman'ın çalışmasındaki dijital dosyalarda ete kemiğe bürünür: Bir JPEG dosyası, görüntüyü arşivlemek isterken, sıkıştırma algoritması gereği veriyi geri döndürülemez şekilde yok eder.

Böylece Menkman'ın glitch estetiği, sonluluğun (*finitude*) mantığını ve korumanın uzam-zamansal koşullarını süpürüp atan bir arşiv humması halini yansıtır (1996: 19).

Resim 5 Rosa Menkman, Vernacular of File Formats (2009-2010)



Kaynak: <https://beyondresolution.info/VERNACULAR>

Tüm bu yönleriyle kavramsal olarak değişken olan çalışma, baskı ya da dijital gösterimler gibi farklı biçimlerde çıktılar üretir. *Vernacular of File Formats*'da Menkman, sanat eserinin çeşitli yönlerini yeniden ele alıp, kullanarak durmadan gelişen dinamik bir arşiv oluşturur. Aralık 2016'da MOTI Museum of The Image ve Stedelijk Museum Amsterdam tarafından satın alınan eser, sanatçı tarafından müzelerle iş birliği içinde bir araya getirilen 16-18 GB'lık bir dosya arşivi olarak sunulur. Videolar, çoklu sıkıştırma dillerindeki görüntüler, PDF ve metin belgelerini barındıran bu devasa arşiv, farklı formatlarda yüzlerce dosyayı kapsar. Değişen bir sanat eseri olarak yaşayan arşivin sürekliliği, Menkman'a göre sürekli eklemelere ve geliştirmelere olanak tanıyan, açık ve evrim geçiren bir varlık olarak tasavvur edilmesine bağlıdır. Ancak müzelerin eseri düzenlenebilir bir arşiv yerine, belirli versiyonları kapsülleyerek saklama tercihi; ucu açık bir dijital yapının kurumsal arşivlerde sürdürülmesinin yarattığı ontolojik zorlukları vurgular (LIMA, t.y.; Menkman, 2010).

Resim 6 Rosa Menkman, Vernacular of File Formats (2009-2010)



Kaynak: <https://beyondresolution.info/VERNACULAR>

Ernst (2013), fiziksel bir depolama alanı olan geleneksel arşivin aksine, ekranın parlak yüzeyine taşınan arşivi, dijital belleğin doğası gereği mikro-zamansal (*micro-temporal*) ve dinamik bir süreç olarak betimler. Ernst'e (2013: 98) göre bu yeni arşivsel düzen, durağan bir sınıflandırmadan uzak, elektromanyetik dinamiklere dayalı bir vektör alanı olarak işler. Dijital ortamda sürekli işlendiği, transfer edildiği ve güncellendiği sürece güncelliğini koruyan veri, Menkman'ın çalışmasında, formatların değişmesi, *codec*'lerin güncellenmesiyle çürümeye, değişmeye devam eden bir siberetik organizmaya dönüşür. Fiziksel derinliğinden (kütüphane raflarından) ayrılan arşiv, dijitalleşerek mikroçip mimarisinin düz yüzeyine indirgenir ve saklanan bir yer olma özelliğinden uzaklaştırılarak, elektronik devrelere ve veri akışlarına karışan dinamik bir sürece dönüştürülür (Ernst, 2013: 100). Böylece sanatçı tarafından dosya formatları bozulan eser, arşivin artık bir depo olmadığını, aksine görüntünün nasıl oluşması gerektiğini dayatan bir kodlama ve protokol katmanına —yani medyanın kendisine— dönüşümünü gözler önüne serer. Menkman'ın müdahale ettiği her JPEG veya BMP formatı, Ernst'in *arché* (yasa) olarak tanımladığı, görüntünün ortaya çıkışını yöneten o görünmez komuta merkezini ifade eder (Ernst, 2013).

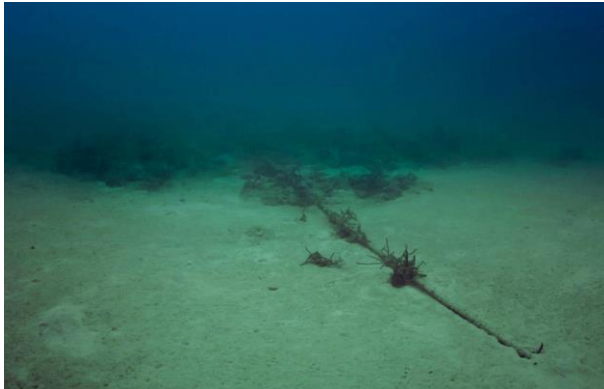
Sanatçı çalışmasında; dijital bir kameranın, görüntü tarayıcının ya da sinema filmi tarayıcısının sensöründen gelen minimum düzeyde işlenmiş pikselleri ve görüntü meta verilerini barındıran RAW dosyalarını kullanır. RAW görüntü dosyası, aralıklı (*interleaved*) ya da aralıksız (*non-interleaved*) şekilde her pikselin RGB (Kırmızı, Yeşil ve Mavi) renk değerlerinin depolanma sırasını ifade eder. Menkman'ın (2011: 18) belirttiği üzere; *“aralıklı bir RAW görüntüde, veriler RGBRGBRGB dizisinde depolanırken, görüntü aralıksız olarak kaydedildiğinde RGB değerleri sıralı olarak düzenlenmez, kendi katmanlarına sahip olur.”* Sanatçının bu yapıya müdahale ederek orijinal değerlerden sapması, imajın bozulmasına neden olurken dosyanın teknik iç yapısını da görünür kılar. Sanatçının RAW veriye yaptığı bu müdahale, Galloway'ın (2004: 243) *“dağıtılmış ağları yönlendiren, kültürel nesneler yaratan ve yaşam formları üreten devasa kontrol aygıtı”* olarak tanımladığı *protokol* teorisindeki kontrol mekanizmalarının delinmesini temsil eder. Burada dosya formatları ve protokoller, verinin nasıl paketleneceğini dikte eden politik yönetim araçları haline gelir. Menkman, RGB dizilimini bozarak görsel soyutlama oluşturma yanı sıra, görüntüyü standartlaştıran ve onu evrensel bir meta haline getiren endüstriyel protokolün de otoritesini sarsar. Çünkü, açığa çıkan bozuk/hatalı görüntü, dosyanın ham (*raw*) ve disipline edilmemiş maddeselliğinin en saf haliyle gerçekleşen bir dışavurumdur.

Görünmeyen Altyapının ve Coğrafyanın Arkeolojisi Bağlamında Trevor Paglen

Dijital çağın en büyük mitlerinden biri, dijital ortamda verinin mekânsız, ağırlıksız ve görünmez bir bulutta (*Cloud*) asılı kaldığı inancıdır. İnterneti tanımlamak için kullanılan kablesiz ve bulut kavramları, egemenlik alanlarının akışkan sınırları dahilinde bireysel öznellikler ve toplumsal sistemler üzerinde geniş bir etki alanına sahiptir. Fiziksel altyapıya duyulan temel ihtiyacın karşısına

yerleştirilen bu yapıyla, tüm yaşamlar birbirine kablosuz olarak bağlanır: “*Görünüşte kablosuz yaşamlarımız, birbirine dolanmış kablolar yığınınına dayanıyor*” (Starosielski, 2015: 232). Amerikalı sanatçı Trevor Paglen, coğrafyacı ve fotoğrafçı kimliğini bir arada kullandığı yaklaşımıyla gerçekleştirdiği *Undersea Cables* (2014) çalışmasında, bu uçucu metaforu okyanusun binlerce metre altına indirerek, internetin aslında soğuk, karanlık ve son derece maddi bir altyapıya sahip olduğunu kanıtlar. Bu yaklaşım, Parikka’nın (2015: 3-4) *A Geology of Media*’sında anlattığı, insan icatlarının tarihi olarak düşünülen medya tarihinin, aslında “minerallerin, metallerin, kimyasalların ve jeofiziksel katmanların oluşturduğu kirli bir maddi tarih” olduğu düşüncesine paraleldir. Parikka’ya göre dijital kültür, yerkürenin jeolojik malzemelerinin (metallerin ve minerallerin) kazılması, yerinden edilmesi ve dönüştürülmesi üzerine kurulu olan jeofiziksel bir olaydır. Teknolojik cihazlar, ağlarla birlikte, milyarlarca yıl önceki jeolojik katmanların birer uzantısı niteliğindedir (Parikka, 2015: 5-7). Bu nedenle Paglen’in görüntülediği okyanus tabanı da bir iletişim hattı olmanın ötesinde medyanın, yerkürenin (toprağın ve okyanusun) derin zamanına kazınmış jeolojik bir kayıttır (Parikka, 2015: 12).

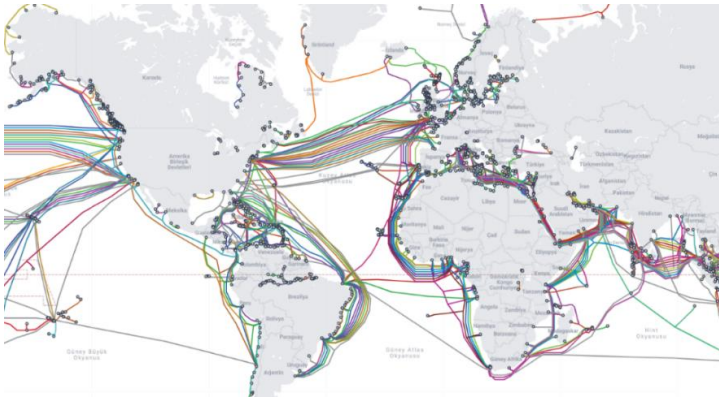
Resim 7 Trevor Paglen, Undersea Cables: Bahamas Internet Cable System, NSA/GCHQ-Tapped Undersea Cable Atlantic Ocean, 2015



Kaynak: <https://paglen.studio/2020/05/22/undersea-cables/>

Tüplü dalış ve su altı navigasyonunu öğrenen sanatçı, Atlantik Okyanusu'nun zemininde bulunan, e-postaların, belgelerin, tweetlerin ve aramaların ışık hızında geçtiği kabloları fotoğraflar (Pepi, 2024: 71). Fotoğraflar, Avrupa ve Amerika kıtalarını birbirine bağlayan denizaltı kablolarının anakarayla buluştuğu ve NSA tarafından gözetim amacıyla dinlendiği yerleri gösterirken, deniz haritalarıyla, gemilerin onlara çarpmasına engel olmak için fiber optik kabloların yerleri görselleştirilir (Aldrich & Karatzogianni, 2020: 31). İçinde yaşamın kaynağı olan suyu taşıyan bahçe hortumuna benzeyen görünümleriyle, her bir kablo tonlarca veriyi dünyanın yüzeyini kaplayan coğrafyaya yayar. Richard J. Aldrich ve Athina Karatzogianni (2020: 31), kabloların özelliklerini şu sözlerle ifade eder: *“Dokuma çelikten koruyucu bir kaplamaya sahip olsalar da, çapları sadece yaklaşık dört santimetre olduğundan nispeten savunmasızlar. Normalde yüzeye yakın yerlerde bir metreye kadar derinlikteki hendeklere gömülürlerken, 300 metrenin altında ise deniz tabanının yüzeyinde ilerlerler.”* Küresel ölçekteki üretim zincirleri, finansal hizmetler gibi alanlara sağlanan devasa veri akışı okyanus ötesi kablolar sayesinde mümkün hale gelir (Clark, 2016).

Resim 8 Kabloların rotaları



Kaynak: <https://www.submarinecablemap.com/>

Dijital kazı alanını, kablolar, uydular, NSA binaları vb. yapıları içeren fiziksel coğrafyaya taşıyan Paglen, *Undersea Cables* çalışmasıyla; kilometrelerce uzanan, on yıllarca su altında kalan, insanlığın bugün medya ve iletişim hayal gücüyle bağlantı kurmakta zorlanan, günlük hayattan kopuk görünen denizaltı kablolarını fotoğraflayarak internetin bulut gibi sanal/hayalet bir yapı olmadığını, madde olduğunu vurgular (Starosielski, 2015: 5). Bu bölgenin özellikle ABD Hükümeti'nin Ulusal Güvenlik Ajansı tarafından dinlenen yerler arasında olması nedeniyle, sanatçı, görünmeyen güç ve bilgi yapılarına dikkat çeken okyanus dalışları gerçekleştirir (Queensland Art Gallery & Gallery of Modern Art [QAGOMA], t.y.). Zamansız bir mekân gibi algılanan okyanusa ait bu görüntüler, internetin —dışı zırhlanmış ancak özünde saç teli kadar ince fiber optik kablolardan oluşan— devasa altyapısını görünür kılar (QAGOMA, t.y.; Boucher, 2015). Sanatçının dalgıç kıyafetleri giyerek gerçekleştirdiği bu dalışı, okyanus tabanındaki hendeklerden geçen internetin maddesel altyapısına tanıklık etmeye olanak tanırken, internetin görünmeyen yüzü olan kitlesel gözetim mekanizmasını, yani iktidarın gözünü (*panoptikonu*) da ifşa eder. Bu yönüyle sırları koruyan kara kutu olan okyanusta, haritalarda yeri gizlenen o kabloları bulup fotoğraflayarak medya arkeolojisinin en somut halini ortaya koyar. Goddard (2015) tarafından kara kutuların açılması (*breaking open the black boxes*) olarak açıklanan bu bakış, anarşik arkeoloji (*anarchaeology*) ifadesiyle tanımlanır. Goddard'a göre, teknolojinin nasıl çalıştığını gizleyen o kutuyu —burada okyanusu— açmak, teknik bir merakın yanı sıra politik bir ifşa eylemidir. Çünkü o kutunun içinde iktidarın ve kontrol mekanizmalarının işleyiş diyagramları saklıdır (Goddard, 2015: 1765). Paglen'in çalışmasında bu kara kutu, NSA'in işleyiş diyagramlarını saklayan okyanusun ta kendisidir ve sanatçı, dalarak gerçekleştirdiği çalışmasıyla saklı olanı gün yüzüne çıkarır.

Resim 9 Trevor Paglen, Undersea Cables: NSAtapped undersea cables, North Pacific Ocean, 2016



Kaynak: <https://paglen.studio/2020/05/22/undersea-cables/>

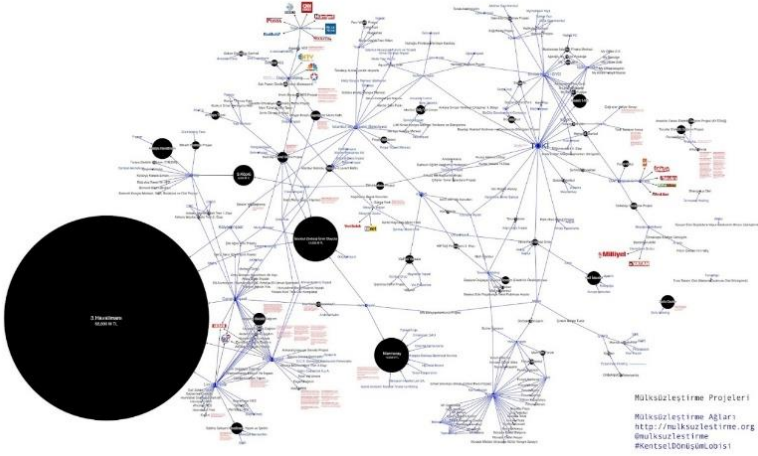
Kabloların döşendiği okyanus tabanı, “kolayca kuvvet uygulanabilen ve coğrafi engellerin telekomünikasyon tarafından ortadan kaldırıldığı sürtünmesiz yüzey” olarak kabul edilir. Tarihsel olarak kapitalizmin genişlemesiyle bağlantılı olan bu yüzey anlayışı, okyanusu ve kıyıları mekânsızlaştırılmış olarak tasvir eder. Maddeselliği olmayan bilgi akışları, uzandıkları ortamları akışkan ve daha az önemli hale getirir. Her ne kadar bugün, Mark Taylor’ın (aktaran Starosielski, 2015: 6) ifade ettiği “internet aslında bilgisayarların iletişim kurmasını sağlayan kodlar ve protokollerden başka bir şey olmadığı” düşüncesi egemen olsa da, geçmişin kablo sistemi tüm coğrafyayı fiziksel olarak dolaşan bir hat olarak varlığını sürdürür. Bu değişim, insanlığın yüzyıllar önce doğaya bakıldığında gördüğüyle şimdiki zamanda doğaya baktığında aynı şekilde görmediğinin bir göstergesidir: Caspar David Friedrich’in resmettiği deniz, bugün de aynı deniz gibi görünse de aynı nehirde iki kez yüzülemeyeceği gibi, Friedrich’in zamanından beri çok fazla tarihe tanıklık eden bu sular da değişime maruz kalmıştır (Boucher, 2015). Zielinski’nin (2006) *medyanın derin zamanı* düşüncesine göre, modern cihazlarla anılan medya, jeolojik ve tarihsel katmanlara

yayılan dikey bir zamansallıktır. Bu perspektifle Paglen’in okyanus tabanını çektiği fotoğraflar, Friedrich’in romantik manzarasından modern gözetim ağına uzanan bu *derin zamanın* görsel bir kanıtı haline gelir (Zielinski, 2006: 7-10). Bu nedenle “*güzel bir okyanus manzarası*” gibi çekilen fotoğraflar, baktığımız şeyin distopik bir gözetim aracı olduğu gerçeğini haykırır: güzel olan ve tehlikeli olanın birbirine dönüştüğü bir döngü durmadan tekrar eder.

İlişkisel Ağların ve Politik Verinin İfşası Özelinde Burak Arıkan

Medya arkeolojisinin kazı sahası, okyanus tabanındaki fiziksel kablolardan, bu altyapı üzerinde yükselen ve toplumsal yaşamı görünmez protokollerle kuşatan karmaşık ilişki ağlarına doğru genişler. Trevor Paglen’in ifşa ettiği maddesel donanımın ötesinde, iktidarın hiyerarşik değil ağsal olarak örgütlendiği bu yeni düzlem, verinin sosyo-politik haritalamasını zorunlu kılar. Öyle ki, Galloway’ın (2004: 29) ifade ettiği gibi günümüzün denetim toplumlarında iktidar, artık merkezi bir piramitten değil, *protokol* adı verilen ve ilişkileri yöneten dağıtık ağ diyagramlarından yayılır. Bu düşünce ekseninde Burak Arıkan, estetik bir malzeme olarak kullanılan veriyi; Nicolas Bourriaud’nun (2005) sanat yapıtını, insanlar arası ilişkilerin ve karşılaşmaların bütünü olarak tanımladığı *ilişkisel estetik* kavramıyla sorunsallaştırır. Ancak Arıkan, Bourriaud’nun galeri içi mikro-sosyalliğini aşarak, kentsel dönüşümü besleyen sermaye ve güç ilişkilerini, ağ haritalaması yoluyla görünür kılar ve dijital çağın karmaşık topolojisini açığa çıkarır. Arıkan’ın bu yaklaşımı çalışmayı durağan bir arşiv olmanın ötesine geçirerek, veriler arasındaki dinamik bağlantıların sürekli inşa edildiği bir diyagram kurar. Dijital arşivin, nesneleri değil, nesneler arasındaki matematiksel ve topolojik ilişkileri saklayan doğası, Arıkan’ın haritalarında ilişkiler arşivi olarak görselleştirilir (Ernst, 2013: 82-83).

Resim 10 Burak Arıkan, Mülksüzleştirme Ağları



Kaynak: <https://danzon2008.blogspot.com/2013/09/mulsuzlestirme-aglar-burak-arkan.html>

Sanatçı Haziran 2013 yılında hayata geçirdiği *Mülksüzleştirme Ağları* isimli çalışmasında, gönüllülük esasına dayalı kolektif bir yapı oluşturur. Sermaye-iktidar ilişkilerinin veri dökümünü ve haritalamasını yaptığı çalışmada; İstanbul'un Kuzey Ormanları üzerine inşa edilen 3. Havalimanı, Tarla başı ve Sulukulelileri yerinden eden kentsel dönüşüm projeleri, Hasankeyf'i tehdit eden Ilısu Barajı, Emek Sineması'nın yıkımıyla inşa edilen AVM gibi yüzlerce projenin maliyetleri, başlangıç tarihleri, hangi ilçe de yapıldığı, varsa iş kazaları gibi bilgiler açıklanırken; bu projeleri üstlenen özel şirketlerle devlet kurumları arasındaki bağlantılar ifşa edilir (Altay, 2019). Özellikle son otuz yılda ülke genelinde hız kazanan kamusal alanların özelleştirilmesi ve ortak alanların metalaştırılmasıyla derinleşen mülksüzleştirme olgusu, Arıkan'ın etkileşimli haritalarında görselleşerek sermaye gruplarının mülksüzleştirilmiş kesimler üzerindeki etkisini gözler önüne serer (Balaskas, 2017: 87).

Resim 11 Burak Arıkan, Mülksüzleştirme Ağları: Termik Santraller Ağı

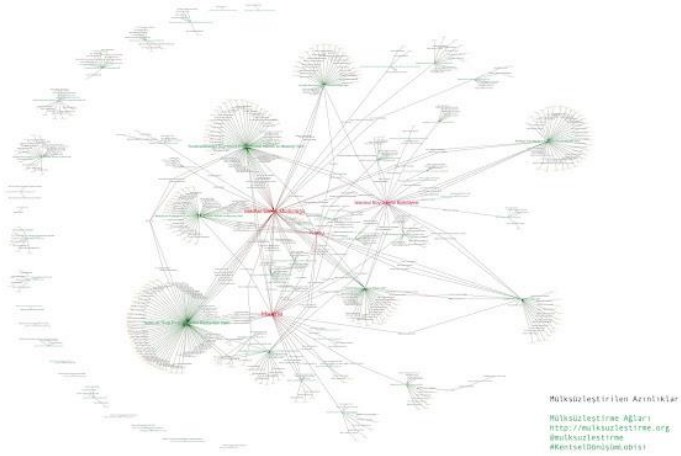


Kaynak: <https://graphcommons.com/h/mulksuzlestirme/views/acf2682d-3c2a-4449-bc7a-e4aa6994d1dd>

Arıkan, haritalama yöntemini uygularken, kullandığı Graph Commons (graphcommons.com) kolektif veri haritalama, analiz ve yayınlama platformu ile kentsel dönüşümün, büyük ölçekli altyapı projelerinin ve siyasi kararların, şirketler, devlet kurumları, finans kuruluşları ve medya firmalarının birbirine sıkı sıkıya bağlı ağlarla nasıl yönlendirildiğini sürekli güncelleyerek ortaya koyar. Bu noktada, Huhtamo'nun (2013) topos araştırmasıyla tarihsel bir perspektife oturtulan Arıkan'ın pratiği, medya kültürünün, sürekli yeni olanla değil, tekrar eden kültürel formlarla (*topos*) ilerlediği düşüncesinde olduğu gibi işler. Sanatçının *ağ haritaları*, aslında Rönesans döneminin karmaşık dünyayı parçalar halinde bir araya getiren *Nadire Kabineleri*'nin (*Wunderkammer*) ya da Aby Warburg'un imgeler arası ilişkisel bağlantılar kuran *Mnemosyne Atlası*'nın dijital çağdaki birer tekrarı niteliğindedir. Arıkan, parçalanmış ve karmaşık veriyi görselleştirirken, insanlığın

asırlardır yaptığı, dünyayı haritalayarak anlama geleneğini sürdürür. Sanatçının tüm karmaşık ilişkiler ağını kuşbakışı bir harita olarak sunması, 19. yüzyılın hareketli panoramalarının (*moving panoramas*) izleyiciye sunduğu dünyayı avucunun içine alma ve hâkim bakış (*gaze*) arzusunun dijital çağdaki tezahürü olur (Huhtamo, 2013: 5). Arıkan, izleyiciye verdiği *zoom in/out* yetkisiyle, Huhtamo'nun bahsettiği o hâkim bakışı demokratikleştirerek pasif kullanıcıyı bir *veri dedektifine* dönüştürür.

Resim 12 Burak Arıkan, Mülksüzleştirme Ağları: Mülksüzleştirilen Azınlıklar



Kaynak: <https://danzon2008.blogspot.com/2013/09/mulksuzlestirme-aglar-burak-arkan.html>

Zamana yayılan uzun vadeli bir süreçte işleyen proje, bu ilişkileri haritalandırarak çağdaş Türkiye'deki gizli mülksüzleştirme mimarisini açığa çıkarır. Sistem haritaları oluştururken, her bir veri noktasını —şirketlerin resmî web siteleri, İstanbul Ticaret Odası kayıtları, Türk Ticaret Sicili Gazetesi, haber makaleleri, akademik raporlar ve araştırmacı gazetecilik vb.— titizlikle ve herkese açık veri tabanlarıyla referanslandırır (Arıkan, 2013). Haritalar, şirket,

proje ya da kurum fark etmeksizin bütçesini, zaman çizelgesini, konumunu, varsa belgelenen işçi hakları ihlallerini tüm kaynaklarıyla birlikte listeleyen bilgi kutularını içeren, ilişkisel düğümlerden oluşur. “*Ayrıca, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan bu yana topraklarından mahrum bırakılan gayrimüslim azınlıklar ve vakıflar hakkında da bilgiler içerir*” (Golonu, 2015: 1).

Ağ haritalarındaki bilgiler, izleyiciler tarafından slaytlar haline getirilebilmekte ve çıktıları alınıp hikayeleştirilerek sosyal medya üzerinden paylaşılabilmektedir (Altay, 2019). Böylece ortaya çıkan ağ haritaları, keşfedilebilir ve aranabilir olarak etkileşimli bir yapı kazanır ve izleyiciler bu ağlarla ortaya çıkan “*etki, mülkiyet ve sorumluluk yollarını*” takip edebilir. Bu sayede, kolektif görünürlük ve siyasi farkındalık platformu haline gelen Mülksüzleştirme Ağları, tüm kamuoyu için kentsel kalkınma ve mülksüzleştirmenin siyasi ekonomisini daha iyi anlamak için bir araç görevi üstlenir (Arıkan, 2013). Sanatçı, kullanıcı etkileşimli haritalarla, politik, sosyal ve ekonomik açılardan keşfedilebilir bir ekosistem kurgulayarak izleyicinin farklı yaklaşımlar hakkında farkındalık edinmesini sağlar (Balaskas, 2017: 87).

Bilginin üretilmesi ve görselleştirilmesi, Arıkan’ın ifade ettiği gibi Mülksüzleştirme Ağları bağlamında yalnızca başlangıç aşamasını temsil etmektedir. Sürecin devamında gerçekleşecek olan asıl kritik nokta, söz konusu bilginin dolaşıma girmesi ve farklı toplumsal alanlarda yeniden türetilmesi; her bağlamda özgün biçimlerde yeniden yorumlanmasıdır (Altay, 2019). Örneğin, bir gazetecinin bu ağları haber üretiminde referans alması, bir belgeselcinin görsel anlatısına dahil etmesi ya da bir sivil toplum kuruluşunun yasa değişikliği önerilerini bu veriler üzerinden temellendirmesi, bilginin toplumsal işlevselliğini somut biçimde ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, *Mülksüzleştirme Ağları*’nın taşıdığı epistemolojik değer, veri üretimi ve görselleştirme

kapasitesiyle sınırlı değildir; bu verilerin farklı toplumsal pratiklerde yeniden işlenmesi ve çoğaltılmasıyla açığa çıkan kolektif anlam üretim sürecinde yatmaktadır. Çalışmanın nihai hedefi ise, bu bilginin daha geniş bir toplumsal tabana yayılması ve böylelikle kamusal tartışmaların, politik müdahalelerin ve kültürel üretimlerin zenginleşmesine katkı sağlamasıdır.

Sonuç

Geçmiş bugüne taşıyan arşivlerin dijitalleşmesiyle (fotoğraf, video, internet vb.) geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki mesafe ortadan kalkar, sanatçıların ifade biçimlerinde yerini alarak geçmişle otantik bir varoluşsal bağ kurma deneyimine evrilir (Ernst, 2005). Zamanı ölçme mekanizması kültürel zaman ölçümü ve özerk zaman tabanlı medyanın ortaya çıkışı arasındaki çarpıcı kopukluğu hatırlatır (Ernst, 2013: 24). Dizinsel veri odaklı algoritmalarla, lineer neden-sonuç ilişkisiyle ilerleyen tarih yazımı yerini bilgisayarların hesaplayan belleğine bırakır ve dijital medya ile mekansallaşan zamanda her şey sayılara indirgenir (Ernst, 2013: 147-158). Radikal söylemsel olmayan medya arkeolojisi —örneğin, Siegfried Zielinski'nin medya arkeolojisi versiyonuyla karşılaştırıldığında— iki şekilde yorumlanır: köklere yani arşive, tarihsel nedensellikten ziyade zamansal özgünlük, zaman-kritik momentumun ve zamansal ufukların açılımı ve oluşumuna yani başlangıçlara dönüş anlamında ve matematiksel karekökün kurucu bir güç olarak algoritmik, teknomatematiksel medya (Ernst, 2013: 24). Bu ekseninde araştırma kapsamında ele alınan eserler ve oluşturulan teorik çerçeveye, medya sanatının salt bir görsel üretim alanı olmadığı, dijitalin maddi, teknik ve politik katmanlarını kazan, medya arkeolojisi tabanlı bir araştırma sahası olduğu vurgulanır. Çalışmada incelenen sanatçılar —Jodi, Rosa Menkman, Trevor Paglen ve Burak Arıkan— dijital kültürü kuşatan bulut mitini ve arayüz illüzyonunu parçalayarak, teknolojinin kara kutusunu (*black box*) açmayı hedefleyen ortak bir arkeolojik dürtüyle hareket eder. Nostaljik bir geçmişe dönüş

olmanın ötesinde duran bu dürtü, Jussi Parikka'nın *medya jeolojisi* olarak tanımladığı, bugünün teknolojik koşullarını oluşturan derin zamanlı bir doğaya sahip olmakla birlikte maddi katmanları anlama çabasıdır.

Araştırmada arkeolojik kazı ekranın yüzeyinden başlayarak derinlere doğru inen dikey bir seyir oluşturulur. Jodi, www.jodi.org ile modernizmin *pürüzsüz iletişim* vaadini ve grafik kullanıcı arayüzünün (GUI) otoritesini sarsarak, izleyiciyi kodun kaotik çıplaklığıyla yüzleştirirken; onun başlattığı bu yapıbozum, Rosa Menkman'ın *Vernacular of File Formats* çalışmasında *dosya formatları* düzeyine indirilir. Ernst'in *mikro-zamansal arşiv* olarak adlandırdığı bu olgu, glitch estetiği aracılığıyla görünür kılınır ve Menkman, temelde pikseller bütünü olan bir görüntünün onu var eden ve yok eden protokollerden (*codec*) oluştuğunu, arşivin *ölüm dürtüsü* taşıyan dinamik bir süreç olduğunu kanıtlar. Dijital mekânda soyut olan kazı sahası, Trevor Paglen'in *Undersea Cables* çalışmasıyla yazılımdan donanım, yani dijitalin *jeolojik* gerçekliğine kayar. Paglen, interneti mekânsız bir *bulut* sanrısından kurtararak; onu okyanus tabanındaki paslanan kablolar, ağır metaller ve NSA tarafından dinlenen fiziksel bir coğrafya olarak belgeler. Sanatçının bu yaklaşımı Zielinski'nin derin zaman (*deep time*) kavramını somutlaştırır ve doğadan kopuk sanal bir evren gibi görünen dijital ağlar, yerkürenin kaynaklarının dönüştürüldüğü maddi ve kirli bir tarihi ifade eder. Burak Arıkan'ın *Mülksüzleştirme Ağları* ise bu maddi altyapı üzerinde yükselen görünmez iktidar ilişkilerini haritalandırarak kazıyı sosyo-politik bir düzleme taşır. Galloway'ın *protokol* teorisi ve Huhtamo'nun *topos* kavramıyla yakın temas kuran bu çalışma, durağan arşivin sermaye, devlet ve şirketler arasındaki ilişkileri yöneten canlı bir diyagrama dönüştüğünü gösterir. Böylece, Arıkan'ın ağ haritaları, Bourriaud'nun *ilişkisel estetik* kavramını politize ederek, veriyi bir

direniş ve ifşa aracı olarak kullanır ve izleyiciye sistemin röntgenini çekme yetkisi verir.

Sonuç olarak, yeni medya sanatı dijital teknolojileri kutlayan bir vitrin gibi görünse de aksine o teknolojilerin arkasına gizlenmiş ideolojik, teknik ve maddi yapıları ifşa eden eleştirel bir karşı-hafıza mekanizmasıdır. Ernst'in de ifade ettiği gibi insan hafızasının bir yardımcısı olarak kullanılan arşiv, kendi matematiksel yasalarıyla (*arché*) çalışan özerk bir sistemdir. Bu alanda üretim yapan sanatçılarsa, bu soğuk ve insan-dışı sisteme/medyaya müdahale ederek, kullanıcı olmayı reddeden ve teknolojinin arkeoloğu olmayı seçen yeni bir özne pozisyonu önermektedir. Dolayısıyla dijital sanatın geleceği, hatada, gürültüde, kabloda ve ağın görünmeyen bağlarında, yani medyanın kendi maddi hakikatinde yatmaktadır. Bununla birlikte araştırmada, medya arkeolojisinin dijital sanattaki izdüşümleri belirli vaka analizleri üzerinden ele alınsa da, teknolojinin baş döndüren hızı yeni kazı alanlarını zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda gelecek çalışmaların; Jussi Parikka'nın *medya jeolojisi* kavramını derinleştirerek, dijital atıklar, nadir toprak elementleri ve bulut bilişimin karbon ayak izi üzerine odaklanan *eko-eleştirel* bir perspektife genişletilmesi önerilmektedir. Ayrıca, yeni medya sanatı araştırmalarının, veriyi işleyen, üreten ve kararlar alan insan-olmayan (*non-human*) faillerin ve nöral ağların arkeolojisine yönelmesi, disiplinin güncelliğini koruması adına kritik bir önem taşımaktadır.

Kaynakça

- Aldrich, J. R., & Karatzogianni, A. (2020). Postdigital war beneath the sea? The Stack's underwater cable insecurity. *Digital War*, 1(1), 29-35. Doi: 10.1057/s42984-020-00014-x
- Altay, E. (2019, 24 Eylül). *Mülksüzleştirme: Sermaye-iktidar ilişkisinin haritaları çiziliyor*. Sivil Sayfalar. (15/12/2025 tarihinde <https://www.sivilsayfalar.org/2019/09/24/mulksuzlestirme-sermaye-iktidar-iliskisinin-haritalari-ciziliyor/> adresinden ulaşılmıştır.)
- Arıkan, B. (2013). *Networks of dispossession* [Çevrimiçi proje]. (16/12/2025 tarihinde <https://www.burak-arikan.com/networks-of-dispossession> adresinden ulaşılmıştır.)
- Balaskas, V. (2017). *Mapping utopian art: Alternative political imaginaries in new media art (2008-2015)*. (Doktora tezi, Royal College of Art). (16/12/2025 tarihinde <https://researchonline.rca.ac.uk/2844/> adresinden ulaşılmıştır.)
- Baumgärtel, T. (1997, 6 Ekim). *Interview with Jodi*. Telepolis. (08/12/2025 tarihinde <https://www.telepolis.de/article/Interview-with-Jodi-3446080.html> adresinden ulaşılmıştır.)
- Berry, J. (2001). *The thematics of site-specific art on the net*. (Doktora tezi, University of Manchester). (07/12/2025 tarihinde https://monoskop.org/images/7/72/Berry_Josephine_The_Thematics_of_Site-Specific_Art_on_the_Net_2001.pdf adresinden ulaşılmıştır.)

- Boucher, B. (2025, 7 Aralık). *Join us as we dive with Trevor Paglen 70 feet underwater and see NSA-tapped cables: And suddenly, there it was—the internet.* artnet News. (11/12/2025 tarihinde <https://news.artnet.com/market/trevor-paglen-nsa-internet-cables-florida-386402> adresinden ulaşılmıştır.)
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik*. (S. Özen, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Cataldo, A. (2022). Curing the archive fever: Filling the gaps through situatedness. *OnCurating*, 53, 54-70. (28/11/2025 tarihinde https://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/issue53/PDF_to_Download/OnCurating_53_WEB.pdf adresinden ulaşılmıştır.)
- Clark, B. (2016). Undersea cables and the future of submarine competition. *Bulletin of the Atomic Scientists*, 72(4), 234–237. Doi: 10.1080/00963402.2016.1195636
- Codognet, P. (2018). In the digital era. (G. Finch, Çev.). D. Moulon *Art beyond digital* içinde (s. 7-11). Brescia, Italy: Link Editions.
- Derrida, J. (1996). *Archive fever: A Freudian impression* (E. Prenowitz, Çev.) Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Digital Canon of the Netherlands (t.y.). *JODI (Joan Heemskerk & Dirk Paesmans)*. (8/12/2025 tarihinde <https://www.digitalcanon.nl/artworks/jodi-joan-heemskerk-dirk-paesmans/#list> adresinden ulaşılmıştır.)
- Ernst, W. (2005). Let there be irony: Cultural history and media archaeology in parallel lines. *Art History*, 28(5), s. 582-603. Doi: 10.1111/j.1467-8365.2005.00479.x

- Ernst, W. (2013). *Digital memory and the archive*. (J. Parikka, Ed.) Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Ernst, W. (t.y.). *Scripts on technical media: Radical logo-technical analysis*. Humboldt-Universität zu Berlin [Yayımlanmamış taslak metin]. (24/11/2025 tarihinde <https://www.musikundmedien.hu-berlin.de/de/medienwissenschaft/medientheorien/ernst-in-english/SCRIPTS/PDF/technologos-ready-1.pdf/@@download/file/TECHNOLOGOS-READY.pdf> adresinden ulaşılmıştır.)
- Feron, S. (2015, 12 Şubat). *L'archéologie comme modèle épistémologique* [Blog yazısı]. Blog Apahau. (2/12/2025 tarihinde <http://blog.apahau.org/larcheologie-comme-modele-epistemologique-6-mars-2015/> adresinden ulaşılmıştır.)
- Foucault, M. (2014). *Bilginin arkeolojisi*. (V. Urhan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Galloway, A. R. (2004). *Protocol: How control exists after decentralization*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Gane, N., & Beer, D. (2008). *New media: The key concepts*. Oxford, UK: Berg.
- Goddard, M. (2015). Breaking open the black boxes: Media archaeology, anarchaeology and media materiality. *New Media & Society*, 17(11), 1761-1776. Doi: 10.1177/1461444814532193
- Golonu, B. (2015). *Interview with artist Burak Arıkan about the collective project "Networks of Dispossession"*. Open Systems. (16/12/2025 tarihinde

<https://www.academia.edu/10364983/>
ulaşılmıştır.)

adresinden

Huhtamo, E. (1997). From kaleidoscomaniac to cybernerd: Notes toward an archaeology of the media. *Leonardo*, 30(3), 221-224. Doi: 10.2307/1576453

Huhtamo, E. (2011). Dismantling the fairy engine: Media archaeology as topos study. E. Huhtamo, & J. Parikka (Eds.). *Media archaeology: Approaches, applications and implications* içinde (s. 27-47). Berkeley, CA: University of California Press.

Huhtamo, E. (2013). *Illusions in motion: Media archaeology of the moving panorama and related spectacles*. Cambridge, MA: MIT Press.

Huhtamo, E. (2018). The spell of the catoptric television: Media archaeology, topos study, and the traces of attention. L. Feiersinger, K. Friedrich, & M. Queisner (Eds.). *Image-action-space: Situating the screen in visual practice* içinde (s. 29-39). Berlin: De Gruyter. Doi:10.25969/mediarep/12196

Kane, C. L. (2019). *High-tech trash: Glitch, noise, and aesthetic failure*. Berkeley, CA: University of California Press. (08/12/2025 tarihinde <https://archive.org/details/oopen-20.500.12657-43732> adresinden ulaşılmıştır.)

Le Corre, H. (2024, 1 Ekim). Quelques réflexions sur la question des archives/de l'archive: Une lecture de Mal d'Archive de Jacques Derrida (1995). *América* [Çevrimiçi], 58. Doi: 10.4000/12j73

LIMA. (2016, Ekim 07). *Joan Heemskerk (JODI) in conversation with Heath Bunting* [Video dosyası]. /07/12/2025 tarihinde

<https://www.youtube.com/watch?v=bNHJCKR39Kk>
adresinden ulaşılmıştır.)

LIMA. (t.y.). *A vernacular of file formats (2010) - Rosa Menkman* [Vaka alışması özetİ]. (11/12/2025 tarihinde <https://lima.nl/article/vernacular-of-file-formats-summary/>
adresinden ulaşılmıştır.)

Mambrol, N. (2018, Şubat 19). *Analysis od Derrida's archive fever*.
Literariness.org. (28/11/2025 tarihinde
[https://literariness.org/2018/02/19/analysis-of-derridas-](https://literariness.org/2018/02/19/analysis-of-derridas-archive-fever/)
[archive-fever/](https://literariness.org/2018/02/19/analysis-of-derridas-archive-fever/) adresinden ulaşılmıştır.)

Menkman, R. (2010). *A vernacular of file formats* [Proje dokümantasyonu]. Beyond Resolution. (11/12/2025 tarihinde <https://beyondresolution.info/VERNACULAR>
adresinden ulaşılmıştır.)

Menkman, R. (2011). *The glitch moment(um)* (Network Notebooks 04). Amsterdam: Institute of Network Cultures. (11/12/2025 tarihinde
[https://networkcultures.org/_uploads/NN%234_RosaMenk](https://networkcultures.org/_uploads/NN%234_RosaMenkman.pdf)
[man.pdf](https://networkcultures.org/_uploads/NN%234_RosaMenkman.pdf) adresinden ulaşılmıştır.)

Morin, D., & Prévot, C. (2018). Une utilisation de l'archéologie en épistémologie de l'histoire: Démarche ou modèle? *Archéologie volée, trahie, sublimée: enquête sur l'existence d'un modèle archéologique dans les autres disciplines du savoir - Deuxième journée d'étude pluridisciplinaire*. Nanterre, Fransa: HAL Archives Ouvertes. (02/12/2025 tarihinde <https://hal.science/hal-02488330v1> adresinden ulaşılmıştır.)

Morris, K. (2024). *Art in the age of AI: An investigation into the impact of artificial intelligence on contemporary art*

practice. (Lisans tezi, University of Dundee). Doi: 10.20933/100001303

Muliaee, M. (2024). Media archaeology and art: An exploration of past, present, and future. *MAST: The Journal of Media Art Study and Theory*, 5(1), s. 2-12. (05/12/2025 tarihinde <https://mast-nemla.org/archive/vol5-no1-2024/Media%20Archaeology%20and%20Art.pdf> adresinden ulaşılmıştır.)

Natale, S. (2015). The historian and the antiquarian: Erkki Huhtamo's media archaeology. [Review of the book *Illusions in motion: Media archaeology of the moving panorama and related spectacles*]. *Cinemas*, 25(2-3), 185–194. Doi: 10.7202/1035779ar

Parikka, J. (2012). *What is media archaeology?* Cabridge, UK: Polity Press.

Parikka, J. (2013). Archival media theory: An introduction to Wolfgang Ernst's media archaeology. W. Ernst. *Digital memory and the archive* içinde (s. 1-22). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Parikka, J. (2015). *A geology of media*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Pepi, M. (2024). *Against platforms: Surviving digital utopia*. New York, NY: Melville House Publishing.

Quaranta, D. (2011). *Order and progress* [Sergi kataloğu metni]. Beyond Resolution. (09/12/2025 tarihinde <https://beyondresolution.info/ORDER-AND-PROGRESS> adresinden ulaşılmıştır.)

Queensland Art Gallery & Gallery of Modern Art. (t.y.). *Trevor Paglen*. (13/12/2025 tarihinde

<https://collection.qagoma.qld.gov.au/page/trevor-paglen>
adresinden ulaşılmıştır.)

Scarlett, A. M. (2017). *On the matter of the digital in contemporary media art*. (Doktora tezi, University of Toronto). (09/12/2025 tarihinde <https://utoronto.scholaris.ca/bitstreams/362aca4e-f9e4-45a4-ab33-f6ba7d35e1ca/download> adresinden ulaşılmıştır.)

Starosielski, N. (2015). *The undersea network*. Durham, NC: Duke University Press.

Van Tomme, N. (2011, Ocak/şubat). From readymade to readybought: An ongoing history of computer art: JODI in conversation with Niels Van Tomme. *Art Papers Magazine*, 35(1), 30-35. (08/12/2025 tarihinde <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/355903/103a5f2aa8df6ab4c1007162028fc344.pdf> adresinden ulaşılmıştır.)

Zielinski, S. (2006). *Deep time of the media: Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. (G. Custance, Çev.). Cambridge, MA: MIT Press.

BÖLÜM 4

21. YÜZYILIN İLK ÇEYREĞİNDE ÇAĞDAŞ SANATIN ALIMLANMA VE DEĞERLEME DİNAMİKLERİ

Erdem Oğuz¹

Giriş

Yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğinde çağdaş sanatın alımlanması ve değer biçme süreçleri, eserin biçimsel niteliklerinden çok, eseri kuşatan toplumsal ve kurumsal düzenekler üzerinden açıklanır hale gelmiştir. Günümüz sanat dünyasında bir yapıtın *iyi* ya da *değerli* sayılması; kompozisyon, malzeme ve teknik ustalık gibi içkin ölçütlerle sınırlı kalmamış; sergileme bağlamı, küratoryel çerçeve, eleştirel söylem, koleksiyoner ilgisi, kurumların prestij üretimi, sanatçı markasının inşası ve dijital ortamlardaki dolaşım rejimleri içinde kurulmuştur. Bu nedenle çağdaş sanatın değerini eserin içinde bulunan sabit bir özellik gibi değil; farklı aktörlerin, farklı araçlarla ve farklı sahalarda yürüttüğü müzakerenin bir sonucu olarak görmek gerekmektedir. Bu çalışmanın temel problemi, çağdaş sanatın değerini ağırlıklı biçimde estetik yargılara yaslanan

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID: 0000-0003-3834-889X

geleneksel açıklamaların, 21. yüzyıl koşullarında belirginleşen deneyimsel, finansal, teknolojik ve etik damarların birbirine dolandığı *hibrit* değer üretim mekanizmalarını yeterince görünür kılamamasıdır. Bugünün sanat ekosisteminde değer; kurumlar arası rekabetin, ağ etkilerinin ve platform görünürlüğünün iç içe geçtiği bir alanda oluşurken, Benjaminci aura kavramı yerini dijital ortamdaki teknik yeniden üretilebilirliğin ötesinde, veriye dayalı bir izlenebilirliğe bırakmıştır. Claire Bishop'un (2024, s. 36) tespitiyle; günümüz izleyicisi, fiziksel bir gözlemci olmanın ötesine geçerek dijital ağlarla kesintisiz etkileşim kuran, *burada ve başka bir yerde olma hali* arasında salınan kolektif ve hibrit bir öznedir.

Nitekim güncel araştırmalar, müzayede fiyatlarını öngörmeye görsel özelliklerin sınırlı bir açıklayıcılığa sahip olduğunu, sosyal sinyallerin ve ağdaki bağlanabilirlik kapasitesinin ise çok daha güçlü bir belirleyicilik gösterdiğini ortaya koymuştur (Lee vd., 2024). Benzer biçimde değer üretiminin, tekil bir başarı anlatısından ziyade galerilerden kurumlara uzanan paydaş ağlarının planlı desteğiyle ilişkili olduğu ve kolektif işleyişin günümüz koşullarında daha da küreselleştiği gözlemlenmektedir (Durand-Ruel ve Zarobell, 2023). Bu yeni meşruiyet rejiminde sanat eseri, fiziksel varlığından bağımsızlaşarak bir yandan finansal piyasaların spekülasyon araçlarına, diğer yandan dijital ağların görünürlük metriklerine ve hukuksal mülkiyet rejimlerine eklemlenen çok katmanlı bir varlık haline gelmiştir. Özellikle 2024 ve 2025 verileriyle somutlaşan National Gallery of Victoria'daki kitlesel ziyaretçi rekorları veya Masterworks gibi platformların sanatı borsa endekslerini geride bırakan bir *hisseye* dönüştüren modelleri, sanatın modernist *estetik özerklik* idealinden koparak toplumsal ve ekonomik sistemlerin bir alt disiplini haline geldiği bir *paradigmatik kırılma* dönemini işaret etmektedir.

Bu çalışmanın amacı, 21. yüzyılın ilk çeyreğinde çağdaş sanatın değer bulma biçimlerini, alımlama süreçleriyle birlikte ve

güncel örneklerin yardımıyla çözümlemektir. Metin, değerin esere içkin bir nitelik olarak var olduğu varsayımından hareket etmemiş; değerin sosyolojik koşullanma, kolektif ağlar, kurumsal meşrulaştırma, kamusal tartışma, etik sorumluluk ve dijital dolaşım protokollerinin kesişiminde kurulduğunu kabul etmiştir. Bu kabul, çalışmanın araştırma yönünü "eser ne söylüyor" sorusundan çok, "eser hangi koşullarda değer kazanıyor" sorusuna doğru kesin bir biçimde çevirmiştir. Bu doğrultuda metin şu temel sorular üzerinden ilerlemektedir: Güncel sanatta beğeni ve *yeteniz izleyici* profili hangi kültürel donanımlarla ve deneyim odaklı mecralarla kurulmuştur? Bir eseri değerli kılan kolektif iş birliği ağları hangi aktörlerden oluşmuş ve finansal rasyonalite ile etik sorumluluk arasındaki gerilim bu ağları nasıl etkilemiştir? Galeri, müze ve küratoryel çerçeve eserin değerini hangi meşrulaştırma biçimleriyle üretmiş ve yapay zekâ temelli üretim *insan yazarlığı* mitini nasıl dönüştürmüştür?

Bu çalışmanın yöntemi, nitel bir kuramsal analiz ile eleştirel literatür sentezine dayanmaktadır. Çağdaş sanatın değer üretimini farklı düzeylerde açıklayan kuramsal yaklaşımlar birlikte okunmuş; bu kuramsal çerçeve, 21. yüzyılda öne çıkan vaka örnekleriyle ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Çalışmanın doküman seti, uluslararası ve ulusal alanyazın ile müzayede ve sergi ekosistemine ilişkin raporlar, kurum duyuruları ve kamuya açık istatistiklerden oluşturulmuştur. Literatür taraması, özellikle 2024 ve 2025'in ilk yarısında yoğunlaşan tartışmaları izlemeye odaklanmış; seçilen örnekler bulgular bölümünde nicel genelleme amacıyla değil, değer üretim mekanizmalarını görünür kılan analitik vakalar olarak konumlandırılmıştır. Türkiye bağlamında analiz, çağdaş sanat piyasasının toplumsal teşekkülünü yapı, fail ve nesne ilişkisi içinde ele alır; değerin belirlenmesinde yerel sermayenin kurumsal hamilik ve itibar yönetimi stratejilerinin rolüne odaklanır. Bu yaklaşım, çağdaş sanatın değer bulma mantığını tek bir ana nedene

indirgemenen, değeri üretiminin farklı katmanlarını karşılaştırmalı biçimde izlemeyi hedefler.

Çalışmanın sınırlılıkları, kullanılan dokümanların erişilebilirliği ve raporlayıcı kurumların veri tanımlarına bağımlılık ile ilişkilidir. Ayrıca seçilen vakalar, alanın tümünü temsil eden bir örneklem kurma iddiası taşımamakta; belirli mekanizmaları açıklama gücü yüksek örnekler üzerinden ilerlemektedir. Bu nedenle bulgular, istatistiksel genelleme değil, kavramsal açıklama ve eleştirel yorum üretme amacıyla değerlendirilmelidir.

Kavramsal Çerçeve

Bu çalışma, çağdaş sanatın değerini estetik bir mutlaklık olarak kabul etmek yerine, değeri toplumsal, tarihsel ve teknolojik katmanlarla örülen değişken bir yapı olarak ele almıştır. Bu yaklaşım doğrultusunda analiz, sanat nesnesinin fiziksel varlığından çok, nesnenin çevresinde işleyen değer üretim düzeneklerine ve kurumsal onay mekanizmalarına odaklanmıştır. Kavramsal çerçeve, değerini izleyici düzeyinde nasıl anlam kazandığını, sanat dünyasının kolektif işleyişinde nasıl dolaşıma girdiğini, kurumlar aracılığıyla nasıl tescillendiğini, kamusal alandaki gerilimler içinde nasıl yeniden biçimlendiğini ve dijital ortam protokolleriyle nasıl hızlandığını aynı hat üzerinde birlikte ele alır. Bu analitik hat, güncel bulgularla desteklenerek beş temel düğüm noktası üzerinden detaylandırılmıştır.

Bu hattın ilk düğümü, beğeni yargısının toplumsal olarak koşullandığı fıkırdır. Bourdieu'nün *habitus* ve *kültürel sermaye* kavramları, sanat alımlamasının tarafsız bir göz üzerinden gerçekleşmediğini; aksine eğitim, sınıfsal konum ve kültürel edinimlerin izleyicinin hangi yapıtı değerli sayacağını belirleyen bir algı düzeni ürettiğini göstermiştir. Bu düzen, sanat alanında dolaşan yargıların, çoğu zaman kişisel tercih gibi görünen kolektif eğilimler

üzerinden kurulduğunu görünür kılmıştır. Değer, izleyicinin eserde keşfettiği bir *öz* olarak değil, izleyicinin toplumsal donanımıyla esere atfettiği bir *statü* olarak değerlendirilmiştir. Türkiye bağlamında Biçer Olgun (2019), bu sosyolojik zemini yapı, fail ve nesne ilişkisi içinde ele alarak yerel piyasadaki değer belirleme süreçlerini güçlendirmiştir. Güncel "deneyim ekonomisi" bulguları ışığında bu düğüm, izleyicinin pasif bir gözlemciden ziyade nicel verilerle ölçülen bir katılımcıya dönüşmesini ve "zombi biçimcilik" gibi görsel etkisi yüksek akımların bu toplumsal algı düzeni içindeki yerini açıklamaktadır.

İkinci düğüm, sanat eserinin tekil bir yaratım sonucu değil, kolektif bir eylem olarak ortaya çıktığı fikridir. Becker'ın (1982) *sanat dünyaları* yaklaşımı, bir eserin üretiminden sergilenmesine, eleştirisinden satışına uzanan süreçte sanatçı, galerici, küratör ve koleksiyoner gibi çok sayıda aktörün eşgüdümlü çalışarak eserin hem görünürlüğüne hem değerini belirleyen iş birliği ağını oluşturduğunu vurgulamıştır. Bu yaklaşım, değerın bir *tekil deha* anlatısıyla açıklanamayacağını, sanat dünyasının ortak standartları ve uzlaşıları içinde tanındığını kanıtlamaktadır. Ancak 2025 yılı ampirik verileri, bu kolektif yapının daha ileri bir aşamaya geçerek sanatçıyı bir *işleyen şirket* konumuna getirdiğini göstermektedir. Whitaker ve Kräussl (2025) tarafından sunulan üretim maliyeti analizleri, değerın sadece satış anında değil, satış öncesindeki Ar-Ge yatırımı ve sürdürülebilir işletme zararlarının yönetildiği üretim sürecinde inşa edildiğini ortaya koyarak Becker'ın ağ kuramını finansal bir gerçeklikle birleştirmektedir.

Üçüncü düğüm, değerın söylem ve mekân tarafından yoğun biçimde biçimlendirildiği kabulüdür. Wolfe (1975), sanat nesnesi etrafında üretilen teorik dilin kimi dönemlerde yapıtın görsel deneyimine göre baskın bir konuma yerleştiğini tartışarak değerın çoğu zaman eserin ne olduğu kadar nasıl anlatıldığı üzerinden kurulduğunu görünür kılmıştır. O'Doherty'nin *beyaz küp* analizi ise

söylemle birlikte mekânın ideolojik işlevini ortaya koymuştur; galeri mekânı eseri gündelik dünyadan ayırarak ona zamansız ve özel bir statü kazandıran bir çerçeve üretmektedir. Bu kurumsal atmosfer, eserin değerini pekiştiren bir araç haline gelmiştir. Günümüz piyasasında bu söylemsel inşa, Banksy veya Cattelan örneklerinde görüldüğü üzere, fiyatın kendisinin bir *meşruiyet sinyali* olarak işlediği ve eserin fiziksel bütünlüğünden ziyade etrafındaki kavramsal protokollerin fiyatlandığı bir noktaya evrilmiştir.

Dördüncü düğüm, değer üretiminin kamusal alandaki tartışmalarla bağlantısıdır. Habermas (2021), kültürel yargıların ve toplumsal meşruiyetin tartışma, eleştiri ve uzlaşma süreçleri içinde oluştuğunu ileri sürmüştür. Deutsche'nin (1996) mekânsal politika eleştirisi ise kamusal çatışma, dışlama ve güç ilişkileri içinde kurulan bir zemin olarak değerlendirerek kamusal alandaki sanatın değerinin kimi zaman beğeniden çok gerilim üzerinden üretildiğini savunmuştur. Bu perspektif, Benin Bronzları veya Sackler ailesi vakalarında olduğu gibi, etik risklerin ve *provenans* (köken) tartışmalarının finansal değeri sıfırlayabildiği bir süreci açıklamaktadır. Artık mülkiyet hakkı, tarihsel adalet ve ahlaki meşruiyet karşısında geri çekilmekte; değerlendirme süreçleri agonistik bir tartışma alanına dönüşmektedir.

Son düğüm, dijital koşulların değer üretimini dönüştürmesidir. Groys (2018), çağdaş sanatın dolaşımının fiziksel mekânla sınırlı kalmadığını; çevrimiçi platformlar ve dijital arşivler üzerinden yeni bir görünürlük rejimi içinde işlediğini göstermiştir. Bu rejimde değer; dijital dolaşımın hızı, izlenebilirlik ve paylaşılabirlik gibi ölçütlerle ilişkilendirilmiştir. NFT gibi blokzincir temelli mülkiyet biçimleri ve yapay zekâ destekli üretimler, sanatçı figürünün ve özgünlük iddiasının yerini yeniden tartışmaya açmıştır. Lee vd. (2024) çalışması, *sosyal sinyallerin* görsel özelliklerden daha güçlü bir fiyat belirleyicisi olduğunu kanıtlayarak ağ etkilerinin fiyat oluşumuna nasıl eklemelendiğini

ortaya koymuştur. Bu durum, Jason Allen'ın yapay zekâ eseri örneğinde görüldüğü gibi, *insan yazarlığı* mitinin sarsıldığı ve değerin algoritmik protokoller içinde kurulduğı yeni bir teknolojik ontolojiyi işaret etmektedir.

Çerçevenlenmeye çalışılan kuramsal hat, yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğinde çağdaş sanatın değerkeme rejimlerinin eserin estetik ve maddi niteliklerinden ayrılarak kurumsal, teknolojik ve sosyolojik ağların performansına dayalı hibrit bir yapıya evrildiğini göstermektedir. Bu aşamada sunulan vaka örnekleri ve ampirik veriler, değerk üretiminin farklı düzeylerini temsil etme kapasitelerine göre stratejik bir yaklaşımla seçilmiştir. Araştırmada analiz edilen beş temel eksen, küresel piyasa verilerinin makro analizinden yerel ağların mikro sosyolojisine kadar geniş bir yelpazeyi kapsayarak sanatın yaşadığı paradigmatik kırılmayı bütüncül bir biçimde yansıtmaya amacını taşımaktadır.

Söz konusu temaların belirlenmesindeki temel gerekçe, sanat eserinin fiziksel varlığından bağımsızlaşarak finansal piyasaların spekülative araçlarına, dijital ağların görünürlük metriklerine ve hukuksal mülkiyet rejimlerine eklemlendiğı çok katmanlı yapıyı her boyutuyla belgeleyebilmektir. Bu doğrultuda çalışma, değerin nesnenin içinde saklı değışmez bir öz niteliğı taşımaktan uzaklaştığını; aksine nesnenin hangi ağlara bağlanabildiğı, hangi kurumlarca tescillendiğı, hangi teknolojik altyapılarla dolaşıma sokulduğı ve hangi söylemsel çerçevelerle sunulduğıyla ölçülen dinamik bir neticeye dönüştüğünü kanıtlamaktadır.

Hedeflenen bu analitik derinlik, sanatın metalaşma sürecinin ekonomik bir değış tokuşun ötesindeki anlamlarını araştırmayı mümkün kılmaktadır. Takip eden bölümlerde detaylandırılan dinamikler; meşruiyet üretimi, sınır çizme pratiğı ve sosyal statü tahkimi gibi süreçlerin sanat dünyasının aktörleri tarafından hangi mekanizmalarla stabilize edildiğini ampirik piyasa verileri ve kuramsal modeller eşliğinde beş ana başlık altında serimlemektedir.

Küresel Sanat Piyasasında Değerin Makroekonomik Yeniden Dağılımı ve Parçalanmış Piyasa Ekolojisi

Araştırma bulguları, 2020’li yılların sanat piyasasının, 1990’lar ve 2000’lerin başındaki homojen büyüme ve küreselleşme trendinden radikal bir kopuş sergileyerek; fiyat eşiklerine, coğrafi bölgelere ve alıcı profillerine göre keskin bir şekilde parçalanmış, asimetrik ve çok katmanlı bir ekosisteme dönüştüğünü göstermektedir. Küresel sanat satış verileri ve üretim maliyeti analizleri, değer artık sadece müzayede rekorları ve yıldız sanatçılar üzerinden okunan doğrusal bir başarı anlatısı olmadığını; bunun yerine tabana yayılan işlem hacmi, üretim sürecindeki görünmez yatırımlar ve piyasanın alt segmentlerindeki dirençlilik ile analiz edilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Art Basel ve UBS’in 2025 yılı için hazırladığı küresel koleksiyonculuk raporuna göre, küresel sanat satışları 2024 yılında tahmini 57,5 milyar ABD doları seviyesinde gerçekleşmiştir. Bu veri, toplam değer bazında bir önceki yıla göre %12’lik bir düşüşe işaret etse de işlem sayısında gözlemlenen %3’lük artış, piyasanın hacimsel olarak daralmaktan ziyade, değer üst segmentten eşik segmentlere doğru yeniden dağıldığı yapısal bir dönüşüm geçirdiğini kanıtlamaktadır (McAndrew, 2025). Küresel toplamda gözlemlenen bu durum, piyasanın hacim odaklı dirençli bir büyüme sergilediğini göstermektedir.

Bu yapısal dönüşümün en somut göstergesi, piyasa kutuplaşmasındaki keskin değişimdir. 2022 yılında toplam pazar değerinin %33’ünü oluşturan 10 milyon dolar üzerindeki üst segment eserler, 2024 yılı itibarıyla pazar payının %18’ine gerilemiştir. Piyasada üst segment olarak tanımlanan ve genellikle 10 milyon dolar üzerindeki kupa eserlerin satışında %39 oranında belirgin bir daralma yaşanırken, bu durum temel olarak likidite daralması ve arz eksikliği dinamikleriyle açıklanmaktadır. 1 milyon ile 10 milyon dolar arasındaki orta segmentte ise pazar payı genel bir artış eğilimi

sergilemektedir. Ancak bu segmentte, özellikle 1 milyon dolar üzerindeki satışların işlem hacminde %33'lük bir düşüş kaydedilmiş; pazarın temel dinamiği müzayedelerden özel satışlara (private sales) doğru kaymıştır. Buna karşın, alt ve eşik segment olarak tanımlanan 50.000 dolar altı eserlerde ise belirgin bir büyüme gözlemlenmektedir. Bu katmanda işlem hacminin ve likiditenin %8 oranında arttığı tespit edilmiştir. Bu durum, piyasa tabanının genişlediğini ve yeni alıcılar ile piyasanın derinlik kazandığını, ancak enflasyonist baskılar, yüksek faiz oranları ve jeopolitik belirsizliklerin koleksiyonerlerin risk alma iştahını azalttığını göstermektedir (Art Basel & UBS, 2025). Bu nedenle alımlar, spekülasyon potansiyeli yüksek mavi çip sanatçılardan, daha erişilebilir fiyatlı yükselen sanatçılara ve güvenli liman olarak görülen modern klasiklere kaymaktadır.

Ancak bu parçalı görünüm içinde, üst segmentin sembolik iktidarını yitirdiği söylenemez. Aksine, Christie's'te René Magritte'in *L'empire des lumières* tablosunun 121,16 milyon dolara satılması gibi istisnai olaylar, piyasanın geri kalanı için bir çıpa ve güven sinyali görevi görmeye devam etmektedir (Christie's, 2024). Bu rekor satışlar, sanatın finansal bir varlık olarak güvenilirliğini tazeleyen kanıtlayıcı olaylar olarak işlev görmektedir; bu zirve noktalarının yarattığı medya etkisi ve güven dalgası, alt segmentlerdeki yeni alıcıların pazara giriş cesaretini artırmaktadır. Bulgular, piyasanın bu ikili yapısının, değerlemenin artık eserin niteliğinden çok, eserin dahil olduğu fiyat kategorisinin kurumsal güvencesine ve dolaşım hızına bağlı olduğunu doğrulamaktadır.

Sanat piyasasının coğrafi dağılımında da önemli bir eksen kayması yaşanmaktadır. Velthuis ve Baia Curioni'nin (2015) küreselleşme üzerine yaptıkları kapsamlı analiz, 1990'lardan itibaren pazarlanan küresel bir köy söylemine rağmen pazarın New York, Londra ve Hong Kong hegemonyasında kaldığını göstermiştir. Ancak 2024 verileri, Çin pazarının İngiltere'yi geride bırakarak

ABD'nin ardından dünyanın en büyük ikinci sanat pazarı konumuna yükseldiğini göstermektedir (Artprice, 2024). Bu durum, Batı merkezli kanon oluşturma gücünün Asya sermayesi ve Asyalı sanatçıların yükselişiyle dengelendiğini, ancak kurumsal altyapının hâlâ Sotheby's, Christie's ve Art Basel gibi Batı menşeli markaların kontrolünde olduğunu ortaya koymaktadır (Tablo 1).

Tablo 1: Küresel Sanat Ekosistemi ve Bölgesel Performans Göstergeleri (2024)

Kategori / Bölge	Pazar Payı / Veri	Yıllık Değişim / Durum	Stratejik Gözlem
Modern Sanat (Değer Bazlı)	%39	Lider segment (Sınırlı daralma)	Güvenli liman arayışı.
Çağdaş Sanat (Değer Bazlı)	%16	Durağanlık (-%18)	Yeni kanon inşası süreci.
Ultra-Çağdaş (<40 Yaş)	148 Milyon USD	-%37,9 (Sert düşüş)	Spekülatif doygunluk ve düzeltme.
ABD (Pazar Payı)	%43	Dünya liderliğini koruyor	Kurumsal meşruiyet merkezi.
Birleşik Krallık (Pazar Payı)	%18	Dünya 2.si (Konumunu geri aldı)	Avrupa pazarında dirençlilik.
Çin (Pazar Payı)	%15	Dünya 3.sü (Sermaye çekilmesi)	Asya piyasasında yapısal dönüşüm.

Kaynak: Art Basel & UBS Küresel Sanat Piyasası Raporu 2025 ve Artprice 2024 verilerinden derlenmiştir.

Makroekonomik analizin odağındaki bir diğer kritik bulgu, değerın satış anındaki fiyattan ziyade üretim sürecindeki işletme maliyetleri ve Ar-Ge yatırımlarıyla ölçülmesi gerekliliğidir.

Whitaker ve Kräussl'ın (2025) Frank Stella'nın kariyeri üzerinden sunduğu analizler, sanatçı pratiğinin işleyen bir şirket gibi modellenmesi gerektiğini kanıtlamaktadır. Stella örneği tarihsel bir perspektif sunsa da bu veri seti aslında sanat dünyasının zamansız ve yapısal bir işleyiş biçimini deşifre etmek amacıyla seçilmiştir. Bu yaklaşıma göre Stella'nın eserlerinin müzayedelerde ulaştığı yüksek yatırım getirileri, sanatçının kariyerinin başlangıcında üstlendiği sürdürülebilir işletme zararlarını görünmez kılmaktadır. Sanatçının stüdyosu, nakit akışı yaratmadan önce yüksek maliyetli bir araştırma ve geliştirme merkezi vazifesi görmektedir.

Whitaker ve Kräussl'ın (2025) bulguları, değer inşasının üretim, keşif ve malzeme yatırımı safhalarında gerçekleştiğini; satışın ise bu değer ticarileştiği aşamayı temsil ettiğini doğrulamaktadır. Stella'nın 1958-1965 yılları arasındaki mali kayıtları, sanatçının sürekli zarar ettiğini ve bu mali açığı ev boyacılığı gibi yan işlerle ya da Leo Castelli ile Larry Rubin gibi galerilerin sağladığı avanslarla finanse ettiğini belgelemektedir. Bu durum, sanat piyasasındaki yüksek getiri anlatısının yapıbozuma uğratılması gerektiğini ve sanatçıların büyük kısmının keşfedilmeden önce ciddi bir fırsat maliyeti ile finansal risk üstlendiğini ortaya koymaktadır. Galeriler ise bu döngüde satış aracılığının ötesine geçerek sanatçının üretim riskini paylaşan stratejik ortaklar olarak konumlanmaktadır. Stella'nın titizlikle tutulmuş muhasebe kayıtları üzerinden ulaşılan bu sonuçlar, sanatın ekonomik doğasındaki sürekliliği göstermekte ve bugünün yüksek teknolojik üretim süreçlerindeki maliyet yönetimini anlamak adına evrensel bir model sunmaktadır.

Sanatsal üretimin bu tarihsel ve yapısal maliyet döngüsü, günümüzün teknoloji yoğunluklu ekosisteminde çok daha karmaşık ve sermaye odaklı bir boyuta taşınmıştır. Geleneksel malzemenin yerini alan veri setleri, yüksek işlem gücü gerektiren donanımlar ve yazılımsal altyapılar; sanatçının ekonomik sorumluluğunu "işleyen

şirket" modelinden, devasa sermaye yatırımı gerektiren dijital bir teknoloji merkezine doğru dönüştürmektedir.

Fiyatın Meşruiyet Aracı Olarak İşlevi ve Piyasa Araçları

Sanatın değerlemesinde fiyat, geleneksel ekonomik teorilerin öngördüğü arz ve talep dengesine dayalı basit bir mübadele değeri göstergesi olmanın çok ötesine geçmiştir. Güncel sanat ekosisteminde fiyat, eserin sanat statüsünü tescilleyen, ona ontolojik bir ağırlık kazandıran ve kurumsal onayı somutlaştıran sosyolojik bir meşruiyet sinyali olarak işlev görmektedir. Bulgular, yirmi birinci yüzyılda bir nesnenin sanat eseri olarak kabul edilmesinin, estetik niteliklerinden veya geleneksel işçilik kalitesinden ziyade, o nesnenin etrafında titizlikle kurulan söylemsel, kurumsal ve finansal mutabakatla, yani sınır çizme pratikleriyle doğrudan ilişkili olduğunu kanıtlamaktadır. Balseçen (2023) tarafından vurgulandığı üzere bu pratikler, neyin sanat olduğunu neyin ise dışarıda kaldığını belirleyen temel mekanizmalardır ve fiyat, bu mutabakatın en görünür, en ölçülebilir ve en tartışılmaz kanıtı haline gelmiştir.

Callon, Muniesa ve Millo (2007) tarafından geliştirilen Piyasa Cihazları teorisi ışığında incelendiğinde, sanat piyasasının kendi kendine oluşan doğal bir düzen olmadığı, aksine çok sayıda maddi ve söylemsel aygıt aracılığıyla inşa edildiği görülmektedir. Kataloglar, fiyat endeksleri, sanatçı sıralamaları, beyaz küp galeri mekânları ve ritüelleşmiş müzayede süreçleri, eserin niteliklerini kıyaslanabilir ve hesaplanabilir hale getiren piyasa cihazları olarak işlev görmektedir. Bu cihazlar, sanatsal yargıyı teknik bir işleme dönüştürerek koleksiyonerler için birer yargı cihazı üretmektedir. Örneğin Artprice veya Artnet gibi veri sağlayıcıların sunduğu en çok satan 100 sanatçı listeleri, sanatsal değeri finansal performansla eşitleyerek piyasa aktörlerine rasyonelleştirilmiş bir yol haritası sunmaktadır. Velthuis (2015) ve Karpık (2010) bu durumu,

belirsizliğin yüksek olduğu sanat alanında fiyatın bir güven ıpası olarak kurgulanması şeklinde değerlendirmektedir.

Banksy'nin *Love is in the Bin* adlı eseri, bu fiyat ile meşruiyet arasındaki ilişkinin ve piyasa cihazlarının performansının en çarpıcı örneklerinden biridir. Eserin 2018 yılında Sotheby's mzayesinde satıldığı anda çerçevesinin içine gizlenmiş bir düzenekle kendi kendini parçalaması, fiziksel nesneye zarar vermiş gibi görünse de aslında eserin hikâye haklarını ve olay değerini katlayarak artırmıştır. 2021 yılında aynı yapıtın parçalanmış haliyle yaklaşık 25 milyon dolara satılması, piyasanın artık fiziksel nesneyi değil, o an yaratılan tarihsel olayı ve bu olayın kurumsal olarak onaylanmasını fiyatladığını kanıtlamaktadır. Bu noktada nesnenin maddi bütünlüğünün bozulması, sanatsal yaratım sürecinde karşılaşılan "aksiliklerin" yeni bir imkna dönüşmesini temsil eder. Nitekim Demir (2022), "yaratıcı hata" bağlamında esneklik ve uyuşmazlıklarla karşılaşmanın "oyunun kuralı içerisinde kabule uygun beklenen bir durum" olduğunu; paradoksal biçimde kurguyu etkileyen "şanssızlığı kabullenmenin" süreci olumlayan bir açıklık durumu yarattığını vurgulamaktadır. Dolayısıyla bu örnekten fiyat artışı, nesnenin maddi bütünlüğünün bozulmasına rağmen gerçekleşmiştir çünkü fiyat artık bir söylemsel gerçeklik olarak işlemektedir. Olay, performans ve medyatizasyon süreçleri, Wolfe (1975) tarafından tartışılan kuramsal dilin baskınlığını teyit eder nitelikte, geleneksel malzeme değerinin önüne geçmiştir.

Benzer bir dinamik, Maurizio Cattelan'ın duvara bantlanmış bir muzdan oluşan Comedian adlı içinde de gözlemlenmektedir. Eserin maddi unsurları her yerden temin edilebilecek, zamanla çürüyen ve ekonomik olarak değersiz nesnelerdir. Ancak eseri 120.000 dolar değerine ulaştıran unsur, esere eşlik eden sertifika ve sergileme talimatnamesi ile kurulan kavramsal protokoldür. Fiyat muzun kendisine değil, sanatçının o muzdu duvara bantlama yetkisine ve galerinin bu eylemi bir sanat eseri olarak sunma cüretine

ödenmektedir. Bu vaka, değerin nesnede değil, nesneyi çevreleyen onay ağında ve mülkiyet protokolünde olduğunu kesin olarak göstermektedir. Bu bağlamda çağdaş sıfatı da sadece bir zaman dilimini tanımlamaktan çıkıp, belirli bir piyasa segmentini ve kurumsal ideolojiyi ifade eden bir sınıflama aracına dönüşmüştür.

Bienaller, fuarlar ve müzeler, bu sıfatı ve ilişkili sembolik sermayeyi kullanarak hangi işlerin içeride hangilerinin dışarıda kalacağını belirleyen sınır bekçileri olarak çalışmaktadır. Boltanski ve Esquerre (2017) tarafından geliştirilen *Zenginleştirme Ekonomisi* perspektifinden bakıldığında, nesnelerin ancak onlara yüklenen hikâyeler, geçmişler ve koleksiyon değeri sayesinde yüksek fiyatlara ulaştığı görülmektedir. Koleksiyonerler bir eseri satın alırken aslında o hikâyeyi ve hikâyenin onlara sağladığı kültürel ayrıcalığı satın almaktadırlar. Dolayısıyla fiyat oluşumu, arz ve talep dengesinden ziyade, bu sembolik ayrıcalığın ne kadar ikna edici bir şekilde pazarlandığına ve kurumsal aktörlerce ne kadar güçlü bir şekilde tercüme edildiğine bağlıdır. Bu durum, sanat eserinin değerinin artık estetik bir mutlaklıktan ziyade, piyasanın söylemsel ve cihazsal inşasıyla belirlenen ilişkisel bir sonuç olduğunu doğrulamaktadır.

Dijitalleşme ve Yeni Değer Ontolojisi

Dijitalleşme, platform kapitalizmi ve blokzincir teknolojileri, sanatın değerlendirme kriterlerinde köklü bir epistemolojik kopuş yaratmış; sanat nesnesinin fiziksel mevcudiyeti ile ona atfedilen değer arasındaki bağı veri temelli yeni bir düzleme taşımıştır. Araştırma bulguları, eserin renk, kompozisyon veya teknik ustalık gibi geleneksel görsel özelliklerinin fiyat tahminindeki belirleyiciliğinin çarpıcı bir biçimde azaldığını ortaya koymaktadır. Buna karşılık, sosyal sinyaller ve görünürlük metrikleri olarak tanımlanan yeni değişkenler, değerin inşasında başat faktör haline gelmiştir. Lee ve arkadaşları tarafından 2024 yılında Scientific Reports dergisinde yayımlanan ve küresel müzayede verilerini

yapay zekâ algoritmalarıyla analiz eden çalışma, bu dönüşümü ampirik bir zemine oturtmaktadır. Söz konusu analiz, bir sanatçının sergi geçmişinin, hangi kurumlarla stratejik bağlar kurduğunun, sergi ortaklığı ağındaki konumunun ve dijital dolaşım kapasitesinin, eserin görsel niteliklerinden çok daha güçlü bir fiyat yordayıcısı olduğunu bilimsel olarak kanıtlamıştır (Lee vd., 2024). Bu durum, sanatın değerinin göze hitap etmesinden ziyade ağa hitap etmesine ve o ağ içindeki bağlanabilirlik kapasitesine endeksli olduğu tezini doğrulamaktadır.

Dijital protokollerin değer üretimindeki rolü, özellikle blokzincir temelli mülkiyet rejimlerinin yükselişi ve sonrasında yaşanan piyasa düzeltmeleriyle daha net bir biçimde gözlemlenmiştir. Beeple’in *Everydays: The First 5000 Days* eserinin Christie’s müzayedesinde 69 milyon dolara satılması, dijital bir dosyanın Benjaminci anlamda bir tür teknolojik aura kazanmasının yolunu açmıştır. Bu satışta değer yaratan unsur, imajın estetik kalitesinden ziyade blokzincir üzerindeki sahiplik kaydının yarattığı yapay kıtlık rejimidir. Bu teknolojik protokolün, Christie’s gibi köklü bir müzayede evi tarafından onaylanarak geleneksel sanat piyasasının diline tercüme edilmesi, dijital varlıkların meşruiyet kazanma sürecindeki kurumsal bağımlılığı da simgelemektedir. DappRadar tarafından sunulan 2024 ve 2025 yılı sektör raporları, NFT pazar hacminde bir önceki yıla kıyasla yüzde 19’luk bir düşüş yaşandığını ve özellikle metaverse alanındaki satışların yüzde 80 oranında gerileyerek spekülative bir çöküşe geçtiğini bildirmektedir (DappRadar, 2025). Ancak bu genel daralmaya rağmen, dijital sanatın belirli segmentlerinde kurumsal entegrasyonun derinleştiği ve spekülative balonun yerini nitelikli bir piyasa ekolojisine bıraktığı görülmektedir.

Jeneratif sanatın bu süreçteki dirençli performansı, algoritmik otoritenin sanat piyasasındaki kalıcılığını kanıtlar niteliktedir. Tyler Hobbs gibi sanatçıların Fidenza serisi örneğinde

olduğu gibi, dijital kodun ve algoritmik kurgunun Sotheby's üzerinden gerçekleştirdiği yüksek hacimli satışlar, dijital üretimin geleneksel tuval resmiyle eşdeğer bir yatırım aracı statüsüne ulaştığını göstermektedir (Sotheby's, 2024). Bu yeni değer rejiminde görünürlük, sanatçının başarısının pasif bir sonucu değil, aktif bir sermaye birikim aracı olarak kurgulanmaktadır. Sanat eserinin Instagram, X veya TikTok gibi platformlardaki dolaşım hızı ve dijital etkileşim hacmi, onun piyasa likiditesini doğrudan ve ölçülebilir bir biçimde etkilemektedir. Sanatçıların ve galerilerin çevrimiçi varlıkları, fiziksel mekândaki varlıklarından daha geniş ve hızlı bir etki alanı yaratarak değerın demokratikleşmesi ile standartlaşması arasında yeni bir gerilim hattı oluşturmaktadır.

Art Basel ve UBS raporları, çevrimiçi satış kanallarının ve dijital platformların, özellikle Z kuşağı ve milenyum nesli koleksiyonerler için birincil keşif noktası haline geldiğini doğrulamaktadır. 2024 yılı verilerine göre çevrimiçi satışlar 10,5 milyar dolar seviyesinde seyrederek pandemi öncesi hacminin yüzde 76 üzerinde bir performans sergilemiştir (Art Basel & UBS, 2025). Ancak dijital görünürlüğün gerçek bir ekonomik değere ve fiyata tahvil edilmesi için hâlâ geleneksel kurumsal tercüme mekanizmalarına ihtiyaç duyulmaktadır. Sosyal medya platformları ve algoritmalar dikkat üretirken, müzayede evleri ve elit galeri ağları bu dikkati kurumsal meşruiyete dönüştürmektedir. Sonuç olarak dijital görünürlük rejimleri, sanatın değerini estetik bir mutlaklıktan kopararak veri akışlarının, sosyal etkileşimlerin ve teknolojik tescil protokollerinin belirlediği dinamik bir süreç olarak yeniden inşa etmektedir.

Yapay Zekâ, İmmersif Alanlar ve İşleyen Şirket Olarak Sanatçı

Teknolojinin sanat piyasasına etkisi sadece dağıtım kanallarıyla sınırlı kalmamış; yaratıcılığın öznesi ve sanat deneyiminin doğası üzerindeki tartışmaları da değerın merkezine

taşımıştır. Bulgular, yapay zekâ sanatının ve sürükleyici deneyimlerin, 2020'lerin sanat piyasasında iki yeni ve baskın değer rejimi olarak yükseldiğini göstermektedir. Bu rejimler, sanatçıyı geleneksel bir zanaatkârdan ziyade, veri setlerini yöneten, teknolojik altyapıları kuran ve deneyimi tasarlayan bir girişimci veya Whitaker ve Kräussl (2025) tarafından tanımlanan *işleyen şirket* konumuna getirmektedir. Bu dönüşümle birlikte değer, sanatçının tekil el emeğinden ziyade, yönetimini üstlendiği teknolojik ve finansal ekosistemin verimliliği üzerinden inşa edilmektedir.

Yapay zekâ alanında değerlendirme, estetik bir yargıdan çok ontolojik bir tanımlama ve etiketleme mücadelesi üzerinden yürümektedir. Christie's tarafından düzenlenen *Augmented Intelligence* müzayedesini ve bu müzayedede Refik Anadol'un *Machine Hallucinations - ISS Dreams – A* eserinin 277.200 dolara satılması, makine tarafından işlenen verinin sanat kategorisine kurumsal olarak dahil edildiğinin kanıtıdır (Christie's, 2025). Daha çarpıcı olanı, Sotheby's bünyesinde Ai-Da adlı insansı robotun *AI God: Portrait of Alan Turing* eserini 1 milyon doların üzerinde bir fiyata satmasıdır. Bu satışta değer, eserin görsel etkisinden ziyade, onu kimin veya neyin yaptığı sorusuna verilen cevabın yarattığı medya ilgisi, ilk olma anlatısı ve teknolojik fetişizmden kaynaklanmaktadır. Ancak bu alan, aynı zamanda telif hakları, veri madenciliği etiği ve insan emeğinin rolü üzerine yürütülen hukuki tartışmalarla da şekillenmektedir. U.S. Copyright Office (2023) tarafından yapay zekâ üretimi eserlere yönelik verilen ret kararları ve Christie's müzayedesine yönelik sanatçı protestoları, değer, bu teknolojik yeniliğin hukuki ve etik sınırlarının piyasa aktörleri tarafından nasıl paketlenildiğine ve meşrulaştırıldığına bağlı olarak dalgalanacağını göstermektedir.

Deneyim ekonomisi bağlamında, çağdaş sergileme pratiklerinde değer üretimi artık yalnızca eserin sergilendiği anda kurulan estetik ilişkiyle sınırlı kalmamakta; izleyicinin bedensel

katılımının sahnelenmesi, bu katılımın görsel olarak belgelendirilmesi ve ardından ölçülebilir dolaşım metriklerine dönüştürülmesi üzerinden işletilmektedir. Pine ve Gilmore (1999) tarafından geliştirilen deneyim ekonomisi yaklaşımı, mal ve hizmetin ötesinde hatırlanabilir deneyim olgusunun başlı başına bir ekonomik teklif olarak kurgulandığını vurgular. Bu çerçevede, müze ve bienal ölçeğinde programlamanın giderek ziyaretçi akışı, zamanlı giriş, kuyruk yönetimi, mekân içi yönlendirme ve platformlarda görünürlük üretme kapasitesiyle değerlendirildiğini açıklamaktadır. Nitekim National Gallery of Victoria'da gerçekleşen Yayoi Kusama sergisi, 570.537 ziyaretçiyle kurum tarihinin en yüksek katılımlı biletli sergisi rekorunu kırmış; ziyaretçilerin yüzde 24'ten fazlasının eyalet dışı veya yurtdışından gelmesi, sergiyi bölgenin ziyaretçi ekonomisi içinde doğrudan bir turistik çekim merkezi olarak konumlandırmıştır (NGV, 2025).

Serginin sonsuzluk odası düzenekleri ve fotoğraf çekimine açık ışık-mekân kurguları, izleyiciyi münhasıran izleyen bir figür olmaktan çıkararak deneyimi kanıtlayan ve yeniden üreten bir görsel emek taşıyıcısına dönüştürür. Bu noktada sergi mekânı, fiziksel karşılaşmanın sosyal medyada çoğalan bir görsel-tanıtlama döngüsüne eklenildiği bir arayüz işlevi görmektedir. Bu dönüşümün en somut yansıması, teamLab Planets Tokyo için ilan edilen 2.504.264 ziyaretçi sayısında gözlemlenmektedir; bu veri, kurumu "dünyanın en çok ziyaret edilen tek bir sanat grubuna adanmış müzesi" sıfatıyla Guinness Dünya Rekorları listesine taşımıştır. 1 Nisan 2023 ile 31 Mart 2024 tarihleri arasındaki bu yoğunluk, sürükleyici formatın kitlesel çekim gücünü belgelemesinin yanı sıra kurumların bu ilgiyi sayısal göstergeler üzerinden meşrulaştırma eğilimini görünür kılar. Söz konusu başarı, teamLab'in 2019 yılında "teamLab Borderless" ile elde ettiği önceki rekoru geride bırakarak, dijital sanatın geleneksel müzelerle olan rekabetinde yeni bir eşiği temsil etmektedir.

Bu rekorun temelinde yatan "vücutla alımlama" prensibi, ziyaretçilerin çıplak ayakla suyun içinde yürüdüğü ve fiziksel hareketlerinin sanat eserini gerçek zamanlı olarak dönüştürdüğü etkileşimli bir zemin sunmaktadır. Örneğin, su yüzeyine yansıtılan dijital koi balıklarının insanlarla etkileşime girdiğinde çiçeklere dönüşmesi, eserin önceden kaydedilmiş bir döngüden ziyade o anki katılımcı performansı ile şekillendiğini kanıtlamaktadır. Kurum, 2025 yılında gerçekleştirdiği büyük ölçekli genişleme ile "Atletizm Ormanı" gibi üç boyutlu düşünmeyi ve mekânsal farkındalığı fiziksel zorluklar üzerinden teşvik eden yeni alanlar eklemiştir. Bu teknolojik ve mekânsal kurgu, sanat eserini estetik bir nesne olmaktan çıkarıp izleyicinin bedensel varlığı ve dijital verilerle sürekli yeniden üretilen hibrit bir deneyim alanına dönüştürmektedir.

Müze çalışmaları literatürü de bu dönüşümün gözleme dayalı bir izlenimin ötesine geçtiğini teyit eder: Rhee vd. (2022) fotoğraf çekimini teşvik eden bir sergide paylaşılan Instagram görsellerini analiz ederek selfie oranının yüzde 1,4 gibi sınırlı bir düzeyde kaldığını; buna karşılık etkileşim, taklit ve performans içeren aktif pozların toplam içinde yüzde 61,2'ye ulaştığını tespit etmiştir. Dolayısıyla izleyicinin katılımı, mekânda bulunma halinden ziyade beden, poz ve paylaşımın ölçülebilir göstergelere dönüştüğü bir değer üretim hattıdır. Ayrıca Luo ve diğerleri (2025) tarafından yapılan araştırmalar, dijital sürükleyici sergilerin duyuşal yoğunluğu artırmasının ziyaretçi dikkatini ve genel memnuniyeti anlamlı biçimde yükselttiğini ortaya koymaktadır.

Whitaker ve Kräussl (2025) tarafından sunulan Frank Stella analizi, bu yeni üretim biçimlerinin ekonomik altyapısını anlamak için de kritik bir model sunmaktadır. Stella'nın kariyerinde baskı resim atölyesi kurarak seri üretim mantığıyla nakit akışı sağlaması gibi, günümüzün yapay zekâ sanatçıları da devasa veri işleme maliyetlerini, donanım yatırımlarını ve kalabalık ekiplerini finanse etmek için kurumsal iş birlikleri, kamusal alan projeleri ve dijital

edisyenlar gibi çeşitlendirilmiş geliri modelleri kullanmaktadır. Sanatçı artık sadece bir eser üreten kişi değil, yüksek işletme maliyetleri ve araştırma geliştirme btçeleri olan, risk alan ve yatırım yapan bir şirkettir. Bu modelde sanatsal üretim, finansal sürdürülebilirlik ve teknolojik inovasyonun i içe geçtiği çok katmanlı bir kurumsal operasyon olarak yeniden tanımlanmaktadır.

Bu işleyen şirket modeli, sanatçının sanatsal kimliğini bir marka stratejisine dönüştürdüğü piyasa sanatı pratikleriyle doğrudan eklemlenmektedir. Sezer de (2025, s. 215), William Wegman'ın köpeklerini sanatsal bir medyum olmasının yanında birer marka ve popüler kültür ikonu haline getirmesini, sanat ile ticaretin bilinçli bir birleşimi olarak değerlendirir. Donald Kuspit'in (2010) postsanat teşhisiyle paralel olarak bu yaklaşım, sanatın özerkliğinden koparak eğlence sektörüyle bütünleştiği bir piyasa sanatı modelini somutlaştırmaktadır. Bu süreçte sanatçı, sanatı bir fıkirden doğan ancak "Pop Sanat'ın mantığı içinde" işleyen melez bir yapı olarak yeniden formüle etmektedir (Sezer, 2025, s. 218). Günümüz sanat ekosisteminde değer; teknik inovasyon süreçleri ile sanatçının bir marka değerine tahvil edilerek piyasanın ticari ağlarında sağladığı dolaşım hacminin toplamından doğmaktadır.

Türkiye Bağlamında Yerel Değer retimi: Kurumsal Hamilik, Değer Yaratıcı özneler ve Cemaatleşme

Türkiye ağdaş sanat piyasasının sosyolojik teşekkülü, küresel eğilimlerle uyumlu olmakla beraber yerel dinamiklerle zgnleşen bir hibrit yapı sunmaktadır. Türkiye'de sanatın değeri, kısıtlı bt imknları ve kurumsal hamilik pratikleri ekseninde şekillenmektedir. Türkiye İstatistik Kurumu verilerine göre 2024 yılında toplam kültür harcamalarının 408 milyar 339 milyon TL seviyesinde kalması ve Gayrisafi Yurt İçi Hasıla payının %0,9 oranında gerçekleşmesi alanın finansal sınırlarını belirlemektedir (TİİK, 2025). Bu kısıtlı ekonomik tablo, sanatı sermayenin sunduğu

kurumsal onay mekanizmalarına ve stratejik itibar yönetimine yöneltmektedir. Doğan (2023, s. 591), işletmelerin sanata olan ilgisinin "marka imajını arttırma" ve "kurumsal marka itibarını sağlama" amaçlarıyla uygulandığını; bu sürecin sanatçıyı bir üreticiye, sanat eserini ise bir tüketim nesnesine dönüştürerek metalaştırdığını saptamaktadır. Dolayısıyla yerel piyasadaki değer; sermayenin sağladığı kurumsal tescil, marka inşası ve sosyal ağlardaki dolaşım gücü aracılığıyla inşa edilmektedir.

Biçer Olgun'un (2019) 16 sanatçı ve 9 küratörle yürüttüğü nitel saha çalışması, Türkiye'de çağdaş sanat alanında görünürlük ve değer üretiminin, Koç, Eczacıbaşı, Sabancı ve Kocabıyık aileleri ile bu grupların kurumsal hayırseverlik eksenli sanat kurumları etrafında örgütlenen iktidar ilişkileriyle yakından bağlantılı olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda değer yaratıcı özneler, yalnızca satın alma gücüyle tanımlanan alıcılara indirgenmeyip, söz konusu kurumlarda konumlanan sermayedar aile aktörleri ve yönetim kurulları ile kurumların küratöryel karar mekanizmalarını birlikte kapsayan bir çekirdek aktör grubuna karşılık gelmektedir (Biçer Olgun, 2019). Arter, İstanbul Modern, İKSV, Sakıp Sabancı Müzesi, Akbank Sanat ve Borusan Contemporary gibi kurumlar, sanatçının kariyerini onaylayan ve onu sanat dünyası kamusuna kabul eden temel meşruiyet mercileri olarak işlev görmektedir. George Dickie'nin kurumsal sanat kuramında "sanat" statüsü, nesnenin kendi niteliklerinden çok, sanat dünyası içinde yetki sahibi aktörlerce "beğeniye aday" olarak konumlandırılması ve bu statünün kurumsal olarak tanınmasıyla belirginleşir (Dickie, 1974). Bu çerçevede bir sanatçının söz konusu kurumların koleksiyonuna girmesi ya da kurumların düzenlediği bienal ve sergi programlarında yer alması, yalnızca görünürlük artışı değil; kurumsal onayın sağladığı sembolik sermayenin piyasaya tercüme edilmesi anlamına gelir. Böylece değer, kurumsal tescil ve arşivsel kayıt üzerinden

kalıcı bir meşruiyet zemini kazanarak daha istikrarlı biçimde dolaşıma sokulur.

Türkiye sanat piyasasının belirleyici niteliklerinden biri, sanatsal cemaatleşme olgusu olarak tezahür etmektedir. Sanat alanı; aktörler arasındaki ilişki ağlarına dayanan, klikleşmeler ve karşılıklı destek mekanizmalarıyla şekillenen kapalı devre topluluklarca kuşatılmıştır. Bu yapıda bir sanatçının başarısı, sanatsal yeteneğinden ziyade bu sosyal ağlara, yani sosyal sermaye havuzuna dahil olabilme kapasitesiyle doğrudan ilişkilidir. Bourdieu (1986) tarafından vurgulanan sosyal sermayenin belirleyiciliği burada somut bir karşılık bulmakta; Türkiye bağlamında ilişkisel ağlar, kültürel veya ekonomik sermayeden daha öncelikli bir giriş bileti vazifesi görmektedir. Kapalı devre işleyen bu meşruiyet zinciri, piyasaya giriş bariyerlerini yükseltmekle kalmayıp değerlin belirli odaklar tarafından kontrol edilmesine ve manipüle edilmesine zemin hazırlamaktadır.

Sermaye gruplarının sanata yönelimi ise Yağcı ve Küpeli (2022) ile Doğan'ın (2023) işaret ettiğı üzere, estetik bir tercihin ya da hayırseverlik motivasyonunun ötesinde stratejik bir anlam taşımaktadır. Bu yatırımlar; itibar yönetimi, *art-washing* (*sanatla aklama*) ve kentsel mekânda *soylulaştırma* süreçlerinin birer aparatı olarak kurgulanmaktadır. Şirketler, sanatsal faaliyetler aracılığıyla toplumsal algıyı yönlendirerek kurumsal kimliklerini sembolik düzlemde temize çıkarmayı hedeflemektedir. Özellikle düzenlenen yarışmalar ve süreli sergiler vasıtasıyla sanatçılar düşük maliyetlerle keşfedilerek kurum mülkiyetine dahil edilmektedir. Ardından, kurumun sahip olduğu koleksiyon gücü ve medya ağları seferber edilerek bu sanatçıların değeri bilinçli bir biçimde yükseltilmekte ve sembolik sermaye finansal değere dönüştürülmektedir. Bu süreçte sanatçı kurumsal bir itibar nesnesi haline gelirken, sanat eseri ise holdingin kültürel iktidarını tescilleyen bir itibar varlığına dönüşmektedir.

Sonuç olarak Türkiye’de sanatın değeri; küresel sanat söyleminin yerel sermaye iktidarı ve sıkı örülmüş ilişki ağları tarafından yorumlanması, kurumsallaştırılması ve finansal sermayeye tahvil edilmesi sürecinde üretilen hibrit bir neticedir.

Tartışma ve Değerlendirme

Yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğinde çağdaş sanatın değerlemesini ele alan bu araştırma, elde edilen bulguları başlangıçta belirlenen üç temel araştırma sorusu ekseninde tartışmaya açmaktadır. Araştırmanın ilk sorusu olan "sanatın değerinin estetik özerklikten hibrit parametrelere evrilme biçimleri", bulgulara sunulan deneyimsel ve finansal verilerle doğrudan bir etkileşim içerisinde. NGV’nin Kusama sergisi örneğinde görülen ve kurumun resmi raporlarına yansıyan ziyaretçi rekorları, sanatın değerinin artık Benjaminci "aura"nın tekilliğinden ziyade, dijital ağlarda paylaşılan ve çoğaltılan bir "etkileşim verisine" dönüştüğünü kanıtlamaktadır. Bu durum, sanat nesnesinin içkin niteliklerinden ziyade, onu kuşatan toplumsal ve kurumsal ağlar tarafından inşa edilen "ilişkisel bir uzlaş" odağına evrildiğini göstermektedir. Ancak bu noktada, literatürdeki "paradigmatik kırılma" iddialarını ihtiyatla karşılamak gerekmektedir; zira yüksek ziyaretçi sayıları her ne kadar bir değer göstergesi olsa da, bu durumun sanatsal niteliğin birincil ölçütü haline geldiğini genellemek yerine, belirli "blokbuster" sergiler üzerinden yükselen yeni bir estetik rejimin galibiyeti olarak okumak daha yerinde olacaktır. Bourdieu’nün "tarafsız göz" illüzyonu, günümüzde yerini izleyicinin kendi narsistik imgesini yapıt üzerinden tescillediği bir sürece bırakırken, bu durum izleyicinin bedensel performansının bir tür "dijital emeğe" dönüşmesiyle sonuçlanmaktadır. Dolayısıyla araştırma bulguları, sanatın yeni ontolojisinin sadece küratöryel bir onay mekanizması değil, aynı zamanda kitlesel bir ölçülebilir performans meselesi haline geldiğini teyit etmektedir.

Araştırmanın ikinci sorusu olan "sanatın finansallaşmasının üretim süreçleri üzerindeki etkisi", Masterworks gibi platformların kendi beyanları ve Whitaker ile Kräussl'ın sunduğu veriler üzerinden değerlendirilmiştir. Masterworks platformunun borsa endekslerini aşan getiri iddiaları, yatırımcı perspektifinden sanat eserini bir "hisseye" dönüştürme eğilimini yansıtmaktadır; ancak bu noktada platformların pazarlama söylemleri ile finansal risk uyarıları arasındaki ince çizgiye dikkat edilmelidir. Bu finansal rasyonalitenin üretim sürecine yansımaları, sanatçının rolünde de köklü bir değişime işaret etmektedir. Stella örneğinde analiz edilen "işleyen şirket" modeli, sanatçıyı artık bir zanaatkârdan ziyade Ar-Ge ve finansal riskleri yöneten bir operasyon yöneticisi konumuna taşımaktadır. Bu bulgular karşılaştırıldığında, deneyim ekonomisinin yarattığı görsel etkinin, finansal piyasalardaki spekülasyonla doğrudan korelasyon içinde olduğu görülmektedir. Yani eser, hem bir deneyim arayüzü hem de bir yatırım enstrümanı olarak ikili bir karakter kazanmaktadır. Veri kaynaklarının (Art Basel & UBS ve Artprice) pazar tanımları, coğrafi kapsamaları ve ölçüm yöntemlerindeki farklılıklar göz önüne alındığında, piyasa değerindeki dalgalanmaların sadece ekonomik bir veri değil, aynı zamanda sanatsal üretimin ontolojik kaymasını tetikleyen yapısal bir unsur olduğu söylenebilir.

Üçüncü araştırma sorusu olan "etik ve teknolojik kısıtlamaların değer üzerindeki belirleyiciliği" ise, finansal getirilerin etik risklerle nasıl bir çatışma içinde olduğunu ortaya koymaktadır. Benin Bronzları veya Sackler ailesi vakaları, etik meşruiyetin sarsıldığı durumlarda eserin finansal değerinin "sıfırlanabildiği" veya piyasa dışına itilebildiği bir direnç alanını temsil etmektedir. Bu, sanatın değerinin sadece pazar koşullarıyla değil, aynı zamanda Deutsche'nin tartıştığı çatışmalı kamusal alanlardaki etik müzakerelerle şekillendiğini doğrulamaktadır. Yapay zekâ üretimlerine (Jason Allen vakası) yönelik hukuki

tartışmalar ise, yaratıcılığın değerini hâlâ "insan dokunuşu" mitine endekslemeye çalışan sistemin son savunma hattıdır. Tom Wolfe'un "boyanmış kelime" teorisi, günümüzde "fırça darbesinden prompt hassasiyetine" evrilirken, değer artık üretim tekniğinden ziyade kavramsal meşruiyete ve teknolojik protokollerin yönetimine kaydığı görülmektedir.

Türkiye bağlamı ise, küresel trendlerin yerel sosyal sermaye ağlarıyla nasıl harmanlandığını göstermesi bakımından kritiktir. Biçer Olgun'un vurguladığı "klikleşmiş ağlar", Türkiye'deki sanat değerlemesinde belirleyici rol oynamaya devam etmektedir. Ancak yerel sermayenin sanatı bir "itibar yönetimi" aracı olarak kullanma stratejisi, küresel finansallaşma eğilimleriyle hibritleşmektedir. Bu noktada, Türkiye'deki özel müze koleksiyonlarının ve bienal süreçlerinin sağladığı sembolik sermayenin finansal değere tahvil edilme biçimleri, küresel piyasa rasyonalitesinden ziyade ailevi ve kurumsal hamilik pratiklerine dayanmaktadır. Sonuç olarak, bu bölümlerde tartışılan tüm bulgular birbirini tamamlayan bir yapı sunmaktadır: Deneyim ekonomisi görünürlüğü sağlar, finansal modeller bu görünürlüğü sermayeye dönüştürür, etik parametreler ise bu sermayenin toplumsal meşruiyetini sınar. Bu çok aktörlü müzakere süreci, sanatın artık izole bir estetik nesne değil, karmaşık bir sosyo-ekonomik sistemin entegre bir parçası olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Sonuç

Yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan bu çalışma, çağdaş sanatın modernist estetik özerklik idealinden koparak; sosyo-ekonomik, teknolojik ve etik parametrelerin belirleyici olduğu hibrit ve çok katmanlı bir organizmaya dönüştüğünü saptamıştır. Araştırmanın temel problemi olan geleneksel estetik yargıların günümüzün deneyimsel, finansal ve teknolojik değer üretim mekanizmalarını açıklamadaki yetersizliği, sanatın artık nesneye

içkin sabit bir öz değil, çok aktörlü bir müzakere süreci ve kurumsal bir uzlaşma neticesi olduğu gerçeğiyle çözüme kavuşturulmuştur. Bu paradigmatik dönüşüm, sanatın sadece formel bir arayış değil, sistemik bir ağına parçası olduğunu kanıtlamaktadır.

Araştırma sorularına verilen yanıtlar doğrultusunda, sanatın değer inşasının artık etkileşimsel veri, finansal strateji ve toplumsal meşruiyet üçgeninde şekillendiği görülmektedir. Bu yeni düzlemde Benjaminci "aura" kavramı yerini dijital ağlarda paylaşılan etkileşim verisine bırakırken, izleyicinin bedensel performansı ölçülebilir bir "dijital emeğe" dönüşerek sanatın ontolojisini deneyim odaklı bir yapıya taşımıştır. Dolayısıyla sanat eseri, günümüzde hem bir deneyim arayüzü hem de mülkiyetin "erişim hakkına" evrildiği spekülâtif bir yatırım enstrümanı olarak ikili bir karakter sergilemektedir.

Teknolojik parametrelerin yaratıcılık üzerindeki etkisi incelendiğinde, sanatçı figürünün Ar-Ge ve finansal riskleri yöneten bir "işleyen şirket" modeline evrildiği saptanmıştır. Özellikle yapay zekâ üretimleri, değeri "fırça darbesinden prompt hassasiyetine" ve bilgi işlem gücüne taşıyarak geleneksel "insan yazarlığı" mitini kökten sarsmaktadır. Kurumsal ziyaretçi rekorlarından etik "provenans" tartışmalarına kadar uzanan bu geniş yelpaze, sanatın artık toplumsal, ekonomik ve teknolojik sistemlerin entegre bir alt disiplini haline geldiği bir kırılmayı temsil etmektedir. Ancak bu kırılma, geleneksel değerlendirme biçimlerinin tamamen yok olması değil, yeni ve karmaşık katmanlarla eklemlenmesi şeklinde gerçekleşmektedir.

Gelecek çalışmaların; algoritmaların izleyici beğenisini standartlaştırma gücü ve yapay zekâ üretimlerinin hukuki statüsünün uzun vadeli fiyatlandırma üzerindeki etkileri gibi alanlara yoğunlaşması, sanat piyasasının bu yeni ontolojisini anlamlandırmak adına kritik önem taşımaktadır. Ayrıca yerel pazarların, özellikle Türkiye örneğinde olduğu gibi, küresel finansal rasyonalite ile ne ölçüde tam

entegrasyon sağlayacağı veya kendi özgün "klikleşmiş" ağlarını ne şekilde koruyacağı sorusu, sanat sosyolojisi ve ekonomisi için bakir bir araştırma alanı olarak durmaktadır.

Nihayetinde sanatın gelecekteki değeri; sadece teknolojik inovasyonla değil, bu dönüşüm dönemini eleştirel bir biçimde yansıtabilen ve toplumsal dokuya sahici bir biçimde temas edebilen yapıtlardaki niteliksel derinlikle şekillenmeye devam edecektir. Bu çalışma, sanatın teknolojik ve ekonomik sistemlerle kurduğu zorunlu ortaklığın, sanatın özündeki eleştirel potansiyeli nasıl dönüştüreceğine dair tartışmalar için bir zemin sunmayı hedeflemektedir.

Kaynakça

Artprice by Artmarket.com. (2024, 8 Aralık). The art market in 2024 (30th annual report). <https://imgpublic.artprice.com/pdf/the-art-market-in-2024.pdf>

Balseçen, H. (2023). Kapitalist çağda çağdaş sanatın fiyatı. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 5(2), 455–461. <https://doi.org/10.58608/augsfd.1380521>

Becker, H. S. (1982). Art worlds. University of California Press.

Biçer Olgun, H. (2019). Çağdaş sanat piyasasının sosyolojik teşekkülü: Değer yaratıcı özneler ve sanatsal cemaatleşme olgusu. Sosyolojik Düşün, 4(1), 1–18. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosdus/issue/45486/535923>

Bishop, C. (2024). Disordered attention: How we look at art and performance today. Verso.

Boltanski, L. ve Esquerre, A. (2017). Enrichissement: Une critique de la marchandise. Gallimard.

Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. J. Richardson (Der.), Handbook of theory and research for the sociology of education içinde (ss. 241–258). Greenwood Press.

Callon, M., Millo, Y. ve Muniesa, F. (Der.). (2007). Market devices. Blackwell Publishing.

Christie's. (2024, 17 Aralık). \$5.7B global sales in 2024: Christie's sold highest-value lot of the year; private sales up 40% YoY [Basın bülteni]. <https://press.christies.com/56b-global-sales-in-2024>

Christie's. (2025, 15 Aralık). Christie's announces \$6.2B in global auction and private sales for 2025 [Basın bülteni]. <https://press.christies.com/christies-announces-62b>

DappRadar. (2025, 14 Ocak). Dapp industry report – 2024 overview. <https://dappradar.com/blog/dapp-industry-report-2024-overview>

Demir, S. (2022). Yaratım sürecinde istisnai çözümler ve mutlu kaza. SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 15(30), 1239–1250. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1183060>

Deutsche, R. (1996). Evictions: Art and spatial politics. MIT Press.

Dickie, G. (1974). *Art and the aesthetic: An institutional analysis*. Cornell University Press.

Doğan, C. (2023). Sanatı metalaştırmak: Sanat pazarı ve sanat pazarlaması. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, 13(3), 590–603. <https://doi.org/10.7456-tojdac.1288350>

Durand-Ruel, V. ve Zarobell, J. (2023). Contemporary art from the Global South in the art auction market from 2020 to 2022. Arts & Communication, 2(1), Makale 1608. [https://doi.org/10.36922-ac.1608](https://doi.org/10.36922/ac.1608)

Groys, B. (2018). Curating in the post-internet age. *e-flux Journal*, (94). <https://www.e-flux.com/journal/94/219462/curating-in-the-post-internet-age/>

Habermas, J. (2021). *Kamusallığın yapısal dönüşümü* (T. Bora & M. Sancar, Çev.; 16. baskı). İletişim Yayınları.

Karpik, L. (2010). *Valuing the unique: The economics of singularities*. Princeton University Press.

Kelly, S. (2023). How Monet became a millionaire: The importance of the artist's account books. *Journal of Cultural Economics*, 47(3), 391–414. <https://doi.org/10.1007/s10824-023-09473-y>

Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). Metis Yayınları.

Lee, K., Park, J., Goree, S., Crandall, D., ve Ahn, Y.-Y. (2024). Social signals predict contemporary art prices better than visual features, particularly in emerging markets. *Scientific Reports*, 14. <https://doi.org/10.1038/s41598-024-60957-z>

Luo, D., Doucé, L. ve Nys, K. (2025). Immersive art exhibitions: Sensory intensity effects on visitor satisfaction via visitor attention and visitor experience. *Visitor Studies*. Erken görünüm. <https://doi.org/10.1080/10645578.2025.2510838>

Masterworks. (2025). Masterworks performance metrics and art market data (SEC disclosure statement). <https://www.masterworks.com/about/disclosure>

McAndrew, C. (2025). The Art Basel and UBS art market report 2025. Art Basel & UBS. <https://theartmarket.artbasel.com/download/The-Art-Basel-and-UBS-Art-Market-Report-2025.pdf>

National Gallery of Victoria. (2025, Mayıs). French Impressionism from the Museum of Fine Arts, Boston [Basın bülteni].

https://www.ngv.vic.gov.au/media_release/french-impressionism-from-the-museum-of-fine-arts-boston/

O'Doherty, B. (1999). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. University of California Press.

Pine, B. J. ve Gilmore, J. H. (1999). *The experience economy: Work is theatre & every business a stage*. Harvard Business School Press.

Reuters. (2025, 11 Kasım). teamLab gives Schinkel building in Berlin immersive “Biovortex” makeover. Reuters. <https://www.reuters.com/world/europe/teamlab-gives-schinkel-building-berlin-immersive-biovortex-makeover-2025-11-11/>

Rhee, B.-A., Pianzola, F., Choi, J., Hyung, W., & Hwang, J. (2022). Visual content analysis of visitors' engagement with an instagrammable exhibition. *Museum Management and Curatorship*, 37(6), 583–597. <https://doi.org/10.1080/09647775.2021.2023902>

Sezer, E. (2025). Kavramsal Sanat'ta bir iş birliği: William Wegman ve Köpekleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (15, Özel sayı), 205–226. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1804038>

Sotheby's. (2024, 19 Eylül). Fidenza #373 | Digital Art Day Auction. <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2024/digital-art-day-auction/fidenza-373>.

teamLab. (2024, 10 Temmuz). *teamLab planets Tokyo recognized by Guinness World Records as the most visited museum in the world*. Business Wire. <https://www.businesswire.com/news/home/20240709556561/en/>

Türkiye İstatistik Kurumu. (2025). Kültür ekonomisi ve kültürel miras, 2024. <https://data.tuik.gov.tr>

U.S. Copyright Office (2023, 5 Eylül). Decision re refusal to register Théâtre D'opéra Spatial (SR # 1-11743923581).

<https://www.copyright.gov/rulings-filings/review-board/docs/-Theatre-Dopera-Spatial.pdf>

Velthuis, O. ve Baia Curioni, S. (2015). Making markets global. O. Velthuis ve S. Baia Curioni (Ed.), *Cosmopolitan canvases: The globalization of markets for contemporary art* (ss. 1–28). Oxford University Press.

Velthuis, O. (2020). Market devices. In *Pragmatic inquiry* (pp. 155–170). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003034124-8>

Whitaker, A. ve Kräussl, R. (2025). The real value of art: Investment returns using costs of production. SSRN. <https://doi.org/10.2139/ssrn.5287143>

Wolfe, T. (1975). *The painted word*. Farrar, Straus and Giroux.

BÖLÜM 5

ART NOUVEAU PORSELEN FİĞÜRLERİNDE KADIN, ARZU VE ESTETİK TÜKETİM NESNESİ OLARAK BEDEN

1. ERSOY YILMAZ¹

Giriş

19. yüzyıl sonu Avrupa'sı, Sanayi Devrimi'nin getirdiği teknik ilerlemelerin gölgesinde şekillenen belirgin bir toplumsal ve estetik gerilim dönemine sahne olmuştur. Teknoloji bu süreçte yalnızca üretim kapasitesini artırmakla kalmamış, duysal deneyimi de yoğunlaştırarak arzusun yapısını kökten dönüştürmüştür (Cross & Proctor, 2014, s. 1). Üretimin mekanikleşmesi ve gündelik nesnelerin anonimleşmesi karşısında sanatçılar, modernliğin yarattığı duysal aşırılığa bir yanıt olarak doğaya, zanaata ve duysal dışavuruma yönelmişlerdir. Böylece, endüstriyel rasyonalizme karşı bir tür telafi estetiği olarak modernliğe özgü bir “zarafet ideali” biçimlenmiştir. Bu estetik eğilim, 1890’lardan itibaren Art Nouveau olarak adlandırılan uluslararası bir üslup birliğine dönüştü. Art Nouveau, doğadan esinlenen organik hatları, kıvrımlı biçimleri ve kadınsı duyarlılığı öne çıkararak hem endüstriyel

¹ Prof. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Seramik Bölümü, Orcid: orcid.org/0000-0002-4185-3101

tasarımda hem de gündelik yaşam nesnelerinde duyuşal bir bütönlük arayışını temsil ediyordu. Bu dönemde kadın figürü, yalnızca güzelliğın simgesi değıl, modernliğın çelişkilerini —arzu, doğa, ahlak ve tüketim— taşıyan kültürel bir imgeye dönüştü. Aydınlanma sonrası yerleşen “iki cinsiyet modeli” (Laqueur, 1990) ekseninde kadın, biyolojik olarak erkekten radikal biçimde farklı ve doğaya içkin bir varlık olarak kurgulanmıştır. Bu bağlamda araştırmanın temel amacı; Laqueur'un (1990) “iki cinsiyet modeli” ekseninde doğaya içkin bir varlık olarak kurgulanan kadın imgesinin, Art Nouveau porselen figürinlerindeki estetik, toplumsal ve psikanalitik izdüşümlerini çözümlemektir. Çalışma, kadın figürlerinin nasıl erotik birer 'nesne'ye dönüştüğünü ve bu dönüşümün, dönemin biyolojik determinizmini yansıtan bir zarafet estetiğıyle nasıl meşrulaştırıldığını sorgulamaktadır.

Çalışmanın kapsamını, 1890–1914 yılları arasında Avrupa'nın önde gelen merkezlerinde (Viyana, Meissen, Sèvres, Royal Dux vb.) üretilen porselen kadın figürleri oluşturmaktadır. Ev içi dekorasyonun ötesinde birer kültürel gösterge olarak ele alınan bu figürler; dönemin estetik tüketim kültürü içinde arzusunun, zarafetin ve sınıfsal beğenin kesiştiğı hibrit bir alan tanımlar. Nitekim bu üretim mantığı, Baudelaire'in heykelin kitlesel üretim nesneleri aracılığıyla çoğaltılmasını modernliğın bir göstergesi olarak değerlendiren eleştirel çerçevesiyle de örtüşür (MacLeod, 2019, s. 106). Aynı doğrultuda, dönemin “bric-a-bracomania”sı (biblo tutkusu)² olarak adlandırılan müzeolojik manyası, ev içlerini erotize edilmiş nesnelerin sergilendiğı birer “ev içi sunağına” (Apter, 1991, s. x) dönüştürmüştür.

² *Bric-a-brac*, 19. yüzyılda ev içi dekorasyonun parçası hâline gelen küçük, çoğı zaman kitsch veya dekoratif değeri yüksek objeleri ifade eder. *Bric-a-bracomania* ise bu nesnelerin koleksiyonuna yönelik yaygın orta sınıf tutkusunu, aynı zamanda dönemin sergileme pratiğini ve burjuva kimlik inşasını tanımlar (Apter, 1991).

Söz konusu dönemde ekonomi, yalnızca “ihtiyaçların” karşılanmasına odaklanan bir yapıdan, potansiyel olarak arzulanabilecek her şeye hizmet eden (Ford vd., 2016, s. 1) ve tüketicinin sınırsız iştahıyla tanımlanan yeni bir pazar modeline evrilmiştir. Yeni teknolojiler, bedensel arzular ile doğal kıtlık arasındaki kadim gerilimi bozarak (Cross & Proctor, 2014, s. 2) hazzı daha kolay erişilebilir hale getirmiştir. Bu bağlamda kadın figürleri, modern bireyin doyumsuzluğunu simgeleyen estetik nesneler olarak okunmalıdır. Dönemin arzu ekonomisinde, kostümlere ve donanım yapıları yoğun yatırımı gerektiren “ideal bir cinsel pratik” (Ehrenreich, 1986’dan aktaran Stewart, 1998, s. 3) olarak beliren mazoşistik kurgu, tıpkı bu porselen figürlerin koleksiyonculuğu gibi kapitalist tüketim mantığıyla örtüşür. Kadın bedeni, Art Nouveau’nun akışkan biçim anlayışıyla birleşerek hem doğanın hem de erotizmin temsiline dönüşmüştür. Çalışma, bu nesneleri salt dekoratif örnekler olarak değil, aynı zamanda modern burjuva kültürünün arzu ekonomisini yansıtan göstergeler olarak ele almaktadır.

Bu araştırmanın özgün değeri, Art Nouveau döneminin arzu ekonomisini porselen figürinler üzerinden okumaya çalışmasında yatmaktadır. Çalışma, Art Nouveau’nun erotik ve duyuşsal estetiğini çoğunlukla afiş, resim ya da mücevher gibi kamusal ve yarı-kamusal mecralar üzerinden tartışan literatürü, ev içi tüketime yönelik bu kırılma nesneleri ekseninde yeniden düşünür. Söz konusu figürinler, kamusal sanat üretimlerinden farklı olarak özel alanın — özellikle burjuva evinin — süsleme kültürü içinde konumlanır. Dolayısıyla bu nesneler, hem cinselliğin bastırıldığı hem de zarafet biçiminde estetize edildiği bir ideolojik alanı görünür kılar. Böylece çalışma, Art Nouveau’nun “yüksek sanat” ile “tüketim nesnesi” arasındaki sınırlarını arzu ekonomisi perspektifinden yeniden tartışmaya açar. Kadın figürlerinin ev içi bağlamda nesneleşmesi, modernliğin

toplumsal cinsiyet, beğeni ve sınıf ilişkilerini anlamak açısından önemli bir görsel veri sunar.

Araştırmada, Art Nouveau kadın imgesinin flörtöz, pastoral ve mitolojik tonlarını temsil eden üç paradigmatik örnek—Viyana üretimi *Bahislerinizi Yapın Beyler*, Royal Dux üretimi *Yıkanan Kadın* ve Meissen üretimi *Çemberli Dansçı*—üzerinden karşılaştırmalı bir ikonografik analiz yöntemi benimsenmiştir. Bu çoklu vaka analizi, kompozisyon, jest, renk ve yüz ifadesi gibi biçimsel unsurları simgesel yorumla birlikte ele alarak, Baudrillard’ın “nesne estetiği”, Bourdieu’nün “zevk sosyolojisi” ve Freud’un “arzu ekonomisi” kavramları ışığında disiplinlerarası bir okuma sunmaktadır.

Sonuç olarak bu makale, Art Nouveau dönemine ait porselen kadın figürlerinin yalnızca estetik birer obje değil, aynı zamanda modern arzunun kültürel temsilleri olduğunu öne sürmektedir. Bu bağlamda çalışma, insan ve insan-olmayan (nesneler) arasındaki hiyerarşiyi sorgulayan “nesne çalışmaları” (Gajewska, 2015, s. 234) perspektifinden de beslenerek, figürinleri erotik deneyimin pasif dekorları değil, aktif katılımcıları olarak konumlandırır. Böylece sanat tarihi literatüründe çoğu kez göz ardı edilen bu “küçük” nesneler, modernliğin arzuyu zarafetle gizleyen estetik stratejilerini anlamak açısından yeni bir okuma alanı açmaktadır.

ARZUNUN BİÇİM BULDUĞU YÜZYIL: MODERNLİK, HAZ VE ESTETİK

19. yüzyıl sonu Avrupa’sı, teknik ilerleme ile kültürel bunalımın aynı anda yaşandığı bir dönemdi. Endüstrileşmenin getirdiği hız, kentleşme ve seri üretim, insanın gündelik hayatına yeni bir düzen kazandırırken, bireysel kimliğin ve duygusal derinliğin giderek yitirilmesi yönünde bir kaygı da doğurdu. Bu dönemin sanat ortamında şekillenen *fin-de-siècle* (yüzyıl sonu) duyarlılığı, ilerleme mitine karşı kırılğan bir melankoli, doğallığa ve

duyusallığa yönelik bir estetik özlem taşıyordu. İşte Art Nouveau tam da bu psikolojik ve kültürel atmosferin ürünü olarak doğmuştur: mekanikleşen dünyanın ortasında, doğanın organik formlarını ve bedenın kıvrımlarını yeniden keşfetme arzusunun estetik ifadesi. Bu estetik yönelim, erkek öznelliğinin yaşadığı krizin ve bu krizin kurucu bir unsur (Stewart, 1998, s. 13) haline gelerek yeni bir normativite —yani toplumsal ve estetik ölçütlerin yeniden tanımlanması— yaratışının görsel dışavurumudur. 19. yüzyıl sonu erkeği için ideal olan, arzu ile irade arasında “hassas bir denge” (Verhoeven, 2015, s. 27) kurmaktı; ancak modern yaşamın uyarıcıları karşısında bu dengeyi korumak giderek zorlaşıyordu. Dolayısıyla Art Nouveau, bu kırılgan dengeyi estetik düzlemde yeniden tesis etme girişimi olarak okunmalıdır.

Art Nouveau sanatçısı için doğa yalnızca bir motif değil, canlı bir yaşam ilkesiydi. Bitkisel kıvrımlar ve dalgalı çizgiler, hem doğanın sürekliliğini hem de insan bedeninin erotik enerjisini temsil ediyordu. Ancak bu temsil, Lyotard'ın (1993) kavramsallaştırmasıyla, arzuların serbestçe dolaştığı “büyük geçici deri”nin (s. 2), temsilin kapalı ve güvenli “hacmine” (s. 3) hapsedilmesini içerir. Doğa, büyüyen ve ölen yapısıyla geçicidir; ancak insanlık tarihi boyunca geliştirilen kaplar ve saklama teknolojileri, doğanın bu geçiciliğini aşarak onu korumayı (Cross & Proctor, 2014, s. 19) amaçlamıştır. Benzer biçimde porselen figürde kadın bedeni, bu kapatılma yoluyla doğa ile kültür arasındaki tehlikeli geçiş alanı olmaktan çıkarılıp, sanatın ilham kaynağı ve arzusunun “soğutulmuş” (Lyotard, 1993, s. 24) nesnesi hâline getirilir. Bu süreç, nesnelere yaşam atfedilirken insanın kendi öznelliğini yitirerek nesneleşmeye başladığı (Marx, 1967'den aktaran Keane, 1998, s. 13) bir anlam kaymasına işaret eder. Böylece 19. yüzyılın son çeyreğinde kadın imgesi, hem estetik hem ideolojik düzlemde bir dönüşüm geçirmiştir: Artık yalnızca güzelliğın alegorisi değil,

aynı zamanda modernliğin içsel çatışmalarını taşıyan bir “bedensel simge”dir.

Art Nouveau, modernliğin bastırılmış arzularını zarafet estetiğiyle örten bir duyuşal dengeleme sistemi olarak okunabilir. Bu estetik örtüleme, yalnızca 18. yüzyıldan miras kalan “tutkusuzluk” (passionlessness) ideolojisiyle (Laqueur, 1990, s. 3) sınırlı değildir. Aynı zamanda 19. yüzyılın sonlarında cinselliği bir “cinsel bilim” (scientia sexualis) olarak kurgulayan (Foucault, 2003, s. 45) ve “insan bedeninin anatomo-politikası” (Foucault, 2003, s. 102) aracılığıyla bedeni disipline eden yeni iktidar biçimleriyle de doğrudan ilişkilidir. Freud’un kuramlarıyla paralel biçimde, Art Nouveau kadın imgesi de bu disipline edilmiş arzunun görsel biçim kazandığı bir alana dönüşür. Kadının doğayla özdeşleştirilmesi, doğurganlık ve saflık ideallerini çağrıştıırken, erotik enerjinin “meşru” ve kültürel olarak kabul edilebilir bir biçimde görünürlük kazanmasına olanak tanır. Bu nedenle, Art Nouveau’nun akışkan ve zarif biçimleri yalnızca estetik tercihler değil, aynı zamanda disipline edilmiş bir erotizmin görsel kodları olarak da değerlendirilmelidir. Zira dönemin tıp söyleminde medeniyet, erkeklerin “ilkel dürtülerine hâkim olma” (Verhoeven, 2015, s. 40) yeteneğiyle ölçülüyor, aşırıya kaçan arzu ise atavistik bir gerileme tehdidi olarak görülüyordu. Porselen figürler, bu tehdidi zarif bir formla çevreleyerek bertaraf ediyordu.

Bu estetik anlayış, yalnızca resim ve grafik sanatlarında değil, mobilyadan takıya, tekstilden seramiğe kadar uzanan geniş bir tasarım yelpazesinde karşılığını bulmuştur. Dönemin düşünsel atmosferi, sanatın yaşamla bütünleşmesi fikrine dayanarak gündelik eşyaları estetik deneyimin taşıyıcısına dönüştürdü. Porselen figürinler, biçimin işleve öncelik tanıdığı bu “hayatın üsluplaştırılması” (Bourdieu, 1984, s. 5) sürecinin en zarif örneklerindendir. Bu nesneler, heykelin soyut idealizmini süs eşyasının gündelik yakınlığıyla birleştirerek, “yüksek sanat” ile

“tüketim nesnesi” arasındaki sınırları muğlaklaştırır. Böylece ev içi dekorasyonun merkezinde yer alan bu küçük figürler, modern insanın estetik beğenisini yönlendiren birer kültürel arzu nesnesi haline gelir.

Art Nouveau döneminde haz ve güzellik, yalnızca duygusal değil, toplumsal birer göstergedir. Güzellik, sınıf kimliğini ve kültürel sermayeyi temsil eder; kadın bedeni ise bu sermayenin görsel bir metaforuna dönüşür. Kadının zarafeti, burjuva erkeğinin statüsünü dolaylı biçimde yansıtan bir simge halindedir. Bu nedenle Art Nouveau figürlerinde kadın, hem estetik bir tema hem de toplumsal bir beğeni rejiminin taşıyıcısıdır. Baudrillard’ın ifadesiyle, estetik tüketim kültüründe nesneler yalnızca kullanılmaz, “arzu edilir” hale getirilir; onların değeri işlevlerinden değil, taşıdıkları simgesel enerjiden doğar. Porselen figürler de bu anlamda, erotizmi “kabul edilebilir” bir biçimde estetize eden simgesel nesnelerdir.

Fin-de-siècle estetiğiyle psikanalitik düşüncenin kesiştiği bu dönemde, sanatın güzellik anlayışı bir tür “maskelenmiş arzu ekonomisi”ne dönüşür. Modern birey, doğrudan dile getiremediği tutkuları estetik biçimlerde yaşar; arzunun ifadesi, süsleme ve zarafet aracılığıyla dolaylı hale gelir. Art Nouveau’nun kadın figürleri bu bakımdan, modernliğin hem bastırılmış arzularının hem de güzellik idealinin temsilcileridir. Onlar, aynı anda hem “doğal” hem “yapay”, hem “masum” hem “baştan çıkarıcı”dır.

Bu ikili doğa, 20. yüzyılın başında hızla şekillenen yeni toplumsal düzenin de göstergesidir. Kadın, artık yalnızca sanatın konusu değil, modern tüketim kültürünün aktif bir imgesidir. Reklamlarda, afişlerde, mobilya ve moda tasarımlarında beliren bu kadın, aynı zamanda arzunun dolaşıma girdiği bir estetik ekonominin merkezindedir. Porselen figürler, bu estetik ekonominin ev içi izdüşümünü oluşturur: toplumsal ahlakın

sınırlarını aşmadan, erotizmin “zarif biçim” altında sahnelenmesini sağlar.

Sonuç olarak, Art Nouveau dönemi, arzunun biçim bulduğu bir yüzyıl olarak okunabilir. Modernliğin rasyonel düzenine karşı duyusal, sezgisel ve erotik bir estetik geliştirerek, hem doğayı hem bedeni yeniden sanatın merkezine taşımıştır. Bu estetik düzenin en karakteristik yansımalarından biri olan porselen figürler, kadın imgesini hem doğanın metaforu hem de arzunun nesnesi olarak biçimlendirmiştir. Bu noktada, modernliğin kırılğan güzellik anlayışı ile tüketim kültürünün simgesel dili arasındaki bağın en rafine temsilcileri olarak öne çıkarlar.

KADIN VE ARZU: ART NOUVEAU’NUN GÖRSEL KODLARI

Art Nouveau estetiğinin en belirgin özelliği, doğayı yalnızca biçimsel bir kaynak olarak değil, yaşamın dışıl enerjisinin görsel temsili olarak benimsemesidir. Bu bağlamda doğa ile kadın figürü birbirine paralel iki estetik eksen oluşturur: her ikisi de akışkan, organik, bereketli ve duyusaldır. Kadın bedeni, tıpkı sarmaşık, su dalgası ya da zambak gibi, Art Nouveau sanatçısının gözünde biçimsel bir ritim taşır. Bu ritim, hem erotizmi hem de doğanın kendiliğindenliğini ifade eder. Böylece kadın, yalnızca doğayı temsil etmez; doğanın kendisi olur — kontrolsüz, büyüleyici ve aynı zamanda tehlikeli bir güç olarak.

Art Nouveau sanatında kadın figürünün temel işlevi, modernliğin arzularını estetize etmek ve onları toplumsal açıdan kabul edilebilir bir biçime dönüştürmektir. Bu estetik kod, özellikle jest, bakış, kıyafet ve sembolik nesneler aracılığıyla görünür hale gelir. Kadının yüz ifadesi genellikle dingin ama davetkârdır; bakışlar seyirciyle doğrudan temas kurmaz, çoğu zaman hafifçe yana çevrilmiştir. Bu yönelmişlik, hem çekiciliğin hem de ulaşılamazlığın ifadesidir. Böylece figür, seyircinin arzusu için bir boşluk alanı

yaratır: doğrudan değil, dolaylı bir davet söz konusudur. Bu dolaylılık, Art Nouveau erotizminin zarif ama yoğun doğasını tanımlar.

Kadın bedeninin jestleri bu dönemde erotizmin en güçlü taşıyıcılarından biridir. Hafifçe bükülmüş bel, geriye atılmış omuzlar, zarif bir el hareketi ya da başın eğik konumu — tümü, bedensel ifadenin bilinçli bir koreografisine işaret eder. Bu jestler, klasik resim ve heykeldeki idealize edilmiş duruştan farklı olarak, bedeni doğanın akışıyla bütünleştirir. Kadın figürü, sanki rüzgârla birlikte hareket eder; giysisi dalgalanır, saçları kıvrılır, vücudu bir bitkinin sapı gibi kıvrılır. Bu kıvrımlı biçim dili, dönemin dekoratif sanatlarında “kamçı darbesi çizgisi” (whiplash line) olarak tanımlanmış ve neredeyse erotik bir enerjiyle ilişkilendirilmiştir. Grafik sanatlarda Alphonse Mucha veya Henri Privat-Livemont’un afişlerinde (Görsel 1a ve 1b) saçların ve dumanın kontrolsüz kıvrımlarıyla ikonikleşen bu hat, porselende üç boyutlu bir beden diline tercüme edilir. Böylece kadının vücudu, doğanın dalgalanmasıyla özdeş bir estetik devinim kazanır.

Görsel 1 (a) Alphonse Mucha, Salon des Cent (20. Sergi) afişi, 1896, renkli taş baskı (litografi), 63 x 43 cm; (b) Henri Privat-Livemont, Absinthe Robette afişi, 1896, renkli taş baskı (litografi), 104 x 75 cm.



a



b

Kaynak: (a) Mucha, 1896; (b) Privat-Livemont, 1896.

Giysi ve kumaş kullanımı, Art Nouveau'nun duyusalılık odaklı estetik stratejisinin kurucu öğelerinden biridir. Transparan ve organik dokulu kumaşlar, bedeni hem örten hem görünür kılan bir ara yüz işlevi görür. Çıplaklığın teolojik ve kültürel olarak “hayvani” bir durumla ilişkilendirilmesi (Agamben, 2010’dan aktaran Gajewska, 2015, s. 241), giysiyi erotik çekiciliğin kurucu unsuru haline getirir. Bu estetikte “örtü”, kapatıcı olmaktan ziyade, bedenin “çıplak hayvaniliğini” (Gajewska, 2015, s. 244) gizleyerek onu arzu nesnesine dönüştüren bir araçtır. Porselen figürinlerdeki ince kumaş illüzyonları, bu dinamik üzerinden işler: Sırlamanın ışık geçirgenliği, bedeni doğrudan sergilemek yerine onu aksesuarlar ve kumaşlar aracılığıyla kültürel bir arzu nesnesi olarak “giydiren”. Bu noktada figür, Lyotard’ın (1993) “tensör” (s. 51) olarak tanımladığı şeye dönüşür; yani hem okunabilir bir işaret (kadın, doğa, masumiyet) hem de anlamlandırılmayan, bedensel bir yoğunluk (porselenin parlaklığı, dokunma arzusu) üreten bir güçtür. Sonuç

olarak figür, mahremiyet ile teşhir arasındaki salınımı sürekli kılan bir görsel gerilim taşır. Keane'in (1998, s. 16) belirttiği üzere, bu “yarı geçirgen” estetik, görünür olanın niteliklerini görünmez olana aktararak dönemin cinsellik algısını somutlaştırır.

Sembolik nesneler — çiçek, meyve, su kabı, ayna veya kuş gibi — kadın figürlerinin anlam katmanlarını derinleştirir. Örneğin elindeki elma ya da nar, hem doğurganlığı hem de baştan çıkarıcılığı çağrıştırır; gül ya da zambak, saflığın ve arzunun bir arada var olabileceğini ima eder. Art Nouveau'nun doğa temelli simge sistemi, Hristiyan ikonografisinin kutsal kadın imgelerini sekülerleştirerek erotik anlamda yeniden üretir. Bu üretim sürecinde kadınlar, piyasa mekanizmalarına aktif katılım göstermekten ziyade, değeri eril cinsellik tarafından belirlenen (Irigaray, 1985'ten aktaran Ford vd., 2016, s. 10) “değer yüklenmiş idealler” (value-invested idealities) olarak konumlandırılır. Bu bağlamda, dönemin porselen biblosu olan Lady with Lilies gibi örneklerde çiçek, hem kadınla özdeşleşen bir estetik öge hem de arzunun maddi metaforu olarak işlev görür. Kadın çiçeği sunarken, seyirciye aynı zamanda kendi bedenini sunar.

Kadın figürünün bu ikili doğası —masumiyet ve cazibe, doğallık ve yapaylık, edilgenlik ve baştan çıkarıcılık— Art Nouveau'nun en belirgin ikonografik gerilimidir. Dönemin feminist hareketleriyle yükselen ve “erkeksi” (mannish) tavırlarıyla geleneksel cinsiyet rollerini tehdit eden “Yeni Kadın” (New Woman) imgesinin aksine (Bauer, 2009, s. 86), bu porselen figürler “rasyonel kadınsılık” yerine idealize edilmiş, güvenli bir dişilik sunar. Bu figürler, Viktorya dönemi ahlakının kalıpları içinde kalmak zorunda olan kadın imgesine karşı bir tür estetik direniş sergilese de bu direniş, açık bir başkaldırı biçiminde değil, zarafet ve süsleme üzerinden ifade edilir. Kadın figürü bir yandan seyirciyi baştan çıkarır, diğer yandan kendi çekiciliğini bir “sanat nesnesi” olmanın güvenli alanında korur.

Grafik sanatlarda Alphonse Mucha'nın afişlerinde, Gustav Klimt'in resimlerinde ya da Aubrey Beardsley'in çizimlerinde görülen bu kadın imgesi, porselen figürinlerde ev içi boyut kazanır. Klimt'in *Öpücük* (The Kiss, 1907–08) ya da Mucha'nın *Tüy* (La Plume, 1895) gibi eserlerinde erotizm altın yaldızlı bir mistisizmle sarmalanmıştır; benzer biçimde porselen figürlerde de parıltılı sırlar ve inceltilmiş yüzeyler, bedensel temas fikrini soyutlar. Bu estetik paralellik, resim ile dekoratif sanat arasında ortak bir duyusallığın varlığını kanıtlar. Kadın artık yalnızca betimlenen değil, evin içinde yeniden üretilen bir imgeye dönüşür.

Bu figürinlerin minyatür ölçeği, erotizmin kamusal değil özel bir biçimde deneyimlenmesini sağlar. Yumuşak ışık altında parlayan porselen yüzey, dokunsal bir yakınlık hissi uyandırır. Ancak bu yakınlık, seyircinin sahip olma arzusunu doyurmaz; aksine onu sürekli erteler. Kadın figürü elma uzatır, gülü koklar, su döker ama asla seyirciye doğrudan yönelmez. Bu mesafeli erotizm, modernliğin haz anlayışına uygundur: arzu, ulaşılmaz olana yönelir. Dolayısıyla porselen figürin, hem seyredilen hem saklanan, hem nesneleştirilen hem idealize edilen bir “arzunun heykelciği”ne dönüşür.

Sonuç olarak Art Nouveau'nun görsel dili, kadın figürü aracılığıyla hem bedensel hem ruhsal arzunun temsiline imkân tanıyan çok katmanlı bir estetik sistem kurar. Kadın bedeni burada ne yalnızca erotik bir obje ne de doğanın saf bir yansımasıdır; o, modernliğin kendi çelişkilerini — doğa ile teknoloji, arzu ile ahlak, özgürlük ile bastırma — bünyesinde taşıyan bir simgedir. Porselen figürin, bu çelişkileri zarafetle donatarak ev içine taşır; böylece hem estetik bir obje hem de modern arzunun sessiz bir aynası haline gelir.

ARZU NESNESİ OLARAK PORSELEN FİĞÜR: EV, TÜKETİM VE ZEVK KÜLTÜRÜ

Art Nouveau döneminde üretilen porselen figürinler, yalnızca dekoratif süs eşyaları değil, modernliğin arzu ekonomisini

görünür kılan kültürel göstergelerdir. Bu küçük ölçekli heykelcikler, burjuva evinin vitrininde veya şömine rafında konumlanarak hem sahiplik ve beğeni ekonomisinin bir parçası hâline gelir hem de şehvetin estetize edilmiş biçimlerini temsil eder. Kadın figürleri bu düzenin merkezindedir: zarafet, doğallık ve erotizm kodlarıyla biçimlenmiş bedenleri, modernliğin hem bastırıldığı hem de arzuladığı yönleri somutlaştırır.

Bu nesneler, Lyotard'ın (1993) tanımladığı anlamda “libidinal ekonomi”nin maddi tezahürleri olarak okunabilir; arzu, bu çerçevede yalnızca psikolojik bir süreç değil, nesneler üzerinden dolaşıma giren toplumsal bir enerji biçimidir. Porselenin pürüzsüz yüzeyi, kırılganlığı ve parlaklığı bu enerjiyi taşıyan bir ara-yüz gibi işlev görür. Bu materyal seçimi, dönemin akademik sanatının yücelttiği “heykellerin cinsiyeti kadar kılsız” (Gaillard & Windish, 2012, s. 173) ve pürüzsüz yüzey estetiğiyle örtüşerek, biyolojik gerçekliğin tehdidinden arındırılmış güvenli bir haz alanı yaratır. Böylece porselen, hazzı, Bourdieu'nun (1984, s.6) ifadesiyle “saf ve yüce bir estetik deneyime” dönüştürerek bedensel saflık ile haz potansiyeli arasında bir metafor kurar. Modernitenin “görmek inanmaktır” anlayışıyla güçlenen görsel öncelik (Cross & Proctor, 2014, s. 4), figürinlerin vitrinlerdeki seyirlik değerini artırır. Bu nesneler, pasif maddi varlıklar olmaktan ziyade, izleyici üzerinde etki üretme kapasitesine sahip “failler” (agents) olarak işlev görür (Gell, 1998, s. 6). Alfred Gell'in bu yaklaşımı porselen figürinlerin uyarılma ve arzu gibi tepkiler üretme potansiyelini açıklar. Bu bağlamda figürin, hem erotik bir obje hem de fetiş nesnesi olarak konumlanır: dokunulamazlığı arzuyu yoğunlaştırır; kırılganlığı ise sahip olma isteğini pekiştirir.

Dolayısıyla, bu bölümde seçilen üç örnek figür — *Bahislerinizi Yapın Beyler* (Viyanalı), *Yıkanan Kadın* (Royal Dux) ve *Çemberli Dansçı* (Meissen) — üzerinden kadın imgesinin arzusuyla, estetikle ve tüketim kültürüyle kurduğu çok katmanlı ilişkiler

incelenecektir. Bu inceleme, figürinleri hem arzu ekonomisinin nesneleri hem de zevk kültürünün estetik kodları olarak ele alır; yani bu minyatür kadın bedenlerinde, modernliğin duysal, sınıfsal ve cinsel gerilimleri aynı anda okunabilir hâle gelir.

Oyun, Şans ve Baştan Çıkarma: “Bahislerinizi Yapın Beyler”

Viyana üretimi, kaidesinde *Faites vos jeux, Messieurs* (Bahislerinizi Yapın Beyler) ibaresi yer alan figür (Görsel 2), Art Nouveau’nun erotik kodlarını en açık biçimde teatral bir poz üzerinden görünür kılar. Kadın figürü bir elinde küçük kırmızı bir elma tutmakta, diğer eliyle boş bir sepeti kavramaktadır. Kaidedeki “Bahislerinizi Yapın Beyler” ibaresi, rulet masasından alınmış bir deyimdir ve figürün flörtöz tavrını ironik biçimde pekiştirir. Böylece erotizm, oyun metaforu içinde estetize edilir: Kadın hem oyunun nesnesi hem de kurucusudur. Dönemin algısında erkek cinsel arzusunun “doğasında var olan ve kendiliğinden gelişen” (Westminster Review, 1850’den aktaran Verhoeven, 2015, s. 31) güçlü yapısı göz önüne alındığında, bu figürün sunduğu oyun çerçevesi, potansiyel olarak tehlikeli bir dürtüyü zararsız bir salon eğlencesine dönüştürür. Nesneler, sosyal ritüellerin performatif icrasında hem sahip olunan birer mülk hem de birer “sahne donanımı” (Margolin, 2014, s. 2) olarak kimlik inşasında rol oynar. Bu sahneleme, dünyanın “arzularımızın para birimiyle en yüksek teklifi verene satıldığı büyük bir pazar” (Haggard, 1998’den aktaran Ford vd., 2016, s. 1) olduğu fikrini somutlaştırır.

Görsel 2 Viyana üretimi, kaidesinde “Bahislerinizi Yapın Beyler” (Faites vos jeux, Messieurs) yazan porselen figürün genel kompozisyonu (solda) ve elindeki nesneyi sunuş biçimiyle yüz ifadesindeki flörtöz tavrı gösteren detay (sağda).



Kaynak: Thomaston Place Auction Galleries (t.y.).

Bu figür, Art Nouveau’nun “zarafetle maskelenmiş erotizm” anlayışını örnekler. Kadının beden dili davetkârdır; başını hafifçe yana eğmiş, seyirciye hem yakın hem ulaşılmaz bir duruş sergiler. Ancak erotik çağrışım açık bir teşhir yerine, jestin teatral kurgusuyla inşa edilmiştir. Elmanın kırmızı rengi, arzu ve günah metaforlarını canlandırırken, sepetin boşluğu kaybedilmiş bir masumiyetin ya da tükenmiş bir arzunun imgesine dönüşür.

Bu tür figürler, ev içi mekânda cinselliğin doğrudan değil, estetize edilmiş ve dolaylı bir temsil düzleminde dolaşıma girmesini sağlar. Bu dolaylılık, sıradan hazzı reddederek “saf bakış” (Bourdieu, 1984, s. 3) aracılığıyla cinselliği “arındırılmış” bir zarafet anlayışına dönüştürür. Görsel 1’de görülen figürin, “kolay” ve

“kaba” hazların reddi (Bourdieu, 1984, s. 486) üzerine kurulu bir beğeni rejimine uygun biçimde masumiyet ve estetik değerle çerçevelenir; ancak aynı zamanda, bu çerçevenin ötesinde işleyen bilinçdışı arzulara da seslenen bir haz nesnesi olarak konumlanır.

Baudrillard’ın (1996) vurguladığı üzere, dekoratif nesneler yalnızca bir süsleme ögesi değil, arzu, sahiplik ve fetişleşme süreçlerinin maddileşmiş biçimleridir; bireyin hem kimlik hem statü hem de haz rejimlerini düzenleyen birer göstergedir. Bu bağlamda *Bahislerinizi Yapın Beyler* figürü, modernliğin tüketim estetiğini cinselliğin estetizasyonu üzerinden yeniden kuran, bakışa hitap etmek üzere tasarlanmış bir “oyun nesnesi” hâline gelir. Böylece eser, hem burjuva evinin görünürdeki dekoratif düzenine eklenir hem de bu düzenin içinde arzu ekonomisinin sessiz ama etkili bir aktörü olarak işlev görür.

Doğanın Zarafeti ve Evcilleştirilmiş Erotizm: Royal Dux “Yıkanan Kadın”

Royal Dux’ın yaklaşık 1900–1910 yılları arasında ürettiği, *Yıkanan Kadın* (Female Bather) temalı merkez parçası (centrepiece)³ (Görsel 3), Art Nouveau’nun doğa, zarafet ve erotizmi birleştiren estetik anlayışını en dengeli biçimde yansıtır. Yaklaşık kırk üç santimetre yüksekliğindeki bu porselen figür, bir kayalığa oturmuş, ayağını spiral biçimli deniz kabuğuna dokundurmakta olan genç bir kadını betimler. Kompozisyon, hem figür hem çevre unsurları bakımından doğa ile beden arasında organik bir süreklilik kurar. Kabuk formunun kıvrımları, kadının bacak ve bel hattını yansıtır; draperinin dalgalı kıvrımlarıyla birleşerek neredeyse tek bir canlı

³ Centrepiece, özellikle 19. ve 20. yüzyıl dekoratif sanatlarında, yemek masası, şömine üzeri veya salon orta masası gibi ev içi yüzeylerde konumlandırılmak üzere tasarlanmış gösterişli merkez objesini ifade eder. Porselen firmaları tarafından üretilen centrepiece’ler çoğu zaman figüratif kompozisyonlar, natüralist öğeler ve dekoratif temalar içerir ve burjuva ev içi estetik düzeninin odak noktası olarak işlev görür.

yüzey oluşturur. Bu bütünleşme, Art Nouveau'nun doğayı bir motif değil, biçimsel bir ilke olarak benimsemesinin somut örneğidir. Modern teknoloji, doğayı yoğunlaştırılmış ve taşınabilir paketler (Cross & Proctor, 2014, s. 1) halinde sunarak mesafeleri ortadan kaldırırken, bu figür de deniz kenarını evin salonuna taşır. Bu yapay doğa parçası, “büyük şehirlerin medeniyetinin yarattığı sinirsel tükenmişlik” (Verhoeven, 2015, s. 40) ile mücadele eden modern erkeğe dinginleştirici bir kaçış alanı sunar. Figürün bu kontrollü ve içe kapalı düzeni, bakan öznenin (erkek) kendi arzusunu “bakış” eylemi üzerinden bir töz haline getirmesine (Noyes, 1988'den aktaran Stewart, 1998, s. 80) olanak tanır.

Görsel 3 Doğa ile bedenin porselende bütünleşmesi. Royal Dux üretimi Yıkanan Kadın (Female Bather) figürünün genel kompozisyonu (solda) ve figürün yüz ifadesi ile malzemenin dokusal niteliğini gösteren yakın plan detayı (sağda).



Kaynak: eBay (t.y.).

Kadın figürünün bedeni, ne tamamen örtülüdür ne de açık bir teşhire yönelir. Tek omzu açıkta bırakan asimetrik giysi, figüre hem hareket hem duysal incelik kazandırır. Porselenin saten parlaklığındaki yüzeyi, vücudun kıvrımlarında yumuşak ışık

geçişleri yaratır; böylece erotik çağrışım doğrudan çıplaklık yerine malzemenin dokusuna ve ışığın oyununa taşınır. Bu görsel strateji, dönemin burjuva zevk kültürünün “örtülü erotizm” tercihi karşılık gelir: kadın figürü seyredilir ama dokunulmazdır. Buradaki haz, arzu nesnesine sahip olmaktan değil, onun estetikleştirilmiş varlığına bakmaktan doğar.

Kompozisyonun mekânsal düzeni, evcilleştirilmiş bir erotizmin sınırlarını belirler. Figür, hareket hâlinde değil, duraklatılmış bir jest içinde betimlenmiştir; bu duruş, dönemin biyolojik söylemlerinde dışıye atfedilen “pasif, koruyucu ve durağan” niteliklerle uyumludur (Geddes ve Thompson, 1889’dan aktaran Laqueur, 1990, s. 6). Suya adım atmadan önceki bu tereddüt anı, Pygmalion mitindeki⁴ cansız malzemenin “et ve kemiğe” dönüşme fantezisinin tersine işler: burada canlı beden, “mermer bir eşlikçiye” (Hawthorne, 1860’tan aktaran Pulham, 2020, s. 112) —bu örnekte ise porselen bir bibloya— dönüşerek adeta taşlaşır. Bu duyuşsal gerilim hiçbir zaman eyleme dönüşmez; böylece kadın figürü tehlikeli bir arzu kaynağı olmaktan çıkar, güvenli bir güzellik idealine indirgenir. Bu temsil, 19. yüzyıl sonlarında kadın bedenini estetik söylemin korunaklı sınırları içinde denetim altına alan sanatsal stratejinin tipik bir örneğidir. Dürtüsel enerji, zarafet aracılığıyla estetik bir forma hapsedilmiştir.

Renk paleti — inci beyazı, soluk pembe, bej ve şampanya tonları — bu yumuşak duygusal atmosferi güçlendirir. Bu pastel tonlar, hem doğanın dinginliğini hem de beden duyuşsal sıcaklığını ima eder. Aynı zamanda porselenin yüzeyine neredeyse dermal (cilt benzeri) bir nitelik kazandırır: izleyici figürü seyretmek

⁴ Pygmalion miti, Ovidius’un *Metamorfozlarında*, bir heykeltıraşın yaptığı kadın heykeline âşık olup onun ilahi müdahaleyle canlıya dönüşmesini konu alır. Modern estetik tartışmalarda mit, cansız malzemeye atfedilen arzu ve sanat eserinin erotikleşmesi bağlamında yorumlanmaktadır.

yerine adeta hisseder. Bu, Art Nouveau'nun “görsel dokunsallık” dediğimiz duyuşsal estetik yönünün bir yansımasıdır.

Eser, ev içi dekorasyon bağlamında okunduğunda da güçlü bir kültürel anlam taşır. *Yıkanañ Kadın*, işlevsel bir merkez objesi olarak tasarlanmıştır; ancak figürün varlığı objenin işlevini ikincilleştirir. Su kabuğu biçimli hazne, dekoratif amaçla üretilmiş olsa da aynı zamanda figürün anlatısal mekânıdır. Bu durum, Baudrillard'ın “nesnenin anlam sistemi”ne ilişkin tespitini doğrular: modernlikte kullanım değeri, gösterge değeri lehine bastırılır. Kadın figürü, estetik bir göstergeye, yani burjuva evinin zarafet ve beğeni sembolüne dönüşür. Böylece arzu, gündelik eşyanın formuna gömölür; tüketim, estetik bir ritüel hâlini alır.

Yıkanañ Kadın aynı zamanda kadın bedeninin doğa ile özdeşleştirilmesi geleneğini sürdürür. Ancak bu özdeşlik, Romantik dönemin “doğanın gizemli kadını” anlayışından farklı olarak, burjuva düzeninin kontrollü zarafetiyle çevrelenmiştir. Kadın hâlâ doğanın parçasıdır ama artık evin içindedir; yabancı değil, düzenli, sakın ve gösterişlidir. Bu evcilleştirilmiş doğa, aynı zamanda bastırılmış arzusunun temsilidir. Figürün durağanlığı, eril sanat geleneğinde sıklıkla başvuru olan ve kadını “kusursuz, cansız bir imge” (Bronfen, 1992'den aktaran Parker, 2016, s. 85) olarak donduran “ölü sevgili” temasının porselendeki karşılığı gibidir; canlılığın tehditkâr yönleri, estetik bir ölüm uykusuna yatırılmıştır. Kadının suya doğru eğilen bedeni, bir eylemi değil, bitmeyen bir niyeti ifade eder; arzu eyleme dönüşmeden süsleme içinde donmuştur.

Sonuçta Royal Dux'ın *Yıkanañ Kadın*'ı, Art Nouveau'nun kadın imgesini hem erotik hem dekoratif bir nesne olarak nasıl dönüştürdüğünü açık biçimde gösterir. Figür, seyirciye doğrudan bir cinsellik sunmaz; bunun yerine zarafet aracılığıyla arzuyu estetize eder. Böylece hem modernliğin estetik ideali olan “doğa ile uyumlu güzellik”i hem de dönemin psikanalitik bilinçaltını temsil eder.

Kadın burada hem doğanın zarif biçimi hem de modern tüketim kültürünün sessiz tanığıdır: güzelliğiyle evi süsler, ama aynı zamanda arzunun gizli merkezinde yer alır.

Meissen “Çemberli Dansçı” Figüründe Modern Kadın ve Sahne Erotizmi

Meissen firması tarafından Reinhold Arthur Hermann Boeltzig’in modellemesiyle yaklaşık 1905–1910 yılları arasında üretilen ve kataloglarda genellikle *Çemberli Dansçı* (Reifenwerferin / Hoop Dancer) olarak geçen figür (Görsel 4a), Art Nouveau döneminde kadın bedeninin artık yalnızca doğanın pasif bir simgesi değil, hareketin ve performansın aktif taşıyıcısı olarak temsil edildiği bir dönüm noktasını işaret eder. Bu figür, klasik güzellik idealiyle modern sahne estetiğinin birleştiği bir görsel uzlaşma biçimidir.

Görsel 4 (a) Reinhold Boeltzig tasarımı Meissen Çemberli Dansçı (Reifenwerferin) figürü, 1909; (b) Jules Chéret imzalı Loïe Fuller Folies-Bergère poster, 1895.



a



b

Kaynak: (a) Artorigo (t.y.); (b) King & McGaw (t.y.).

Yaklaşık kırk santimetre yüksekliğindeki figür, sert porselenden üretilmiş olup el boyaması pastel renkler ve altın yaldız detaylarla tamamlanmıştır. Kadın sağ elinde ince bir çubuk (dans değneği), sol elinde ise yaldızlı bir çember (hoop) tutar. Hafifçe geri eğilmiş gövdesi ve öne uzanan sağ bacağıyla dinamik bir *contrapposto*⁵ duruş sergiler. Omzu açık, ince dokulu, kısa Yunan esintili *chiton*⁶ giysisi bedeni neredeyse ikinci bir deri gibi sarmakta, kumaşın transparanlığıyla cilt tonunun parlaklığı arasında duyuşsal bir gerilim yaratmaktadır. Bu jestsel dinamizm ve kumaşın hareketi, dönemin “yaşayan heykel” ya da “serpantin dansı” estetiğini hatırlatır.

Bu figür, dönemin Avrupa sahnelerinde popülerleşen çember dansı (hoop dancing) geleneğine doğrudan göndermede bulunur. 1890’lardan itibaren Paris’teki Moulin Rouge ve benzeri *cabaret* (kabare) sahnelerinde izleyiciyle etkileşim kuran dansçılar, halka ve değnek gibi araçlarla “ritmik beden gösterisi” biçiminde performanslar sergiliyorlardı. Meissen’in bu figürü, söz konusu sahne sanatının burjuva evine aktarılmış porselen bir versiyonu gibidir. Figürin, hem sahne erotizmini hem de modern kadının bedensel özgürlüğünü idealize eder.

Ancak bu idealizasyon çelişkisiz değildir. Kadın figürü eylem hâlindeki bir beden olarak tasvir edilse de seyircinin bakışı için biçimlendirilmiş bir imgedir. “Tevazunun kadınlara sınırsız arzularını kısıtlamak için verildiği” (Rousseau, 1981’den aktaran Laqueur, 1990, s. 199) tezi hatırlanırsa, figürün kontrollü hareketi

⁵ *Contrapposto*, insan figürünün ağırlığını bir bacak üzerine vererek diğer bacağı serbest bıraktığı, dolayısıyla gövde ve kalçada karşıt yönlü bir eğim yaratan klasik duruş biçimidir. Antik Yunan heykelinde ideal beden hareketinin temel göstergesi olarak gelişmiş, Rönesans ve modern dönemde estetik dinamizmin ana ilkelerinden biri hâline gelmiştir.

⁶ *Chiton*, Antik Yunan’da kadın ve erkekler tarafından giyilen, genellikle hafif dokulu ve bedeni dikey kıvrımlarla saran tunik tipi giysidir. Klasik heykel ve vazolarda idealize edilmiş beden formunu vurgulamak için sıkça kullanılmıştır.

manidarlaşır. Female Bather'ın pasifliğinin aksine, burada kadın bedeni “yeniden etlendirilmiş” (Parker, 2016, s. 95) gibidir; ancak bu canlılık, öznenin kendi arzusu için değil, onu izleyen gözün tüketimi için kurgulanmış bir performanstır. Sağ elindeki değnek, çemberi denetleyen bir araçtır; dolayısıyla figür hem kendi hareketinin efendisi hem de bakışın denetiminde bir nesnedir. Bu durum, *fin-de-siècle* kültüründe kadın bedeninin yaşadığı özgürleşme arzusu ile metalaşma arasındaki gerilimi görünür kılar.

Bu bibloda kadının yüz ifadesi bu gerilimi güçlendirir: seyirciye yönelen ama duygusal mesafesini koruyan bir bakış. Ne baştan çıkarıcı bir gülümseme ne de masum bir donukluk vardır; bunun yerine, bilinçli bir poz verme hali mevcuttur. Bu bilinç, kadını “güzelliğin farkında” bir özneye dönüştürür. Art Nouveau’nun erken örneklerinde kadının doğayla özdeşliği, bu figürde yerini beden bilinci ve sahne farkındalığına bırakır. Kadın artık çevresinin süsü değil, kendi eyleminin merkezidir.

Sembolik düzeyde çember, sonsuzluk ve arzu döngüsünün işaretidir. Freud’un *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*’de (*Cinsellik Üzerine – Üç Deneme*, 1905) belirttiği üzere döngüsel hareket, erotik enerjinin en temel biçimlerinden birini oluşturur. Lyotard ise *Libidinal Economy*’de (1993), bu enerjiyi “büyük geçici deri” üzerinde dolaşan ve libidinal akışları kesip yeniden bağlayan, yani bedende yoğunluk noktaları arasında geçişler kuran “ayırıcı bar” metaforuyla açıklar (s. 14). Bu bağlamda çember, söz konusu libidinal yoğunluğın somutlaşmış hâlidir; kadın onu tutarak hem arzunun nesnesini yönlendirir hem de onun akışına dahil olur. Dans eylemi, arzunun disipline edilmiş biçimidir: erotik olduğu kadar düzenli, tensel olduğu kadar idealize edilmiştir. Bu figür, *fin-de-siècle* Avrupası’nda kadının bedensel özgürlüğünün sanat aracılığıyla nasıl meşrulaştırılıp estetikleştirildiğini gösterir.

Aynı zamanda, bu figür modern kadının toplum içindeki görünürlüğünün sembolik bir ön izlemesidir. *Çemberli Dansçı*, artık

oturan, düşünen ya da pasif bir güzellik değil; hareket eden, ritim duygusuna sahip ve bedenini kamusal bir ifade aracına dönüştürmüş bir kadını temsil eder. Bu bakımdan, Jules Chéret'in posterinde dönemin görsel hafızasına kazınan (Görsel 4b) Loïe Fuller'in kumaş ve ışık oyunlarına dayalı bedeni sürekli devinim içinde gösteren *serpantin dansı* ya da Isadora Duncan'ın klasik balenin katı kurallarını reddederek “doğal hareket”e dayalı serbest beden estetiği arasında doğrudan bir paralellik kurmak mümkündür.⁷ Çemberli Dansçı'da da beden, klasik simetriden ziyade organik akışla tanımlanır; güzellik artık hareketsizlikte değil, devinimde aranır.

Fakat bu dinamizmin üretildiği bağlam yine erkek egemen tüketim kültürüdür. Figürin, Meissen'in “salon dekoru” kategorisinde seri olarak üretilmiş ve burjuva koleksiyonlarına “modern zarafet” simgesi olarak sunulmuştur. Böylece dans eden kadın, ev içi mekânın güvenli estetiğine hapsedilmiştir. Seyirciyle göz teması kuran figür, aslında kendisine bakan sahibinin bakışına göre şekillenmiş bir performans sunar. Kadın hareket eder, ama hareketi vitrinin sınırları içindedir.

Sonuç olarak *Çemberli Dansçı*, Art Nouveau'nun “bedensel enerji” idealini dönemin ahlaki sınırlarıyla iç içe geçirerek görünür kılar. Figürde kadın hem özgürleşmiş bir beden devinimini hem de porselenin kırılğan yüzeyinde somutlaşan denetimli bir zarafeti temsil eder. Beden sahneye ait bir enerji taşır; ancak bu enerji estetik bir çerçeve içinde disipline edilmiştir. Bu figür, *fin-de-siècle* Avrupa'sında kadın imgesinin dönüşümünü —estetik, erotik ve sosyokültürel düzeylerde— örnekleyen güçlü bir göstergedir:

⁷ Loïe Fuller, 19. yüzyıl sonlarında kumaş ve ışık efektlerini kullanarak geliştirdiği “serpantin dansı” ile Art Nouveau estetiğiyle paralel bir akışkan hareket dili yaratmıştır. Isadora Duncan ise klasik bale kalıplarını reddederek Antik Yunan'dan esinlenen doğal, serbest hareket anlayışıyla modern dansın kurucularından biri kabul edilir.

modernlik, kadını hareket hâlinde hayal eder, fakat onun özgürlüğünü her zaman biçimsel bir idealin sınırları içinde tutar.

Zevk Kültüründe Kadın İmgesi: Estetik Nesne Olarak Arzu

Bu üç figür birlikte ele alındığında, Art Nouveau döneminde kadın imgesinin estetik, toplumsal ve psikanalitik boyutları bir araya gelir. Royal Dux'un figürleri, arzunun zarafet aracılığıyla evcilleştirildiği bir beğeni rejimini temsil ederken, Meissen'in figürü, modern kadının bedensel farkındalığının ve özneleşmesinin simgesine dönüşür.

Ev içi süs objesi olarak figürin, kamusal ahlaka uygun bir biçimde arzuyu estetize eder. Freud'un haz ilkesi bağlamında değerlendirildiğinde, bu figürler bastırılmış cinsel dürtülerin “sublimasyon” yoluyla ifade bulduğu nesnelerdir. Bu süreçte yüceltme, egonun “ahlaki mazoşizmi” (Freud, 1924'ten aktaran Stewart, 1998, s. 28) ile birleşerek kültürel itaati suçluluk duygusu üzerinden değil, estetik bir haz üzerinden inşa eder. Seyircinin bakışı için güvenli bir erotizm alanı yaratırlar; dokunulmaz ama arzulanabilir olmanın sınırında yer alırlar. Bu nesneler, eksik olduğu düşünülen bir şeyin (gerçek bedensel temasın) yerini maddi işaretlerle doldurarak (Keane, 1998, s. 17) modernliğin duygusal ekonomisini görünür kılar: Haz, beğeni aracılığıyla meşrulaşır.

Sosyolojik düzlemde bakıldığında, bu nesneler burjuva sınıfının “nesneleşmiş kültürel sermayesini” (Bourdieu, 1984, s. 228) temsil eder. Aynı zamanda bu objeler, dönemin erkekleri için hayati olan “arzu ile itidal arasındaki dengeyi” (Verhoeven, 2015, s. 29) maddi dünyada görünür kılar. 19. yüzyılın sonlarına doğru burjuva evinin içi, kişisel hatıraların ve antika benzeri nesnelerin sergilendiği bir müzeye dönüşmüştür (Apter, 1991, s. 39). Bu bağlamda, herhangi bir koleksiyon bir öğeler dizisinden oluşsa da, dizinin son terimi koleksiyoncunun şahsıdır (Baudrillard, 1996, s. 91). Dolayısıyla evin salonunda ya da vitrininde sergilenen kadın

figürleri, yalnızca ekonomik gücü değil, aynı zamanda bu nesneleri uygun biçimde takdir etme yetisini—başka bir deyişle sahibinin “rafine” zevkini (Bourdieu, 1984, s. 1) —görünür kılan statü göstergelerine dönüşür. Kadının bedeni bu bağlamda hem estetik bir arzu nesnesi hem de sınıfsal bir simge olarak işlev görür. Bu çelişkili konum, Art Nouveau’nun kadın temsilindeki ikilemi açıklar: kadın aynı anda hem kutsal hem dünyevi hem süs hem tehdit hem pasif hem etkin bir varlıktır.

Dolayısıyla *Bahislerinizi Yapın Beyler, Yıkanan Kadın ve Çemberli Dansçı* figürleri birlikte okunduğunda, Art Nouveau’nun arzuyu disipline eden ama onu tamamen bastırmayan bir estetik sistem kurduğu görülür. Bu sistem, erotizmi doğa, oyun ve hareket motifleriyle kodlayarak modernliğin içsel çelişkilerini biçimlendirir. Bu figürler aynı zamanda modern nesnenin “model” ile “seri” arasındaki gerilimli konumunu görünür kılar: Benzersiz bir sanatsal model olma iddiası ile endüstriyel çoğaltıma dayalı seri üretim arasında salınarak var olurlar. Baudrillard’ın belirttiği gibi, model ile seri arasındaki geçiş “sonsuz bir farklılaşma dizisi” üretir (1996, s. 139); Art Nouveau figürlerinin poz, boyut ve tematik çeşitliliği bu farklılaşmanın tipik sonucudur. Kadın figürü ise bu sistemin hem taşıyıcısı hem de eleştirel bir yüzeyidir: güzelliğiyle tüketim kültürünü besler, ancak aynı zamanda arzunun nerede görünür hâle geldiğini işaretleyerek bu kültürün sınırlarını açığa çıkarır.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Art Nouveau dönemi, modernliğin duyuşal dünyasını biçimlendiren en zarif ve aynı zamanda en çelişkili sanat evrelerinden biridir. Bu çalışmada incelenen porselen figürler, yalnızca dönemin dekorasyon anlayışını değil, aynı zamanda 19. yüzyıl sonu erkeğinin zihnini meşgul eden “arzu ile itidal arasındaki gerilimi” (Verhoeven, 2015, s. 27) somutlaştıran kültürel belgelerdir. Kadın bedeni bu nesnelerde hem doğanın estetik formu hem de

modern arzunun taşıyıcısı olarak yeniden tanımlanmıştır. Ancak bu yeniden tanım, basit bir sanatsal tercih olmanın ötesinde, modern medeniyetin yarattığı kaygılara karşı geliştirilmiş estetik bir savunma mekanizmasıdır.

İncelenen üç örnek —*Bahislerinizi Yapın Beyler, Yıkanan Kadın* ve *Çemberli Dansçı*— bu savunma mekanizmasının farklı stratejilerini temsil eder. Viyana üretimi figür, erotizmi bir “oyun” çerçevesine alarak tehlikesiz hale getirirken; Royal Dux’un *Yıkanan Kadın*’ı, doğaya sığınarak modern şehrin sinirsel yorgunluğundan kaçışı simgeler. Meissen’in *Çemberli Dansçı*’sı ise hareket halindeki modern kadını porselenin durağanlığına hapsederek kontrol altına alır. Bu figürler topluca değerlendirildiğinde, dönemin erkeklerinin “ilkel dürtülerin medeni bir yaşam içinde nasıl var olabileceği” (Verhoeven, 2015, s. 40) sorusuna verdikleri maddi yanıtlar olarak okunabilir. Porselenin pürüzsüz ve soğuk yüzeyi, içten içe kaynayan arzuyu dondurarak onu güvenli, seyredilebilir ve sahip olunabilir bir “biblo”ya dönüştürür.

Bu dönüşüm, Freud’un “sublimasyon” (yüceltme) kavramıyla örtüşür biçimde, bastırılmış dürtülerin zarafet aracılığıyla dışa vurumudur. Ancak Verhoeven’in (2015) işaret ettiği üzere, dönemin korkusu “iradenin yitimi” ve erkeklerde patolojik cinsel aşırılığı ifade eden “satiyazis” (s. 29) gibi uç durumlar etrafında şekillenir. Porselen figürler, tam da bu noktada erkeğe, iradesini kaybetmeden arzusunu tatmin edebileceği yapay bir cennet sunar. Kenaan’ın (2014) belirttiği “görselliği görsel kılan dokunma arzusu” (aktaran Pulham, 2020, s. 130), bu nesnelerde fiziksel temasın imkânsızlığıyla dengelenir. Böylece burjuva erkeği, evinin salonunda hem ahlaki saygınlığını korur hem de fantezi dünyasını besler.

Ekonomik ve sosyolojik açıdan bakıldığında ise bu figürler, Baudrillard’ın (1996) “model” ile “seri” arasındaki gerilimini görünür kılar. Sanatsal zarafeti (model) endüstriyel seri üretimle

(seri) buluşturan bu nesneler, estetik beğeniyi bir statü göstergesine dönüştürmüştür. Sonuç olarak Art Nouveau porselen figürleri, 20. yüzyılın eşiğinde modernliğin yaşadığı büyük krizin sessiz tanıklarıdır. Onlar, doğa ile kültür, arzu ile ahlak, kadın ile erkek arasında kurulan kırılgan ateşkesin, ateşte pişirilerek kalıcı hale getirilmiş anıtlarıdır. Bugün vitrinlerde bize bakan bu zarif kadınlar, aslında geçmişin korkularını ve arzularını, kırılgan bedenlerinde taşımaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Apter, E. (1991). *Feminizing the fetish: Psychoanalysis and narrative obsession in turn-of-the-century France*. Cornell University Press.

Baudrillard, J. (1996). *The system of objects* (J. Benedict, Çev.). Verso. (Orijinal eser 1968 yılında yayımlanmıştır).

Bauer, H. (2009). Theorizing female inversion: Sexology, discipline, and gender at the fin de siècle. *Journal of the History of Sexuality*, 18(1), 84–102. <https://www.jstor.org/stable/20542719>

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (R. Nice, Çev.). Harvard University Press. (Orijinal eser 1979 yılında yayımlanmıştır).

Cross, G. S., & Proctor, R. N. (2014). *Packaged pleasures: How technology and marketing revolutionized desire*. University of Chicago Press.

Ford, J., Keates, K. E., & Pulham, P. (2016). Introduction. J. Ford, K. E. Keates, & P. Pulham (Eds.), *Economies of desire at the Victorian fin de siècle: Libidinal lives* içinde (s. 1–17). Routledge.

Freud, S. (1905/1999). *Three essays on the theory of sexuality* (J. Strachey, Ed.). Basic Books.

Foucault, M. (2003). *Cinselliğin tarihi* (H. U. Tanrıöver, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eser 1976'da yayımlanmıştır).

Gaillard, F., & Windish, C. (2012). Naked, but hairy: Women and misogyny in Fin de Siècle representations. *South Central Review*, 29(3), 163–176. <https://www.jstor.org/stable/41679414>

Gajewska, G. (2015). On erotically marked objects from the perspective of object studies (A. Barys, Çev.). *Teksty Drugie*, 1(2015), 231–247. <https://doi.org/10.18318/td.2015.en.1.14>

Gell, A. (1998). *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford University Press.

Keane, W. (1998). Calvin in the tropics: Objects and subjects at the religious frontier. P. Spyer (Ed.), *Border fetishisms: Material objects in unstable spaces* içinde (s. 13–34). Routledge.

Laqueur, T. (1990). *Making sex: Body and gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press.

Lyotard, J.-F. (1993). *Libidinal economy* (I. H. Grant, Çev.). Indiana University Press. (Orijinal eserin yayın tarihi 1974).

MacLeod, C. (2019). The indecent body of sculpture: Theodor Storm's realist Psyche. J. Funke & J. Grove (Ed.), *Sculpture, sexuality and history: Encounters in literature, culture and the arts from the eighteenth century to the present* içinde (s. 105–124). Palgrave Macmillan.

Margolin, V. (2014). Introduction: How do I love thee? Objects of endearment in contemporary culture. A. Moran & S. O'Brien (Ed.), *Love objects: Emotion, design and material culture* içinde (s. 1–6). Bloomsbury Academic.

Mechowski, A. (2019). "Britain's most romantic museum"?: Lesbian spectatorship and the reception of historic figural sculpture at the V&A. J. Funke & J. Grove (Ed.), *Sculpture, sexuality and*

history: Encounters in literature, culture and the arts from the eighteenth century to the present içinde (s. 245–267). Palgrave Macmillan.

Parker, S. (2016). Urban economies and the dead-woman muse in the poetry of Amy Levy and Djuna Barnes. J. Ford, K. E. Keates, & P. Pulham (Eds.), *Economies of desire at the Victorian fin de siècle: Libidinal lives* içinde (s. 83–105). Routledge.

Pulham, P. (2020). *The sculptural body in Victorian literature: Encrypted sexualities*. Edinburgh University Press.

Stewart, S. R. (1998). *Sublime surrender: Male masochism at the fin-de-siècle*. Cornell University Press.

Verhoeven, T. (2015). Pathologizing male desire: Satyriasis, masculinity, and modern civilization at the fin de siècle. *Journal of the History of Sexuality*, 24(1), 25–45.
<https://doi.org/10.7560/JHS24102>

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1 (a): Mucha, A. (1896). *Salon des Cent 20th Exhibition*. Wikimedia Commons. 08 Kasım 2025 tarihinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AAlfons_Mucha_-_Salon_des_Cent_20th_Exhibition%2C_1896.jpg adresinden erişildi.

Görsel 1 (b): Privat-Livemont, H. (1896). *Absinthe Robette*. Wikimedia Commons. 14 Ekim 2025 tarihinde https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3APrivat-Livemont_-_Absinthe_Robette%2C_1896.jpg adresinden erişildi.

Görsel 2: Thomaston Place Auction Galleries. (t.y.). *Art Nouveau porcelain figure lovely Viennese lady*. 17 Aralık 2025 tarihinde https://live.thomastonauction.com/auction-lot/art-nouveau-porcelain-figure-lovely-viennese-la_4C2FACD292 adresinden erişildi.

Görsel 3: Royal Dux Bohemia Art Nouveau Centrepiece Figurine. (t.y.). eBay. 16 Ekim 2025 tarihinde <https://www.ebay.co.uk/itm/226644184595> adresinden erişildi.

Görsel 4 (a): Artorigo. (t.y.). Meissen Art Nouveau figurine young lady ring thrower by Reinhold Boeltzig 1909. 13 Aralık 2025 tarihinde <https://artorigo.com/decorative-objects/meissen-art-nouveau-figurine-young-lady-ring-thrower-by-reinhold-boeltzig-1909/id-26951> adresinden erişildi.

Görsel 4 (b): King & McGaw. (t.y.). Loïe Fuller Folies Bergeres 1895. 11 Ekim 2025 tarihinde <https://www.kingandmcgaw.com/prints/jules-cheret/loie-fuller-folies-bergeres-1895-424288> adresinden erişildi.

BÖLÜM 6

BAKIŞIN İNŞASI VE DÖNÜŞÜMÜ: 1970–1990 TÜRK SİNEMASI AFİŞLERİNDE KADIN BEDENİNİN FOTOĞRAFİK TEMSİLİ

YELİZ TUNA¹

Giriş

Görsel kültürün en yaygın ve etkili temsil alanlarından biri olan fotoğraf, yalnızca gerçekliği kaydeden bir araç olarak değil; aynı zamanda toplumsal, kültürel ve ideolojik anlamların üretildiği bir ifade biçimi olarak görülmektedir. Kadraj, ışık, kompozisyon, bedenin konumlanması ve bakış yönü gibi fotoğrafik unsurlar, yalnızca estetik tercihleri değil, hakim bakış rejimlerini ve toplumsal değerleri de görünür kılmaktadır. Bu nedenle fotoğraf temelli görsel ürünler, yalnızca estetik nesneler olarak değil; tarihsel ve toplumsal belgeler olarak da okunmayı gerektirmektedir.

Bu anlamda sinema afişleri, filmin tanıtımını üstlenen ikincil görseller olmanın ötesinde, fotoğrafik imgelerden oluşan bağımsız görsel yüzeyler olarak değerlendirilmektedir. Çoğaltılabilir yapıları sayesinde kamusal alanda dolaşıma giren afişler, izleyiciyle filmin kendisinden önce kurulan ilk temas noktası olarak işlev görmektedir. Afişlerde kullanılan fotoğraflar, çoğu zaman filmden alınmış ya da film için özel olarak üretilmiş karelerden oluşmakta; bu durum

¹ Öğr. Gör. Dr. Ege Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İzmir, Türkiye, (ORCID: 0000-0002-0522-3348), E-mail: yeliz.tuna@ege.edu.tr

sinema afişini doğrudan fotoğraf sanatının biçimsel ve kavramsal alanına dahil etmektedir.

Sinema afişlerinde kadın imgesi, bu çalışmada yalnızca sinemasal anlatının bir uzantısı olarak değil; fotoğrafik temsil yoluyla kurulan ideolojik ve görsel söylemler olarak ele alınmaktadır. Kadın bedeni, afişlerde çoğu zaman belirli pozlar, beden dili, bakış yönleri ve mekansal düzenlemeler aracılığıyla izleyicinin bakışına sunulan bir nesneye dönüşmektedir. Hareketli görüntüde zamana yayılan bakış, afişte hareketsiz kalmakta; böylece kadın bedeni tek bir an, tek bir poz ve tek bir anlam etrafında sabitlenmektedir.

Bu çalışma, 1970–1990 yılları arasında üretilmiş Türk sinema afişlerini fotoğraf sanatı bağlamında ele alarak, kadın bedeninin fotoğrafik temsil yoluyla nasıl inşa edildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Türk sinemasında 1970–1990 yılları, kadın temsillerinin hem anlatısal hem de görsel düzlemde belirgin dönüşümler yaşadığı kritik bir döneme karşılık gelmektedir. Bu çalışma da, bahsedilen bu dönemler için belirgin hale gelen bu dönüşümün afişlerdeki kadın görselleriyle yansımaları üzerine yoğunlaşmaktadır.

Yöntem: Göstergebilimsel ve Feminist Görsel Çözümleme

1970–1990 yılları Türk sinemasındaki kadın temsillerinde yaşanan dönüşüm, yalnızca film anlatıları üzerinden değil, bu anlatıların kamusal alandaki en görünür yüzü olan sinema afişleri üzerinden de okunabilmektedir.

Bu durum, sinema afişini doğrudan fotoğraf sanatının temel bileşenleriyle ilişkilendirmektedir. Fotoğraftaki teknik unsurlar, afişteki kadın temsiliinin anlamını belirleyen temel görsel öğeler haline gelmektedir. Kadın bedeni, bu fotoğrafik düzenleme içerisinde çoğu zaman bakışa sunulan, çerçeve içinde düzenlenen ve

izleyicinin arzusu doğrultusunda anlamlandırılan bir nesneye dönüşmektedir.

Bu noktada sinema afişleri, Laura Mulvey'nin tanımladığı eril bakışın sabitlendiği ve kristalize olduğu alanlar olarak değerlendirilebilmektedir. “Mulvey’e göre sinemada geleneksel biçimde kadın figürü iki düzeyde işlev görür: film anlatısındaki karakterlerin erotik nesnesi ve seyircinin erotik nesnesi olarak sunulur; bu nedenle kadın görüntüsü, ‘bakılacak olan’ anlamını kodlayan bir imge haline gelir” (Mulvey,1975,s.34) Fotoğrafın bu nihai niteliği, kadın bedenini hem görünür hem de denetlenebilir kılmaktadır.

Türk Sinemasında bu yıllardaki (1970-1980-1990) belli başlı filmlerin afişleri, feminist film eleştirisi, fotoğraf kuramı ve göstergebilimsel çözümleme yöntemleri ışığında değerlendirilmekte; kadın imgesinin estetik, ideolojik ve tarihsel boyutları görünür kılınmaktadır. Bu kuramsal çerçeve, bu çalışmada sinema afişlerinin durağan anlatı yapısı üzerinden yeniden düşünülmektedir.

Görüntülerin anlam katmanlarına ulaşma süreci, Vilem Flusser’in kavramsallaştırdığı biçimiyle, görüntü yüzeyinde gerçekleştirilen bir “tarama” eylemini gerektirmektedir. Flusser bu durumu şu şekilde tanımlar: “Görüntülerin anlamı onların yüzeylerinde yatmaktadır. İlk bakışta algılanabilir; ancak bu aşamada ele geçirilen anlam yüzeyseldir... Gözlerin görüntü yüzeyindeki bu hareketine tarama denir.” (Flusser, 2000,s.45)

Görsel kültürün giderek yoğunlaştığı çağdaş dünyada imgeler, yalnızca gerçekliği yansıtan araçlar değil; kültürel, ideolojik ve toplumsal anlamları taşıyan görsel metinler olarak işlev görmektedir. Bu nedenle görsel ürünlerin çözümlemesi, kültürün okunabilir hale gelmesi açısından zorunlu bir yöntem haline gelmektedir. Görme edimi bu bağlamda yalnızca algısal bir süreç

değil, kültürel bir okuma pratiğı olarak değerdendirilmektedir. Görüntüler aracılığıyla anlam üretmek, bu görüntülerin derinlemesine çözümlenmesini gerektirmektedir. Bu noktada göstergebilim, görsel metinlerde yer alan göstergelerin nasıl anlam ürettiğini inceleyerek, görüntülerin aktardığı açık ve örtük iletilerin görünür kılınmasına olanak tanımaktadır.

Görüntülerin iletişim kurma konumuna ilişkin yapılan değerdendirmeler, bu yöntemin kuramsal temelini güçlendirmektedir. Bu bağlamda şu ifade yol gösterici nitelik taşımaktadır: “Görüntüler, insan ve dünyası arasındaki dolayımlardır. Görüntüler, dünyayı erişebilir ve insan tarafından düşlenebilir kılar. Böyle yapmakla birlikte, insanla dünyayı tam birbirine yaklaştırırken araya da girerler. Dünyayı insana sunarken, kendilerini açıklanması istenen dünya yerine koyarak onu da ‘yeniden sunmuş’ olurlar. Böylelikle, insan kendi ürettiğı görüntülerin bir işlevi olarak yaşamını sürdürmeye başlar.” (Sontag 1993,s.17)

Bu yaklaşım doğrultusunda, özellikle fotoğrafik görüntüler gündelik yaşamda güçlü bir gerçeklik yanılsaması üretmektedir. En sıradan fotoğraflarda dahi açık ya da örtük anlam katmanları bulunmaktadır. Bu nedenle fotoğraf okumak, çoğı zaman fotoğraf çekmekten daha derin bir düşünsel ve estetik deneyim sunmaktadır. Göstergebilimsel bakış açısına göre anlam, metnin dışında değil, metnin kendi yapısı içinde üretilmektedir. Ancak film ve sinema afişi gibi görsel metinlerde, göstergebilimsel yaklaşımın tek başına yeterli olmadığı da açıktır. Bu nedenle bu çalışma, feminist film kuramı ve toplumsal cinsiyet çalışmalarıyla desteklenmiştir.

1970–1990 yılları arasında Türk sinema afişlerinde kadın bedeninin fotoğrafik temsili, dönemin toplumsal, siyasal ve kültürel dinamikleriyle doğrudan ilişkili olduğu bilinmektedir. Masumiyet, cinsellik, edilgenlik ve meydan okuma gibi farklı temsiller, afişlerde

fotoğrafın biçimsel olanakları aracılığıyla kurulmaktadır. Sinema afişleri, basıldıkları dönemin estetik anlayışını, kültürel eğilimlerini ve ideolojik tavrını yansıtan tarihsel belgeler olarak ele alınmaktadır. “Film afişleri salt tanıtım materyalleri olmaktan öte, basıldıkları dönemin sanatsal tarzlarına, toplumsal eğilimlerine ve kültürel tavrına ilişkin görsel ipuçları taşıyan tarihsel belgelerdir; bu nedenle afişler duyularla ilgili olduğu kadar anlamla ve tarihsel bağlamla da ilgilidir.” (Durmaz, 2015,s.34)

Barthes’ın fotoğrafı “orada olmuş olanın kanıtı” olarak tanımlaması (Barthes, 1980), sinema afişlerindeki kadın bedeninin kurmaca bir anlatının parçası olmasına rağmen gerçeklik duygusu üreten bir görsel kanıt gibi algılanmasını açıklamaktadır. Bu durum, kadın bedeninin afiş yüzeyinde hem temsil edilen hem de doğallaştırılan bir imge haline gelmesine neden olmaktadır. Bu çalışma kapsamında Türk sinemasının bazı kült film afişleri, beden düzenlemelerine dayanan estetik araçları üzerinden çözümlenmiştir. John Berger’in “Görme, konuşmadan önce gelir” (Berger, 1972,s.7) ifadesi doğrultusunda, afişlerde kurulan bakışın izleyicinin konumunu daha filmi izlemeden belirlediği kabul edilmiştir.

Walter Benjamin’in fotoğrafın reproduksiyon (çoğaltma) kavramı ile ilgili düşünceleri ise afişleri fotoğraf sanatı bağlamında değerlendirmek için temel bir kuramsal zemin sunmaktadır. Benjamin’e göre teknik olarak çoğaltılabilir imgeler, sanat eserinin “aura”sını dönüştürürken onu kitlesel dolaşıma açmaktadır (Benjamin,1936,s.56). Sinema afişleri de bu çoğaltılabilirlik sayesinde kamusal alanda yaygın biçimde dolaşıma girerek, kadın bedenine ilişkin temsil kalıplarını sürekli yeniden üretmektedir.

Bu çalışmada göstergebilimsel çözümleme, tekil film ya da afişlerin ayrıntılı analizinden ziyade, belirli bir dönem boyunca tekrar eden görsel kodların, temsil kalıplarının ve bakış rejimlerinin açığa çıkarılmasına yönelik bir yöntem olarak ele alınmıştır. Sinema

afişlerinin seri üretime dayalı, çoğaltılabilir ve dolaşıma açık görsel yüzeyler olması, bu çalışmada tekil örneklerden ziyade dönemsel temsillerin karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Bu yaklaşım, kadın bedeninin Türk sinema afişlerindeki sunumunu tekil örnekler üzerinden değil, temsil rejimleri ve yerleşik görsel normlar çerçevesinde ele almayı mümkün kılmaktadır. Çalışmanın kapsam ve sınırlılıkları doğrultusunda ise, belirlenen yıllar arasında üretilmiş tüm Türk film afişlerine yer verilememiş; bunun yerine, dönemin kültürel ve estetik atmosferini kadın temsilleri üzerinden en güçlü biçimde yansıttığı düşünülen seçili kadın sanatçılar ve filmler inceleme kapsamına alınmıştır.

1970’li ve 1980’li yıllar, Türk sinemasında yalnızca anlatı yapılarının değil, kadın temsillerinin de köklü biçimde dönüşüme uğradığı bir kırılma dönemini ifade etmektedir. Bu dönüşüm, filmlerin içeriğinde olduğu kadar, filmlerin seyirciyle ilk temas noktası olan film afişlerinde de açık biçimde izlenebilmektedir. Bu çalışma Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit ve Müjde Ar’ın filmlerinden özellikle film afişlerindeki fotoğraflık sunumlarından yola çıkarak, Türk sinemasında kadının nasıl bakılan, nasıl konumlandırılan ve zamanla nasıl özneleşen bir figüre dönüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Özellikle 1970–1980’li yılların bu üç kadın yıldızın temsil ettiği imgelerin en yoğun biçimde çatıştığı, dönüştüğü ve afişlerde görünür hale geldiği dönem olmasından kaynaklanmaktadır.

Bu üç oyuncu, Yeşilçam sinemasında “kadın” ın tekil ve sabit bir stereotip içinde sunulduğu temsil anlayışının kırılmaya başladığı bir dönemde, iyi kadın–kötü kadın, masum–fettan, anne–tehditkar kadın gibi ikilikler arasında salınan kadın temsillerinin farklı uçlarını somutlaştırmıştır. Söz konusu temsiller yalnızca filmlerin anlatı düzeyinde değil; afişlerde kullanılan

fotoğrafik kadraj, bakış yönü, beden dili ve mekansal yerleştirmeler aracılığıyla da yeniden üretilmiş ve dolaşıma sokulmuştur.



Görsel 1-2-3: Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Müjde Ar Film afişleri

Türk sinemasının bu üç kadın yıldızının filmleri ve afişleri üzerinden bakıldığında, dönemin temsil paradokslarını görünür kılan belirli tipolojilerden söz etmek mümkündür: Türkan Şoray, “iyi anne” figürü etrafında şekillenen, cinselliği bastırılmış ve çoğunlukla ezilen kadın imgesini temsil ederken; Hülya Koçyiğit masum kız, fedakar eş ve anne rolleriyle aile merkezli kadın idealini somutlaştırmaktadır. Müjde Ar ise kısıtlanmış, aldatılmış ya da “düşmüş/düşürülmüş” kadın anlatıları içinden, aynı zamanda arzulayan, seven ve güçlenen kadın imgesini temsil ederek bu ikili yapıların sınırlarını zorlamaktadır “Kötü kadın-iyi kadın” Madonna-şeytan’ ayrımına karşın, insan kadının fiziksel ve tinsel tüm özelliklerini tek kişide toplayan kadın tipleri ortaya çıkarken, bu yeni tipin kendisi ve davranışları da kısa zamanda belli klişeler ve kalıplar içine dökülürdü. Örneğin “Müjde Ar, sevgi arayan düşmüş kadın rollerini oynamaya...Türkan Şoray’da cinselliğini özgürce geliştirememiş “yazık olmuş güzel kadını” oynamaya başladı” (Soykan,1993,s.98) Diğer yanda Hülya Koçyiğit de Agah Özgüç’ün

tanımlamasıyla “bol gözyaşlı, bol hıçkırıklı roman kahramanlarının aşk kurbanı” rollerindeydi (Özgüç,1990,s.87).

Bu üç yıldızın temsil ettiği kadın imgeleri, Yeşilçam’da kadın temsillerinde yaşanan dönüşümün mantığını görünür kılmaktadır.

Çalışmanın örnekleme, özellikle 1970 li 80 li yıllara dair kadın temsillerindeki dönüşümü en belirgin tipolojik karşıtlıklar üzerinden okumaya olanak tanıyan Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit ve Müjde Ar ile sınırlandırılmıştır. Filiz Akın ve Fatma Girik vb. gibi dönemin önemli yıldızları ise, temsil rejimleri açısından bu tipolojilerle büyük ölçüde örtüşen ya da geçişken imgeler sunduklarından, çalışmanın analitik odağını dağıtmamak amacıyla kapsam dışında bırakılmıştır.

1970’li Yıllar Dönüşümün İşaretleri

1970’li yıllarda Türk sinemasında kadın temsillerini ele alabilmek için, bu dönemin kadını doğrudan etkileyen toplumsal, siyasal ve kültürel koşulların göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Siyasal istikrarsızlıklar, hükümet krizleri, sıkıyönetim uygulamaları ve şiddet olaylarıyla şekillenen bu dönem, sıklıkla “kara yıllar” olarak adlandırılmaktadır.

Bu atmosfer, sansür ve çeşitli kısıtlamalar yoluyla özellikle sanat ve sinema alanında belirleyici sınırlayıcı faktörler yaratmıştır. Söz konusu koşullar, yalnızca film anlatılarını değil, bu anlatıların kamusal alandaki en görünür yüzü olan sinema afişlerini de doğrudan etkilemiştir.

1970’li yılların ortalarından itibaren Türk Sineması nda ortaya çıkan ve yoğunlaşan seks furyası, kadın bedeninin görsel temsillerinde belirgin bir kırılma yaratmıştır. Televizyonun henüz ev içi aile yapısına yeterince nüfuz edemediği bu dönemde, sinemanın giderek “sokaktaki erkek” izleyiciye yönelmesi, cinselliği

merkezinine alan film üretimini arttırmış; bu yönelim, sinema afişlerinde kadın bedeninin fotoğrafik sunumuna da açık biçimde yansımıştır. Ancak bu karmaşık toplumsal yapı içinde, 1970’li yıllar kadınların kendilerini ifade edebilme olanakları açısından bütünüyle tekil bir temsil biçimi üretmemiştir.

Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerin kadın karakterlere yönelik geliştirdiği yeni anlatı yaklaşımları ve özellikle kırsal kesimdeki kadını merkeze alan filmler, bu dönemde kadın temsillerinde çeşitlenmeye işaret etmektedir. Kuma, başlık parası, feodal baskılar ve kırsal kesimdeki güçlü kadın figürleri gibi temalar, film anlatılarında olduğu kadar, bu filmlerin afişlerinde de fotoğrafik kompozisyonlar aracılığıyla görselleştirilmiştir. Ancak bu çeşitlilik, afiş yüzeyinde çoğu zaman sınırlı ve kalıplaşmış görsel kodlar üzerinden sunulmuştur.

1970’lerin ortasında ortaya çıkan seks furyası ile 1974 yılında kadın haklarının kırkıncı yılının kutlanması, sinemada ve dolayısıyla sinema afişlerinde belirgin bir paradoksun oluşmasına neden olmuştur. Bir yandan kadını ticari ve cinsel bir nesne olarak konumlandıran, vamp kadın figürlerinin öne çıktığı yapımlar üretilirken; diğer yandan masum, soyunmayan ve geleneksel kadın imgesini merkeze alan filmler varlığını sürdürmüştür.

Bu çelişkili yapı, sinema afişlerinde de iki farklı kadın imgesinin yan yana dolaşıma girmesine yol açmıştır. Yeni kuşak sinemacıların kırsal kesimdeki kadına yönelimi umut verici olmakla birlikte, bu filmlerin afişlerinde yer alan kadın imgeleri çoğunlukla edilgen, özverili ve kurtarılmayı bekleyen bireyler olarak düzenlenmiştir. Seven, fedakarlık yapan ancak sonunda ezilen, aldatılan ve erkek egemenliği altında konumlandırılan kadın figürleri, afişlerde belirli pozlar, bakış yönleri ve beden düzenlemeleri aracılığıyla sabitlenmiştir. Özellikle 70 li ve 80 li yıllar Türk sinemasına damgasını vuran 3 kadın starımızın film

afişlerindeki sunumu, filmlerin içerik çözümlemelerinden de yola çıkılarak bizlerin o dönemler hakkında ve bu çalışmanın konusu olan Türk sineması afişlerinde ‘kadın’ın görsel sunumu hakkında fikir sahibi olmamızı sağlamaktadır.

Hülya Koçyiğit Gelin (1973), Düğün (1973) Diyet (1974) filmleriyle, 1970’li yılların kırsal-kentsel geçiş sürecinde ataerkil yapı içinde direnen, fedakar ama bilinçlenmeye başlayan kadın imgesinin en belirgin temsilcilerinden biri olmuştur. Koçyiğit’in afişlerdeki sunumu; bakışını çoğunlukla kaçırarak, bedeniyle değil duruşuyla var olan, aile ve emek ekseninde tanımlanan kadın tipini görselleştirir. Bu bağlamda onun afişleri, kadının edilgenliği ile içsel gücü arasındaki gerilimi fotoğrafik olarak sabitleyen yüzeylerdir.



Görsel 4: 1970’ler – Düğün 1974



Görsel 5: 1970’ler – Diyet 1974

Bu döneme ait sinema afişlerinde kadın bedeninin fotoğrafik temsili, film anlatılarındaki ideolojik çerçeveyi görsel olarak sabitleyen bir işlev üstlenmektedir.

Örneğin Lütü Akad’ın *Gelin* (1973) filmine ait afişte, kadın figürünün bedeni geri planda tutulmakta; başı hafif eğik, bakışı kaçamak ve duruşu içe kapalı bir kompozisyonla sunulmaktadır. Bu fotoğrafik düzenleme, kadını edilgen, kaderine razı ve masum bir özne olarak kodlayan anlatının afiş yüzeyinde yeniden üretilmesine hizmet etmektedir.



Görsel 6-7: 1970’ler – Gelin-1974 filmi- iki farklı afişi

Benzer biçimde Atıf Yılmaz’ın *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) filmi için hazırlanan afişlerde, kadın bedeni erotik bir nesne olarak değil; aşk, fedakarlık ve duygusal bağlılık ekseninde idealize edilmiş bir imge olarak konumlandırılmaktadır.



Görsel 8: 1970’ler –Selvi Boylum Al Yazmalım-1977

Lütfi Akad’ın *Gelin*, *Diyet ve Düğün* üçlemesi; Atıf Yılmaz’ın *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmleri ile, film anlatılarında kadına belirli bir tepki alanı açsa da, bu tepkinin afişlerde çoğu zaman sınırlı ve kontrollü bir görsel temsile dönüştüğü görülmektedir.

Bu filmlerin afişlerindeki kadın bakışının çoğunlukla doğrudan izleyiciye yönelmemesi, fotoğrafik kadrajın kadın bedenini seyredilen bir nesne haline getirdiğini göstermektedir. Kadın sunumunu çözümlemek açısından, filmin tamamına bakılmaksızın yalnızca afişlerdeki fotoğrafik temsillerin incelenmesi dahi, 1970’li yıllarda dolaşımda olan iki temel kadın imgesinin masum ve cinsel nesne olarak kodlanan bedenlerin ayırt edilebilmesi için yeterli olmaktadır.

Bu yönüyle 1970’li yıllar, kadın bedeninin sinema afişlerinde bakışın nesnesi olarak fotoğrafik düzlemde sistematik biçimde inşa edilmeye başlandığı kritik bir döneme karşılık gelmektedir.

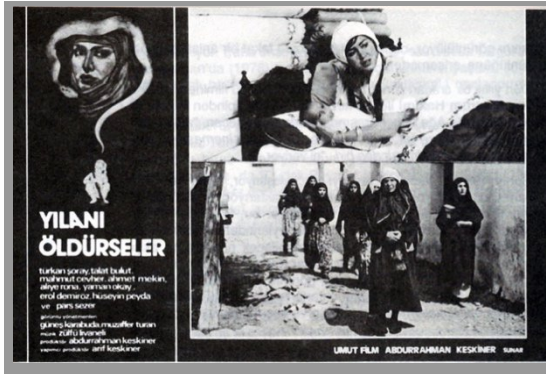
1980’li Yıllar Yoğunlaşan Kadın İmgeleri

1980’li yıllar Türk sinemasında, 1970’li yıllardan devralınan arabesk ve seks filmlerinin izleri sürmekle birlikte, kadın temasının daha belirgin biçimde merkezde olduğu bir döneme işaret etmektedir. “Özellikle 1983’ten sonraki yıllar Türk sinemasında kadın ve ‘yeni cinsellik’ teması ile ‘özgür kadın’ motifi en çok ele alınan konular oldular” (Kalkan/Taraç,1988,s.79).

Bu dönemde kadına bakıştaki dönüşüm, film anlatılarının yanı sıra sinema afişlerinde de belirginleşmektedir. Kadın, afiş yüzeyinde artık yalnızca toplumsal rollerin bir uzantısı olarak değil, bireysel çatışmaları ve içsel gerilimleri temsil eden bir beden olarak sunulmaya başlanmıştır. Feminist film kuramı ve eleştirisinin etkisi, bu görsel dönüşümün arka planını oluşturmaktadır. “Feminist film kuramı ve eleştirisinin neden olduğu bu durum, 1970’li yılların başlarında kadınlara tecavüz sahneleri ile dolu birçok filmin ortaya çıkmasına neden olmuştu...” (Özden, 2000,s.166-167). 1980 darbesi sonrası oluşan baskıcı atmosfer, sinemada yeni anlatı arayışlarını beraberinde getirmiş; bu durum sinema afişlerinde temsil edilen

kadın figürlerine de yansımıştır. Seks filmlerinin yasaklanmasıyla birlikte, toplumsal içerikli ve kadın merkezli filmlerin afişlerinde, daha içe dönük, çatışmalı ve sorgulayan kadın imgeleri öne çıkmaktadır. Bu dönemde afişlerde kadın bedeni, hala bakışın nesnesi olmayı sürdürmekle birlikte, önceki döneme kıyasla daha karmaşık ve çelişkili bir görsel dil içinde sunulmaktadır.

Türkan Şoray'ın 1970'lerden 1980'lere uzanan süreçte, özellikle 1980 lerde ki afişlerine bakıldığında ahlaki olarak yüceltilmiş ama cinselliği bastırılmış kadın imgesinin en güçlü yıldız karşılığı olduğu görülmektedir. *Yılanı Öldürseler* (1981) gibi filmlerde Şoray, töre, suçluluk ve annelik ekseninde kuşatılmış bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Afişte kullanılan koyu tonlar, aşağı yönlü bakışlar ve kapalı beden dili, onun temsil ettiği güzel ve arzulanan köylü kızın tüm sevdiklerine uğursuzluk getirdiği üzerine oluşan düşünceler ve filmde yaşananları görsel olarak pekiştirmektedir.

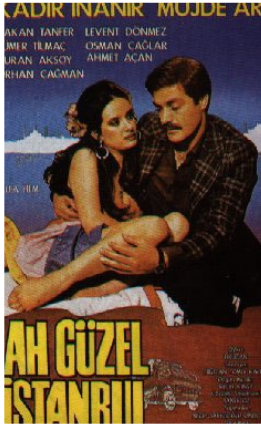


Görsel 9: 1980'ler
–Yılanı Öldürseler–

80 li yıllarda çekilen filmler için, Türk sinemasının kadına bakışında iki ayrı çizgi görülür diyor ve bunlardan birisi geleneksel yeşilçam modelidir yani iyi uçtaki melek kötü uçtaki şeytan dişiler dir diyen Esen yine 1980 li yıllar filmleri için, “Gerçek insan gibi iyi özellikleri de, kötü özellikleri de bulunabilir. Düşünür, başkaldırır,cinsel istek duyar,iş yaşamında başarılı olmaya çalışırken

iyi bir annede olmaya uğraşır. Toplumun içinden çıkarılmış kadın kişilikleri çizmeyi, gerçekçi olmayı amaçlayan filmlerin bakışdır, bu.” demektedir (Esen, 2019, s.42) Bu ikili yapı, sinema afişlerinde de masumiyet ile meydan okuma, edilgenlik ile direnç arasında salınan kadın imgeleri olarak görünür hale gelmektedir.

Bu yaklaşımın güçlü örnekleri, Müjde Ar’ın filmlerinde belirgin biçimde görülmektedir. 1980’li yıllarla birlikte Ar, Türk sinemasında kadının hem cinsel hem de düşünsel özgürleşmesinin simgesel figürlerinden biri haline gelmiştir. *Ah Güzel İstanbul* (1981), *Şalvar Davası* (1983), *Gizli Duygular* (1984) ve *Bez Bebek* (1987) gibi filmler aracılığıyla Ar, “düşmüş” ya da “düşürülmüş” olarak kodlanan, ancak her koşulda güçlü, arzularını dile getiren ve kendi bedeniyle ilişkisini kuran kadın tipini temsil etmektedir.



Görsel 10-11: 1980’ler- Ah Güzel İstanbul filmi-1981- iki farklı afişi

Ömer Kavur’un 1981 yapımı *Ah Güzel İstanbul* filmi, Füzûzan’ın aynı adlı eserinden uyarlanmış olup, 1980’li yılların başında kent, yalnızlık ve kırılğan kadın öznelliğini merkezine alan anlatıların erken örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.



Görsel 12-13: 1980’ler –Şalvar Davası-1983
filmi- iki farklı afişi

Şalvar Davası, 1980’ler Türk sinemasında kadın bedeninin edilgen bir temsil nesnesi olmaktan çıkarak politik ve söylemsel bir özneye dönüştüğü kırılma noktalarından biridir. Film, Müjde Ar’ın canlandığı karakter üzerinden ataerkil düzenin gündelik pratiklerini mizah ve eleştiriyiyle görünür kılar; kadın bedeni artık arzusun pasif taşıyıcısı değil, toplumsal normlara karşı söz alan ve direnen bir konumda yer alır. Afişlerde Müjde Ar’ın bedeni, artık yalnızca bakışa sunulan edilgen bir nesne olmaktan çıkar; seyirciyle göz hizasında ya da kimi zaman yukarıdan kurulan bakış ilişkisiyle, meydan okuyan ve özneleşmiş bir temsil alanı ütmektedir.

1980’lerin sonuna gelindiğinde kadın temsili, yalnızca ataerkil yapıya karşı doğrudan bir meydan okuma düzleminde değil, içe dönük bir sorgulama alanı olarak da yeniden şekil almaya başlamıştır. Türkan Şoray’ın başrolünde yer aldığı ADA filmi, bu dönüşümün eşik filmlerinden biri olarak, kadın bedenini kamusal çatışmanın değil, mahremiyet, yalnızlık ve öznel deneyimin taşıyıcısı haline getirir. Böylece 1990’lı yıllarda belirginleşecek olan içsel, parçalı ve psikolojik kadın anlatılarının sinemasal zeminini hazırlar.



Görsel 14: 1980’ler
ADA-1988

Filmin bir sahnesinden alınan afiş görselinde, izleyici konumundaki bakışın bir pencere aracılığıyla aileye yönelmesi, anlatının temel çatışmasını görsel düzeyde somutlaştırmaktadır. Filmde, kızı ve eşiyle duygusal bağ kurmakta zorlanan ancak mesleki anlamda başarılı bir iş kadını figürü öne çıkmaktadır. Bu durum, “kariyer mi aşk mı” ikilemi etrafında şekillenmekte ve giderek birbirinden kopan karı-koca ilişkisi üzerinden temsil edilmektedir. Afişte kadının aile içindeki konumu, annelik, evlilik ve iş yaşamı arasında sıkışmış bir özne olarak sunulmakta; bu sıkışmışlık edilgen bir kabullenışten ziyade, kadının ikili ilişkilerde, annelik deneyiminde ve kamusal alandaki varlığında yaşadığı sorunlara karşı geliştirdiği bir direnç ve sorgulama alanına dönüşmektedir. Bu yönüyle afiş, 1990’lı yıllara yaklaşırken kadın temsillerinde belirginleşecek olan içsel gerilim, parçalanmışlık ve öznel arayış temalarını görünür kılmaktadır.

1990’lı Yıllar İçsel Gerilimler

1990’lı yıllar Türk sinemasında demokrasi ve özgürlük söylemlerinin güç kazandığı, bu doğrultuda kadına bakışın da dönüşmeye başladığı bir dönem olarak değerlendirilmektedir. Kadın

hareketinin görünürlük kazanması, kadın konu ve sorunlarına yönelik ilginin artmasına yol açmış; bu gelişmeler sinema afişlerinde temsil edilen kadın imgelerine de yansımıştır.

Bu dönemde afişlerde yer alan kadın figürleri, başı önde, bakışını kaçırın bedenlerden ziyade; kendinden emin, bakışa karşılık verebilen ve erkeğe meydan okuyan bedenler olarak düzenlenmeye başlamıştır. İş hayatında erkeğe rakip haline gelen, kamusal alanda daha görünür olan kadın figürü, sinema afişlerinde de fotoğrafik kompozisyonlar aracılığıyla güçlenen bir imgeye dönüşmektedir.

1990'lı yıllar, Türk sinemasında kadın bedeninin temsiline ilişkin bakış rejimlerinin belirgin biçimde çeşitlendiği ve önceki dönemlere kıyasla daha görünür bir dönüşüm yaşandığı bir döneme karşılık gelmektedir. Demokratikleşme söylemlerinin güç kazanması, kadın hareketinin kamusal alanda daha görünür hale gelmesi ve kent merkezli anlatıların ağırlık kazanması, sinemada kadın temsillerinin yeniden yapılandırılmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönüşüm, sinema afişlerine de doğrudan yansımaktadır.

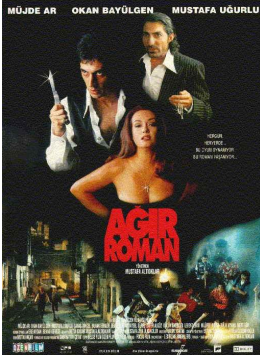
1970'li yıllarda masumiyet ve edilgenlik ekseninde; 1980'li yıllarda ise özgürlük ve bireysellik söylemleriyle kurulan kadın bedeni temsili, 1990'lara gelindiğinde daha çok kendinden emin, bakışı geri gönderen ve erkekle görsel olarak eşitlenen kadın imgelerinin görünürlük kazanmaya başladığı bir evreye işaret etmektedir. Bu dönemin afişlerinde kadın figürü çoğu zaman doğrudan izleyiciyle göz teması kurmakta; başı önde, bakışı kaçırın beden düzenlemeleri yerini dik duruşlu, alan kaplayan kompozisyonlara bırakmaktadır.

Ancak 1990'lı yıllarda üretilen filmlerin afişlerinde kadın bedeni, bu güçlenmiş görsel konumlanışa rağmen, yalnızca aşk ya da aile içi roller üzerinden değil; iş yaşamı, güç ilişkileri ve bireysel tercihleriyle birlikte ele alınmaktadır. Femme fatale figürlerin, mafya ilişkileri içinde konumlanan silahlı kadın karakterlerin ve “iyi

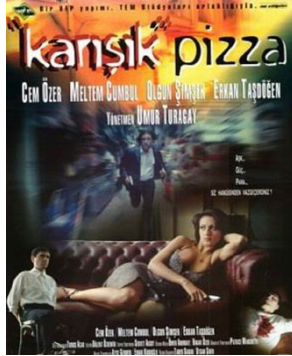
anne, iyi eş, iyi iş kadını” rolleri arasında sıkışmış kadın imgelerinin artışı, afiş yüzeyinde homojen değil, heterojen bir temsil alanının oluştuğunu göstermektedir.

Bu çeşitlilik, sinema afişlerini göstergebilimsel ve feminist eleştiri açısından zengin bir okuma alanına dönüştürmektedir. “Sinemamızda kadının konumundaki değişim olumlu adımı temsil ederken, Yeşilçam’da değişimin mantığını sergiliyordu. ‘Kötü kadın–iyi kadın’, ‘Madonna–şeytan’ ayrımına karşın, kadının fiziksel ve tinsel tüm özelliklerini tek kişide toplayan ‘insan kadın’ tipleri ortaya çıkarken, bu yeni tipin kendisi ve davranışları da kısa zamanda belli klişeler ve kalıplar içine dökülürdü.” (Özgüç 1988,s.32)

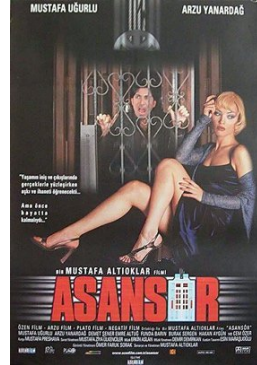
1990’lara gelindiğinde ise *Berlin in Berlin*, *Ağır Roman*, *Asansör*, *Karışık Pizza* filmlerinde bu dönüşümün sonuçları daha karmaşık, parçalı ve postmodern kadın imgeleriyle sürdürülmüştür. Kısacası bu dönem Erkek bakışının tamamen ortadan kalkmadığı, yeniden müzakere edildiği bir dönem olarak sayabilmekteyiz.



Görsel 15: 1990 lar –
Ağır Roman (1997)



Görsel 16: 1990 lar –
Karışık Pizza (1997)



Görsel 17: 1990 lar
– Asansör (1999)

Ayrıca bu dönem içinde büyük yankı uyandıran ve 2000’li yıllarda da devamı niteliğinde filmler üreten Zeki Demirkubuz’ un *Masumiyet* filminin tanıtım afişlerinde de dönemin ruhuna uygun biçimde yorgun, kırılğan ancak pasif olmayan kadın bedeni ön plana çıkmakta; bu figür, doğrudan bir meydan okumadan ziyade travmatik bir açıklık ve kırılğanlık üzerinden temsil edilmektedir.



Görsel 18: 1990 lar – Masumiyet (1997)

Ancak bu dönemde dahi kadın bedeninin bakışın nesnesi olmaktan bütünüyle kurtulduğunu söylemek güçtür. Kadının afişlerde kazandığı özgüvenli duruş ve doğrudan bakış, çoğu zaman estetikleştirilmiş bir beden sunumu ile birlikte ilerlemekte; özneleşme ile görsel haz üretimi arasındaki gerilim afiş yüzeyinde varlığını sürdürmektedir. Bu yönüyle 1990’lı yıllar, kadın bedeninin sinema afişlerinde bakışı karşılayan, zaman zaman meydan okuyan; ancak halen temsil rejimlerinin sınırları içinde dolaşımda olan bir görsel özneye dönüştüğü bir dönem olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

1970–1990 yılları arasındaki sinema afişleri birlikte değerlendirildiğinde; kadın bedeninin fotoğraflık temsiliğin masumiyet ve edilgenlikten, bireysel özgürlük söylemlerine; oradan da bakışı geri gönderen, meydan okuyan görsel öznelere doğru evrildiği görülmektedir. ’Toplumsal düzen, günlük hayatın cevherini ve biçimini belirleyen söylemlerden oluşur. Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Bu yolla sinemanın kendisinde toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır” (Kellner, 1997,s.34-35)

Bu dönüşüm, kadın bedeninin bakış rejimlerinden bütünüyle bağımsızlaştığı radikal bir kırılmaya işaret etmemekte; temsillerin biçim değiştirerek süreklilik kazandığı, eşiksel bir yeniden yapılanma sürecini görünür kılmaktadır.

Susan Sontag, modern insanın görüntülerle kurduğu ilişkiyi Platon’un mağara alegorisi üzerinden açıklamakta ve görüntülerin algıyı nasıl şekillendirdiğini şu sözlerle ifade etmektedir: “Platon’un mağarasında hala iflah olmaz biçimde oturan insanoğlu, o eski alışkanlığını sürdürüp kendini gerçeklikle değil, gerçekliğin görüntüleriyle oyalıyor... Fotoğraflar neyin bakmaya değer olduğu ve neyi gözlemlemeye hakkımız olduğu konusundaki görüşlerimizi değiştiriyor, genişletiyor. Bunlar bir dilbilgisi ve daha da önemlisi bir görme töreni oluştururlar (Sontag, 2003, s.14).

Bu doğrultuda, filmdeki kadın karakter ile afişteki temsil arasındaki ilişkiyi değerlendirmek, karakterler arasındaki etkileşimleri analiz edebilmek ve film ile afişi birbirini tamamlayan görsel öğeler olarak okumak, çalışmanın temelini oluşturmaktadır. Analizler, toplumsal düzeni belirleyen söylemlerin sinemasal anlatılar aracılığıyla nasıl aktarıldığını ve sinemanın

toplumsal gerçeği şekillendiren kültürel temsiller sisteminin nasıl bir parçası haline geldiğini ortaya koymaktadır.

Bu yaklaşım, sinema çalışmalarında afiş ve film analizlerinin birbirinden bağımsız değil, tamamlayıcı bir bütün olarak ele alınması gerektiğini ve afişlerin toplumsal cinsiyet kurgularını görünür kılan eleştirel birer kültürel yüzey olduğunu doğrulamaktadır. 1970’li yıllarda kadın bedeni, özellikle Yeşilçam’ın kitlesel üretim mantığı içinde cinsellik ve arzunun görsel nesnesi olarak öne çıkarken; 1980’li yıllarla birlikte siyasal kırılmalar, toplumsal dönüşümler ve feminist söylemlerin etkisiyle kadın temsillerinde çelişkili bir çeşitlenme gözlemlenmektedir. 1990’lara gelindiğinde ise kadın karakterlerin daha farklı kimlikler ve toplumsal rollerle temsil edildiği bir görsel dilin oluşmaya başladığı görülmektedir. Bu yönüyle söz konusu dönem bizlere, kadın bedeninin sinema afişlerinde fotoğrafik temsil yoluyla nasıl inşa edildiğini ve dönüştüğünü izleyebilmek açısından bütünlüklü bir görsel arşiv sunmaktadır. Murathan Mungan’ın (2000,s.62) “İmgeler, bilinçaltınızın size geçtiği mesajlardır; düşleriniz gibi, ilk başta anlamsız görünebilirler. Oysa görünen tüm bilgiyi içerirler; üzerinde durur, sorgularsanız, kapıların açılmaya başladığını göreceksiniz.” şeklinde işaret ettiği bu sorgulama pratiği, sinema afişlerindeki görsel kodların çözümlenmesiyle somut bir karşılık bulmaktadır.

Sonuç olarak bu çözümleme süreci 1970’li yıllardan 1990’lı yıllara doğru kadın temsillerinde yaşanan dönüşüm noktasında, bir kültürün izlerinin artık görüntüler aracılığıyla okunabildiğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (2017). *Camera Lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler* (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Benjamin, W. (2007). *Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Eseri* (S. Ekici, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- Durmaz, B. (2015). *Türk sinema afişleri ve görsel kültür: Tarihsel bir inceleme*. İstanbul: Kültür Yayınları.
- Esen, Ş. (2019). *80'ler Türkiye'sinde sinema*. İstanbul.
- Flusser, V. (2000). *Towards a philosophy of photography* (B. Hopkinson, Trans.). London: Reaktion Books.
- Kalkan, F., & Taranç, R. (1988). *1980 sonrasında kadın*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. C. Penley (Der.), *Feminism and film theory*
- Mungan, M. (2000, Nisan sayısı). *Sinema Dergisi*
- Özden, Z. (2000). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Özgüç, A. (1988). *Türk sinemasında cinselliğin tarihi*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Ryan, M., & Kellner, D. (1997). *Politik kamera: Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sontag, S. (1993). *Fotoğraf üzerine* (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Sontag, S. (2003). *Fotoğraf üzerine* (J. Erzen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Soykan, F. (1993) *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*, İzmir

Görsel ve Dijital Kaynaklar

Görsel 1-2-3 <https://www.tsa.org.tr/tr/> ErişimT 20.12.2025

Görsel 4 <https://www.sinemalar.com/film/1943/dugun>

ErişimT:10.12.2025

Görsel 5 <https://www.beyazperde.com/filmler/film-189688/fotolar/>

ErişimT:19.12.2025

Görsel 6-7 <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/1628/gelin>

ErişimT:10.12.2025

Görsel 8 <https://www.beyazperde.com/filmler/film-191060/fotolar/>

ErişimT:20.12.2025

Görsel 9 <https://www.sinemalar.com/film/4034/yilani-oldurseler>

ErişimT:13.12.2025

Görsel 10-11 <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/21/ah-guzel-istanbul> ErişimT:10.12.2025

Görsel 12-13 <https://www.beyazperde.com/filmler/film-189679/fotolar/>

ErişimT:17.12.2025

Görsel 14 <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/55/ada>

ErişimT:15.12.2025

Görsel 15 <https://www.beyazperde.com/filmler/film-176395/fotolar/>

Görsel 16 <https://www.sinemalar.com/film/2246/karisik-pizza>

ErişimT:19.12.2025

Görsel 17 <https://www.beyazperde.com/filmler/film-186713/fotolar/>

ErişimT:12.12.2025

Görsel 18 <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/566/masumiyet>

ErişimT:20.12.2025

BÖLÜM 7

PAUL CEZANNE OTOPORTRELERİNDE MELANKOLİ

METİN UÇAR¹

Giriş

Melankoli, taşıdığı çoklu anlam açısından insanlık tarihi boyunca bilim, tıp alanının en karmaşık ve en derin araştırma konularından birisi olmuştur. Antik Çağ'dan günümüze uzanan süreçte melankoli; kimi dönemlerde ruhsal bir hastalık, kimi zaman ise yaratıcı bir ruh hâli, hatta dehanın kaynağı olarak yorumlanmıştır. Ancak bu kavramın sadece tıp alanının araştırma sahası içerisinde olmadığı, aksine Roudinesco ve Plon'un (1998: 505) Psikanaliz sözlüğünde melankoli konusunu açıkladıkları gibi; bu kavramın anlamını en iyi anlayanlar tıbbi-psikiyatrik veya psikanalitik söylemler değil, felsefeciler ile resim yapan sanatçılar olduğunu belirtmektedir.

Melankoli kavramı, Batı sanat ve düşünce tarihi boyunca, Antik Yunan'ın algı ve düşüncelerini günümüze taşıyan bir kavram olmuş ve tarih boyunca, bu biliş süreci birçok karmaşık yol izleyerek farklı tanım ve yorumlayıcı bakış açısı ile görsel sanatlarda temsil

¹ Doç. Dr. Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Orcid: 0000-0003-3196-9394

edilmiştir. İster bir esin kaynağı, isterse sanatçı için büyük değer taşıyan bir ruh hali olsun, melankoli, modern dönem sanatında sanatçının yaratımında önemli bir yere sahip olmuştur (Ricoeur, 2012: 90, 91).

Modern çağda melankoli, bireyin toplumsal sistem ve hızla değişen yaşam koşullarıyla kurduğu gerilimli ilişkiler üzerinden yeni anlamlar kazanmıştır. Kentleşme, endüstrileşme ve yabancılaşma olguları, bireyi yalnızlaştırmış; içsel dünyasında derin bir boşluk ve anlamsızlık duygusu yaratmıştır. Gök'e (2017:51) göre modern kent yaşamı, insanın hem kendine hem de topluma karşı yabancılaşmasına neden olarak "melankolik özne'yi doğurmuştur. Bu özne, duygu ve düşüncelerini bastıran, anlam arayışını sanat aracılığıyla dışa vuran bir sanatçıdır. Böylelikle melankoli, yalnızca bireysel bir duygu hâli olmaktan çıkarak modern dünyanın ruhsal bir sanatsal bir dışavurumuna dönüşmüştür. Bu tema, özellikle Paul Cezanne gibi modern sanatçıların resimlerinde daha görünür hale gelmiştir.

Bu araştırmada melankoli kavramının psikolojideki durumu göz önünde bulundurarak, kavramın modern dönem sanatın en önemli sanatçılardan birisi olan Cezanne resimleri üzerinden analiz edilmiştir. Bu bağlamda, melankoli kavramı, Lacan'ın psikanalitik yaklaşım çerçevesinde ele alınarak, Cezanne'ın otoportre resimleri üzerinden incelenmiştir. Sanatçının otoportreleri, yalnızca fiziksel varlığını değil; modern dönem insanının içsel çatışmalarını, yalnızlığını ve melankolik ruh hâlini de görünür kılar. Bu otoportreler, sanatçının kendi benliğiyle yüzleştiği, "ben" ve "öteki" arasındaki sınırların sorgulandığı psikanalitik bir alan olarak değerlendirilir (Boer, 2009:259). Ayrıca Cezanne'ın oto portrelerinde ortaya çıkan çok parçacılık, tamamlanmamışlık ve sürekli değişim durumu ile içe dönük ve tekinsizlik durumu Lacan'ın, öznenin benlik bilincini ilk kez kendi imgesi aracılığıyla oluşturduğu "ayna evresi" kuramı ile örtüşür. Birey, aynada gördüğü

yansımasını “kendisi” olarak algılar; fakat bu tanıma aynı zamanda bir yabancılaşmayı da içerir. Aynadaki imge, bireyin kendisini bütün ve tam olarak gördüğü yansımalı bir temsildir. Bu anlamda Cezanne’ın oto portreleri yalnızca bir sanatçının kendine bakışı değil, aynı zamanda modern öznenin bölünmüşlüğü, varoluşsal yalnızlığını ve melankolik benliğini bir sanatçı duyarlılığı ile temsil eden bir “öteki” olarak ele almıştır.

Araştırma, toplumsal ve tarihsel faktörleri içeren melankoli temasının çeşitli yönlerini kapsayan bir bakış açısı gerektirmesi nedeniyle sistematik olmayan bir literatür taraması ve sanatçının özyaşam öyküsüyle ilgili farklı veri tabanları taranarak elde edilmiş olan kitaplar, makaleler ve görsellerden derlenmiştir. Tarama ile sanatçının farklı zamanlarda yapmış olduğu otoportreler üzerinden, içinde bulunduğu ruhsal durumu ile bunu ifade etme biçimi analiz edilmiştir. Bu nedenle ele alınan konu gereği nitel araştırma yöntemi ile yapılmıştır Gil (2002:4). Nitel araştırma, incelenen faktörlerin sayısal temsiliyetine değil, karmaşıklıklar içindeki unsurların daha derinlemesine anlaşılmasına odaklanır. Prodanov; (2013) nitel araştırmayı, incelenen nesne ile dünya arasındaki dinamik ilişkiyi dikkate alan, özneliliği vurgulayan ve sayılara çevrilemeyen bir yöntem olarak adlandırır.

Bir Kavram Olarak “Melankoli

*Neden felsefede, siyasette, şiirde, sanatlarda
bütün sıra dışı insanlar bariz melankolik?
Aristoteles*

Melankoli, antik çağlardan günümüze kadar bilim, sanat ve felsefe alanında ele alınan karmaşık bir olgudur. Kavram, ilk kez Antik Yunan’da “melaina-chole” (kara-safra) olarak tanımlanmış, bedendeki sıvı dengesizliklerinden kaynaklanan bir ruhsal durum olarak yorumlanmıştır (Kristeva, 2009:19-20, Dols,2013: 36-37). Aristoteles’e göre melankoli, yaratıcı bireylerin ortak kaderidir;

felsefî deha ve sanatsal yetenekle birlikte anılan bir ruh hâlidir. Bu anlayış, melankoliyi yalnızca bir hastalık değil, aynı zamanda yüksek duyarlılığın işareti olarak da değerlendirmiştir. Orta Çağ'da Hristiyan düşüncesiyle birlikte melankoli, dinsel bir içerik kazanmış; “acedia” olarak adlandırılan ruhsal tembellik ve Tanrı'dan uzaklaşma hâliyle özdeşleştirilmiştir. Ancak Rönesans'la birlikte bu kavram yeniden değer kazanmış, özellikle Albrecht Dürer'in *Melencolia I* (1514) adlı gravürü, melankoliyi yaratıcılıkla ilişkilendiren simgesel bir dönüm noktası olmuştur. Dürer'in figürü, bilgelik ile çaresizlik arasındaki gerilimi; insanın yaratıcı gücüyle varoluşsal sınırları arasındaki çatışmayı temsil eder (Steiner, 1997). Böylece melankoli hem tinsel bir ıstırap hem de yaratıcı üretimin kaynağı olarak iki yönlü bir nitelik kazanmıştır.

Melankoli kavramı tıp sözlüğüne göre aşırı depresif şiddeti olarak tanımlamaktadır. Yapılan aktivitelerden haz almama, zevk veren dış uyarılara düzgün tepki vermeme, kişinin kendini sabahları kötü hissetmesi, karamsarlık, karasevda ve depresyon hali gibi durumlarla örneklendirilebilmektedir. Melankoli, gözle görülür bir durgunluk veya stres, sıkıntı, kişinin hareketlerinde bir gerginlik, ağırlık kaybı, uygun olmayan günah duygusu gibi özellikleriyle diğer depresif durumlara nazaran şiddetli depresyon durumudur (Türkçarpar, 2004:20). Freud'a göre, üzüntü, yas, melankoli, korku ve kaygı gibidir. Aşkın yitimi, yaşam enerjisinin azalmasına neden olmakta ve yaşam enerjisi, kaybedilmiş aşkın zihinsel imgesiyle içselleştirilmektedir (Bakırcıoğlu, 2012: 1706).

Sözlüklerde melankoli genellikle derin bir kasvet, ilgisizlik ve kontrol edilemeyen korkuların zihinsel durumu olarak anılır (Hobson, 2004). Britannica Ansiklopedisi'ne göre, melankolinin öznelere, dışsal izlenimlere karşı son derece hassas, sinirli ve müdahaleye tahammülsüz, endişeli, kolay üzülen ve sıklıkla intihara meyilli olarak tanımlanır (Black, 1857). TDK sözlüğünde “hüzün” anlamına gelen melankoli, modern dönem içerisinde gelişen ve

değişen dünya ile birlikte insan kişiliklerini de etkilediği görülmektedir. Bu gelişim ve değişim ile birlikte yeni bir melankolik kişilik türü ortaya çıkmıştır. Modern toplumda melankoli, büyük kentler, tüketim toplumu ve beraberinde değişen kültür ile birlikte yalnızlaşan ve ruhsal anlamda etkilenen bir kitle meydana çıkarmıştır (Gök, 2017:51). Aynı yalnızlaşmanın modern dönemin sanatçılarına ve eserlerine de yansımaya başlamıştır. Bu yansıtma ile sanatçının bilinç düzeyinde meydana getirmiş olduğu bir yaratımdan ziyade bilinçaltı ve bilinçdışı bir tavır olarak eserlerine yansıdığını söylemek mümkündür. Paul Cezanne Çalışmalarında melankolin yoğun hissedildiği belirgin sanatçılardan birisidir.

Sigmund Freud'un Antik Çağ'dan itibaren dünya bilim, kültür ve sanatı içinde önemli bir yere sahip olan melankoli kavramını dikkate alarak yaptığı değerlendirmeler, günümüzde sanat eserlerinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayan yöntem haline gelmiştir. Freud, bu değerlendirmelerinde bireyin “göçük altında kalmış tüm soy ve öz geçmişinin” arkeolojisinin yapılması gerektiği üzerinde durmaktadır. Freud, melankolinin en ayırt edici özelliklerini şöyle izah eder: “... derinlemesine acı verici bir hüzün, dış dünyaya yönelik ilginin kesilmesi, sevmeye yeteneğinin kaybı, tüm etkinliklere ket vurulması, kendini suçlama ve sanrısız bir cezalandırma beklentisiyle sonuçlanmasıdır” (Freud, 2013: 244).

Julia Kristeva, *Kara Güneş: Depresyon ve Melankoli* adlı eserinde melankoliyi, yalnızca bir duygu durumu değil, dilin ve temsilin çöktüğü bir alan olarak tanımlar. Ona göre melankoli, “bir bireyde belirli alanlarda veya kronik biçimde, çoğunlukla manik coşkunluk aşamasıyla dönüşümlü olarak ortaya çıkan, ketlenmeye ve simge kaybına ilişkin klinik belirtilerin toplamıdır” (Kristeva, 2009:19–20). Bu tanım, Freud'un “benlik yitimi” kavramını genişletir: melankolide özne, kaybını dilsel olarak ifade edemez; çünkü simgesel düzenle bağını yitirmiştir. Bu nedenle Kristeva, melankoliyi “söz öncesi bir sessizlik” olarak nitelendirir.

Kristeva'ya göre sanat, melankolinin sessizliğini dile dönüştürmenin tek mümkün yoludur. Melankolik sanatçı, kaybını doğrudan anlatamaz; ama semboller aracılığıyla yeniden üretir. Bu üretim hem bir varoluş çabası hem de bir iyileşme biçimidir. Sanatçının yarattı süreci, yitirilmiş nesneyle kurduğu yeniden ilişkilendirmenin bir simgesidir. Bu nedenle Kristeva, “melankoli sanatçının hem tanığı hem ateşleyicisidir” der. Çünkü sanatçı, kendi içindeki eksikliği dönüştürerek, acıyı estetik bir biçime taşır.

Lacan'ın psikanalitik teorisi, melankoliyi “ayna evresi” ve “öteki” kavramları üzerinden açıklar. Lacan'a göre özne, kendini ilk kez ayna karşısında bir bütün olarak görür. Ancak bu bütünlük bir yanılsamadır; çünkü özne, aslında parçalı ve eksiktir. Bu noktada “ben” (ego) oluşur, fakat bu benlik, daima “öteki”nin imgesine bağlıdır. Kişi kendini, ötekinin bakışıyla kurar. Dolayısıyla melankolik özne, bu yansımaya tutunur ama hiçbir zaman onunla tam anlamıyla özdeşleşemez. Bu durum, öznenin kendi içinde sürekli bir eksiklik duygusu yaşamasına neden olur (Cevizci, 1999:1060)

Lacan'ın “ayna evresi” kavramı, melankolinin yapısal temelini daha iyi anlamamızı sağlar. Birey, kendi imgesini ötekinin bakışı aracılığıyla kurarken, aslında kendisine yabancılaşır. Bu yabancılaşma, melankolinin kökensel halidir. Çünkü melankolik özne, kendi kimliğini kurmak için ötekinin onayına ihtiyaç duyar, ancak bu onay hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmez. Bu nedenle Lacan, “özne kendi eksikliğini öteki üzerinden tanır” der. Bu eksiklik, insanın hem arzu hem de acı kaynağıdır. Görüldüğü kadar kırılgan olsa da görsel (yanlış) algılama yoluyla egonun oluşumu, ayna evresinin yanılsamasına dayanmaktadır. Jane Gallop'un belirttiği gibi, ayna evresinin anı, "Lacan'a göre egonun temel işlevi olan şeyin ilk örneğidir: yanlış tanıma (Gallop, 1985:81)

Kristeva melankoliyi “Bir bireyde bazı alanlarda ya da kronik biçimde, çoğunlukla manik coşkunluk aşaması denilen aşamayla

dönüşümlü olarak ortaya çıkan, ketlenmeye ve simge kaybına ilişkin klinik belirtilerin toplamı” (Kristeva, 2009, s.19-20) olarak tanımlar. Kristeva sanatsal üretimde melankolinin sanatçının en yakın tanığı ve ateşleyicisi olduğunu vurgular ve melankoli içinde kendini yok etme isteğinin aslında başkasını yok etme anlamına geldiğini söyler. Lacan’ın “Ayna Evresi” olarak tanımladığı olgu tam da budur. Kendini imgesel olarak kurgulayan ben, bütün algılarını imgeler aracılığıyla inşa eder. Arthur Rimbaud’un “Ben Bir Başkasıdır” adlı denemesinde bu durum vurgulanır: “Kendi nevrotik söylemine çağıran muktediri şu itirazla huzursuz etmek: Ben bir başkasıdır. Bu bağlamda ele alındığında, melankolinin yitik nesnesinin, Lacan’da sıradan bir varoluşa karşı, bireysel ve tek kişilik de olsa, vazgeçen, geri-çekilen, yadsıyan anlamlı bir başkaldırı olarak düşünülebilir” (Teber, 2001:14). Özdeşleşme, bir nesnenin kendisinden çok imgesinin içe alınmasıdır. Bu anlamda ilk temel özdeşleşme durağı, Lacan’ın tarif ettiği Ayna Evresi’nde yer alır. Ayna evresinde önemli bir etken olan “öteki”, süregelen olan tüm ilişkilerde belirleyici, temel öge olarak bulunmaya başlar. Çünkü istemler her zaman için bir başkasının, yani ötekinin, onay veya tanımasını gerektirir. Bu kapsamda melankoli benzer şekilde sanatta yansımasını bulmuş ve sayısız teori başyapıtın ortaya çıkmasına yol açmıştır. Kavramın algılanışı ve açıklamaları yüzyıllar boyunca hem bilim hem de sanat anlamında değişmiştir. Genel olarak üzüntü, umutsuzluk veya karamsarlıkla ilişkili zihinsel veya duygusal bir durum olarak anlaşılan melankoli; belirli koşullar altında herhangi bir birey tarafından deneyimlenebilir (Bell, 2014). Bu psikanalitik perspektif, sanat alanında da geniş yankı bulmuştur. Melankoli, sanatçının üretiminde yalnızca bir tema değil, yaratıcı enerjinin kaynağı olarak görülür. Özellikle modern sanatla birlikte, melankolik duygu hâli bireysel ifade biçimlerine dönüşmüştür. Duygusal yoğunluk, yalnızlık, içe kapanma ve varoluşsal sorgulama, sanatçının hem kendini hem dünyayı anlamlandırma çabasında merkezi bir rol oynamıştır.

Modern toplum, melankoliyi yalnızca bireysel bir duygu değil, aynı zamanda kültürel bir fenomen hâline getirmiştir. Modern bağlamda melankoli, bireyin kimliğini belirleyen bir deneyim biçimine dönüşmüştür. Büyük kent yaşamı, hız, tüketim kültürü ve yabancılaşma, bireyi hem topluma hem kendisine karşı duyarsızlaştırır. Gök’e (2017:59) göre modern çağın bireyi, sürekli değişen sosyal ilişkiler ve üretim biçimleri karşısında yalnızlaşmakta; bu da “modern melankolik özne’nin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Modern melankoli, geçmişin “kara sevda’sından farklı olarak, toplumsal bağların çözülmesiyle ilgilidir. Yalnızlık, iletişimsizlik ve anlam kaybı, bireyin iç dünyasında sürekli bir boşluk duygusu yaratır. Bu boşluk, sanatçının yaratı sürecinde kendini gösterir. Özellikle modern sanatçılar, melankoliyi bir tür varoluşsal durum olarak deneyimlemiştir. Sanatçı, dünyayı anlamlandırma çabasını kaybettikçe, bu kaybı eserlerinde temsil etmeye başlar.

Bu durum Paul Cézanne’ın sanatında belirgin biçimde görülür. Cézanne’ın otoportreleri, yalnızca fiziksel benliğin değil, aynı zamanda ruhsal parçalanmanın temsidir. Sanatçının kendi yüzüne yönelttiği bakış hem bir tanıma hem de bir yabancılaşma hareketidir. Bu anlamda Cézanne, Lacan’ın “ayna evresi’ni sanatsal düzleme taşıyan figürlerden biridir. Kristeva’nın belirttiği gibi, melankoli sanatçının hem tanıdığı hem de yakıtıdır; Cézanne’ın içe kapanık, sessiz portreleri bu duygunun plastik ifadesidir.

Sonuç olarak melankoli, tarihsel olarak bedensel bir dengesizlikten ruhsal bir yapıya, oradan da kültürel bir sembole dönüşmüştür. Freud’un “benlik yitimi” Kristeva’nın “simgesel sessizlik” ışığında Lacan’ın “öteki”, kavramları bu dönüşümün farklı yönlerini daha iyi şekilde açıklar. Melankoli, modern bireyin iç dünyasında hem bir eksiklik hem bir üretim biçimi olarak varlığını sürdürür. Sanat ise bu eksikliğin en görünür hâle geldiği alandır;

çünkü melankolik özne, sessizliğini ancak sanat yoluyla ifade edebilir. Bu ifade Cezanne otoportrelerine Öteki-ben olarak yansır ve Lacan'ın ayna evresi ile örtüşür.

Öteki-Ben Olarak Cezanne ve Ayna Evresi

“Ben” ve “öteki” kavramları, modern düşünce tarihi boyunca felsefenin ve psikanalizin temel tartışma alanlarından biri olmuştur. İnsan, varoluşunu kendi bilincinin sınırları içinde değil, bir “öteki”nin varlığı aracılığıyla tanımlar. Bu ilişki, öznenin kimliğini kurma sürecinde belirleyici bir rol oynar. Cevizci'ye (1999:1060) göre özne-öteki ilişkisi, bireyin hem kendini tanıma hem de varoluşunu anlamlandırma biçimidir. Bu kavramlar, Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın düşüncesinde “ayna evresi” kuramıyla birlikte yeni bir boyut kazanır.

Lacan'ın “ayna evresi” kuramı, öznenin benlik bilincini ilk kez kendi imgesi aracılığıyla oluşturduğunu savunur. Birey, aynada gördüğü yansımasını “kendisi” olarak algılar; fakat bu tanıma aynı zamanda bir yabancılaşmayı da içerir. Çünkü aynadaki imge, bireyin kendisini bütün ve tam olarak gördüğü yanılsamalı bir temsildir (Ümer, 2018:48). Oysa özne, bu imgeye hiçbir zaman tamamen denk düşmez. Böylece öznenin kimliği hem arzu edilen bir bütünlük hem de sürekli eksik kalan bir temsil olarak inşa edilir.

Lacan'ın teorisinde “öteki”, öznenin kimliğini kurarken başvurduğu dışsal bir referanstır. Öznenin arzusu, her zaman bir başkasının –yani “öteki”nin– arzusuna yöneliktir. Bu nedenle “öteki”, öznenin varoluşundaki eksikliğin ve tamamlanma arzusunun simgesidir. Duygusal ilişkiler de bu eksiklik üzerinden şekillenir; birey, “öteki”yle birleşme arzusu duyar ama bu hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmez. Bu durum, öznenin daima bir eksiklik duygusuyla yaşamasına neden olur.

Bu psikanalitik yapı, Narkissos mitinde alegorik biçimde ifadesini bulur. Yunan mitolojisinde Narkissos, sudaki yansımasına

âşık olan gençtir. Kendi imgesine bakarken benliğini yitirir ve sonunda nergis çiçeğine dönüşür. Narkissos’un öyküsü, bireyin kendi imgesine duyduğu ölümcül bağlılığın simgesidir. Steiner (1997), Alberti’nin resmin doğuşunu bu mit üzerinden açıkladığını belirtir: “Narkissos’un çiçeğe dönüşümü, resmin ilk yaratımıdır; çünkü resim de bir yansıma, bir benzerlik arayışıdır.” Alberti’ye göre resim, tıpkı göldeki yansıma gibi, gerçeğin yeniden üretimi değil, ona duyulan arzunun göstergesidir.

Lacan’ın “ayna evresi” kavramı, Narkissos mitinin psikanalitik bir yeniden yorumudur. Narkissos, kendi imgesiyle özdeşleşirken aslında bir yanılsamaya kapılır. Bu yanılsama, “ben”in doğuşunun sahnesidir. Ancak Lacan’a göre, bu özdeşleşme aynı zamanda bir yabancılaşmadır; özne, kendini ancak “öteki”nin imgesi aracılığıyla tanır. Dolayısıyla, her benlik deneyimi, bir eksikliğin ve yitimin izini taşır. Teber (2001:14), Lacan’ın bu düşüncesini şöyle yorumlar: “Ben bir başkasıdır.”

Ayna evresi, yalnızca psikanalitik bir süreç değil, aynı zamanda sanatsal temsilde de belirleyici bir modeldir. Ümer’in (2018:60-61) belirttiği gibi, Lacan’cı imgesel evre, sanatçının kendi benliğini görsel biçim aracılığıyla kurma sürecini açıklar. Portre sanatı bu anlamda “ayna”nın işlevini üstlenir. Portre, geçici bir anı kalıcı kılar; izleyiciyle karşı karşıya gelen figür, bakışın sürekliliği içinde varlığını sürdürür. Aynadaki imge, bakışın terk edilmesiyle kaybolur; fakat portrede bu imge kalıcıdır, her daim “bakmayı” sürdürür. Bu kalıcılık, sanatçının varoluşsal süreklilik arzusunun estetik biçimidir.

Melankoli, bu sürecin duygusal arka planını oluşturur. Çünkü özne, “öteki”yle birleşme arzusunu hiçbir zaman gerçekleştiremez. Bu tatminsizlik, sürekli bir eksiklik hissi yaratır. Lacan’a göre, “öteki”nin tamamlanmamışlığı öznenin varoluş koşuludur (Çoban, 2005). Tam, yekpare bir “öteki”nin varlığı, özneyi yok eder; oysa

eksik bir “öteki”, öznenin kendi benliğini inşa etmesine izin verir. Bu nedenle özne–öteki ilişkisi hem çatışmalı hem üretkendir.

Bu kuramsal çerçeve, sanatın yaratıcı doğasını da açıklar. Sanatçı, aynadaki imgeyle yüzleşen özne gibidir: hem kendini tanımak ister hem de bu tanımada kaybolma tehlikesi yaşar. Cezanne’ın otoportreleri bu bağlamda psikanalitik açıdan okunabilir. Sanatçının kendi yüzüne yönelttiği bakış, yalnızca bir temsil değil, benliğin parçalanmış doğasına tanıklıktır. Bu nedenle Cezanne, “ayna evresi”ni sanatsal bir düzlemde yeniden üretir: kendi yüzüne baktığında hem “ben”i hem “öteki”ni görür.

Lacan’ın tanımladığı biçimiyle “ayna evresi”, bireyin kimlik kazanma sürecinde yaşadığı ilk yabancılaşmadır. Ancak bu yabancılaşma, aynı zamanda öznenin sanat yoluyla kendini yeniden kurmasının da ön koşuludur. Lacancı bakış açısından değerlendirildiğinde, otoportre bir tür ikinci ayna işlevi görür. Sanatçı, aynadaki yansımasını tuvale aktardığında, benliğini iki kez yansıtmış olur: ilki aynada, ikincisi resimde. Bu süreç, öznenin hem kendisiyle hem de kendi imgesiyle olan ilişkisini katmanlaştırır. Böylece otoportre, sanatçının hem kendini gözlemlediği hem de kendinden uzaklaştığı bir alan haline gelir. Bu ikili süreç, psikanalitik anlamda melankolinin de temel yapısını oluşturur ki bu öznenin kaybettiği bütünlüğü imge aracılığıyla yeniden kurma çabasıdır

Sonuç olarak “ayna evresi” ve “öteki ben” kavramları, Cezanne’ın otoportrelerini anlamada yalnızca kuramsal bir arka plan değil, aynı zamanda biçimsel ve duygusal çözümleme için bir anahtar sunar. Cézanne’ın otoportrelerinde yüzlerin donukluğu, bakışların sabitliği ve renklerin kasveti, öznenin hem kendi imgesine hem de ötekine yönelmiş bakışının izlerini taşır. Sanatçının kendi benliğine dair kurduğu bu mesafeli ilişki, onu modern sanatın en içe dönük ve en melankolik figürlerinden biri hâline getirir. Cezanne’ın otoportreleri, bu psikanalitik süreci görselleştirir; sanatçı kendini

resmederken aslında kendi “öteki ben”ini yaratır. Bu yönüyle otoportre, melankolik sanatçının kaybettiği bütünlüğü aradığı, ama asla ulaşamadığı görsel formun yansımasıdır.

Paul Cézanne’ın Otoportrelerinde Melankoli

Paul Cézanne, modern sanatın dönüşüm sürecinde yalnızca biçimsel bir yenilikçi değil, aynı zamanda kendi iç dünyasını derin bir biçimde resimlerine yansıtan bir sanatçıdır. Otoportreleri, sanatçının hem kendi varoluşuna yönelttiği bakışı hem de insanın ruhsal karmaşasını ortaya koyan en güçlü örnekler arasında yer alır. Cézanne’ın otoportreleri, sadece dış görünüşün yansıtılması değil, aynı zamanda öznenin içsel çatışmasının ve melankolik ruh hâlinin görsel ifadesidir.

Cézanne’ın Melankolik Duyarlılığı

Cézanne’ın yaşamı boyunca sürdürdüğü içe dönük kişilik yapısı, onun sanatına da doğrudan yansımıştır. Sanat eleştirmeni Schapiro’nun (1965:56) belirttiği gibi, Cézanne’ın portrelerinde yalnızca bireyin imgesi değil, aynı zamanda renk, ışık ve kompozisyonun psikolojik derinliği de vardır. Ancak Cézanne’ın portreleri, genellikle duygusal açıdan mesafeli, soğuk ve hatta ifadesizdir. Bu durum, sanatçının kişiliğiyle yakından ilişkilidir. Biyografik kaynaklar, Cézanne’ın çevresindeki insanlara karşı mesafeli, içe kapanık ve özellikle kadınlarla kurduğu ilişkilerde kaygılı bir yapıya sahip olduğunu belirtir (Kristeva, 1989; Lunday, 2012).

Freud’un (2013) melankoliyi “sevme yetisinin kaybı” olarak tanımlaması, Cézanne’ın insan figürlerine yaklaşımını anlamada önemli bir anahtar sunar. Cézanne’ın resimlerindeki figürlerin neredeyse hepsinde, duygusal bir donukluk ve içe kapanıklık hâkimdir. Sanatçının eserlerinde “ruhsal atmosfer eksikliğinden” bahsederken aslında Cézanne’ın bilinçli olarak bu ifadesizliği

sürdürdüğünü belirtir. Bu ifade yoksunluğu, yalnızca biçimsel bir tercih değil, sanatçının melankolik yapısının dışavurumudur.

Kristeva'nın melankoli teorisinde üzüntü, nesne ilişkileri ve benlik eksikliği yakından ilişkilidir. "Özdeşleşme mekanizması" aracılığıyla üzüntü, öznenin "sevilen-nefret edilen öteki" ile olan psişik ilişkisinden kaynaklanır. Bu, "sembolleştirilemeyen, adlandırılmayan narsistik bir yaranın en arkaik ifadesi" ile yüklü, temel bir benlik eksikliğini çağırıştırır. Bu tartışmanın düğüm noktası, ayna evresinin aygıtı ile öznenin kayıpla uzlaşmasının ortaya çıkarılıp oluşturulduğu melankolinin yapısı arasında bulunur. Bir resimde benliği algılama sürecinde kaydedilen kaybın izini sürmek için, Cezanne'ın otoportrelerinden birine yakından bakmanın faydalı olacaktır. Otuzdan fazla otoportre arasında, ayna evresinden önce bir öz imgeyi daha yaratıcı bir şekilde görselleştiren, Paletli Otoportre en iyi örneklerden birisidir.

Paletli Otoportre” (1885–1887): Mesafe, Kalkan ve Öz savunma

Paul Cézanne'ın 1890 civarında yaptığı Paletli Otoportre (Self-Portrait with Palette) adlı eseri, sanatçının yalnızca fiziksel bir temsili değil, aynı zamanda öznenin kendilik arayışının ve melankolik içe dönüşünün görsel bir ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Melankolik Öznenin Temsili

Freud'un tanımına göre melankoli, bireyin kaybedilen bir nesneye duyduğu yasın içselleşmesiyle birlikte, “sevilen nesnenin gölgesinin benliğin üzerine düşmesi” durumudur. Melankolik özne, kaybını dış dünyada değil, kendi içinde yaşar; özdeşleşme nesnesini yitirmiştir ve suçluluk duygusunu kendine yöneltir. Cezanne'ın otoportresinde bu içe kapanma ve yalıtılmışlık durumu güçlü biçimde hissedilir. Sanatçının nötr, neredeyse boş bir arka plan önündeki figürü, çevreyle bağımlı koparmış bir ruh hâline işaret eder.

Yüz ifadesinin donukluğu, duygunun değil, düşüncenin ağırlığını taşır. Cézanne burada melankolik öznenin dünyayı duygusal değil, yapısal bir biçimde kavrama çabasını yansıtır. Fırça darbelerinin sistematik ve ölçülü kullanımı, bu zihinsel düzen arayışının göstergesidir. Renklerin soğukluğu ise duygusal donuklukla birleşerek melankolinin sessizliğini biçimsel düzeyde somutlaştırır.

Görsel: Paul Cézanne, Paletli Otoportre, 1890, 92X73 cm. Tuval Üzerine Yağlıboya, Zürich



Kaynakça: <https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/self-portrait-with-palette>

Ayna Evresi ve Öznenin İnşası

Jacques Lacan'a göre "ayna evresi", çocuğun kendi yansımasını tanıdığı, "ben" bilincinin doğduğu andır. Ancak bu tanıma, öznenin bütünlük yanılsamasına kapıldığı bir yabancılaşma anıdır; benlik, aslında bölünmüş bir yapının üzerine kuruludur. Cézanne'ın otoportresi bu benlik yanılsamasını somutlaştırır: sanatçı tuvalde kendini görür, ama bu imge onun gerçek benliği değildir.

Cézanne burada hem “bakan” hem “bakılan” konumundadır. İzleyiciye yönelttiği sakin, donuk bakış, öznenin kendisini dışarıdan algılama hâlini yansıtır. Bu durum Lacan’ın “öznenin bakışa maruz kalması” fikriyle örtüşür. Cézanne, resmetme eylemi aracılığıyla kendini yeniden kurarken aynı anda kendi bakışının nesnesi hâline gelir. Dolayısıyla Paletli Otoportre, sanatçının “kendi imgesiyle hesaplaştığı bir “ayna anı”dır.

Ressamın yüz hatlarının belirgin olmaması, renk geçişleriyle sınırların çözülmesi, benliğin bütünlüğünün kırılmasını simgeler. Bu, Lacan’ın ayna evresinden sonraki “benin dağılması” süreciyle ilişkilendirilebilir. Cézanne her fırça darbesiyle kendini inşa ederken, aynı zamanda bu inşayı yeniden çözer. Özne, sabitlenemeyen bir kimlik hâlinde kalır.

Melankoli ile Ayna Evresinin Kesişimi

Freud’un melankolisi ve Lacan’ın ayna evresi, öznenin kendiyle kurduğu ilişkiyi farklı açılardan açıklasa da her ikisi de eksiklik ve bölünmüşlük kavramları etrafında birleşir. Cézanne’ın Paletli Otoportresi bu iki kuramın kesiştiği noktayı görselleştirir. Melankolik özne, içsel bir kaybın yasını tutarken, Lacan’cı özne kendi bütünlüğünün imkânsızlığını fark eder. Cézanne’ın otoportresi, bu farkındalığın estetik biçimidir.

Sanatçı paletini ve fırçasını yalnızca üretim araçları olarak değil, kimliğini yeniden kurmanın simgesel nesneleri olarak kullanır. Ancak bu yeniden kurma girişimi hiçbir zaman tamamlanmaz; her otoportre, bir önceki “ben”i sorgulayan yeni bir imge yaratır. Böylece Cézanne, kendi “ayna evresi”ni sanat aracılığıyla sürekli yeniden yaşar. Bu, Kristeva’nın (1989) melankoliyi “yaratıcı bir yas” olarak tanımladığı görüşle de uyumludur: Cézanne’ın melankolisi, üretimle onarılmaya çalışılan bir içsel kaybın sanatsal dışavurumudur.

Cézanne’ın Paletli Otoportre’si, sanatçının hem kendine hem de resim eylemine bakışını sembolik biçimde dışavuran önemli bir çalışmadır. Cézanne, bu resimde tuvalin ve paletin arkasında konumlanmış, kendini adeta bir “gözlem nesnesi” olarak sunmuştur. Sanatçı, fırçası ve paletiyle birlikte kendini resmetse de izleyiciyle doğrudan bir temas kurmaktan kaçınır. Bu tavır, Lacan’ın “ayna evresi”nde tanımladığı benlik ve öteki arasındaki mesafenin görsel karşılığı gibidir.

Schapiro (1965:56), bu eserin “bildiğimiz en kişisel olmayan otoportrelerden biri” olduğunu vurgular. Cézanne’ın yüzünün tamamlanmamış oluşu, onun kendi imgesiyle kurduğu mesafeyi açıklar. Paletin tuvale paralel biçimde konumlanması, görme eylemini engelleyen bir kalkan işlevi görür. Bu kalkan, sanatçının hem kendisini dış dünyanın bakışına kapatmasını hem de kendi iç dünyasına bir mesafeyle yaklaşmasını sağlar.

Paletin renkleriyle sanatçının yüzü ve kıyafetinin tonları arasındaki benzerlik, kimlik ile araç arasındaki sınırı silikleştirir. Cézanne burada kendini bir sanatçı olarak değil, bir görme eylemi olarak konumlandırır. Paletin, tuvalin ve fırçanın birleştiği bu görsel alan, öznenin kendi benliğini “resimsel aygıt” içinde eritmesinin ifadesidir. Bu durum, Kristeva’nın (1989) belirttiği gibi melankolinin bir savunma biçimi olarak okunabilir: öznenin kaybı dış dünyaya değil, kendi yaratısına dönüştürmesidir.

Paletli Otoportre, yalnızca bir otoportre değil, öznenin kendini inşa ve çözme sürecinin psikoanalitik temsilidir. Cézanne, tuvalde kendi imgesini yaratırken aynı anda bu imgenin kırılğanlığını da görünür kılar. Bu yönüyle eser, melankolik içe dönüşün ve Lacan’cı özne bölünmesinin kesişim noktasında yer alır. Ressamın bakışı hem kendine yönelen hem de kendini aşamayan bir bakıştır; dolayısıyla otoportre, sanatçının “kendi kaybını resmettiği” bir aynadır.

*Görsel 2: Paul Cézanne, Otoportre, 64 × 53 cm, 1875 Tuval
Üzerine Yağlıboya, Paris, Orsay Müzesi*



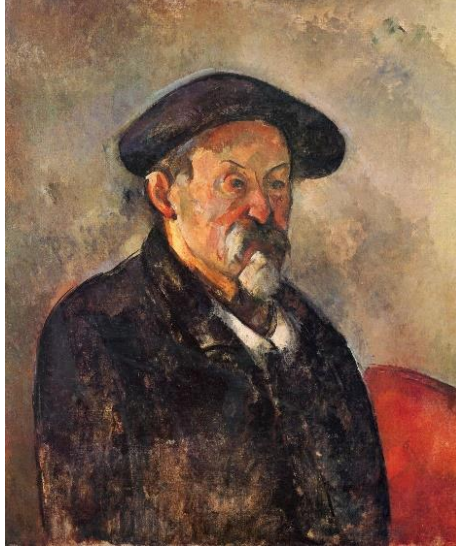
Kaynak: <https://www.meisterdrucke.us/fine-artprints/PaulC%C3%A9zanne/78111/Self-Portrait,-c.1873-76.html>

Cézanne’ın paletli otoportre dışında özellikle son dönem otoportreleri, biçimsel açıdan olgun, duygusal açıdan ise yoğun bir içe dönüş barındırır. Özellikle “*Bere Takan Otoportre*” ve “*Son Otoportre*” çalışmaları, sanatçının yaşlılık, yalnızlık ve ölüm düşüncesiyle yüzleşmesinin izlerini taşır. Cézanne, bu portrelerde başın yapısal bütünlüğünü ön plana çıkarırken, yüzün duygusal ifadesini neredeyse tamamen nötr hâle getirir. Işık ve gölge arasındaki keskin ayrım, yüzü hem biçimsel hem de duygusal olarak ikiye böler. Bu ikilik, Lacan’ın “ayna evresi”nde tanımladığı benlik ve öteki arasındaki bölünmeyi çağrıştırır.

Sanat eleştirmeni Rousseau (akt. The Metropolitan Museum of Art) bu otoportrelerin “sınırlı bir renk yelpazesi içinde derin bir yankı” yarattığını ve Cézanne’ın “renklerin sade gücüyle Rembrandt’ı anımsattığını” belirtir. Gerçekten de Cézanne, resimlerinde mavi, gri ve kırmızı arasındaki sınırlı kontrastlarla ruhsal bir yankı yaratır. Gözlerin boşluğa yönelmiş bakışı, yalnızca

bir ifadesizlik değil, aynı zamanda içsel bir çöküşün göstergesidir. Bu, Kristeva'nın (1989) "melankolinin dili olmayan bir hü­zün biçimi" tanımını doğ­rular niteliktedir.

Görsel: 3 Paul Cézanne, Bereli Otoportre, 1898-1900, 63 x 50 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Boston Müzesi



Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Autoportrait_au_b%C3%A9ret,_par_Paul_C%C3%A9zanne.jpg

Roger Fry, Cézanne'ın geç dönem portreleri için "gençliğinin ateşli benliğinden, içe kapanmış bir orta yaşlı adama dönüşüm" yorumunu yapar. Ancak burada söz konusu olan yalnızca yaş değil, ruhsal bir olgunlaşmadır. Cézanne, yüzünü biçimsel bir yapı olarak ele alırken, aslında kendi varlığını çözümlemektedir. Resim, sanatçının kendi "öteki ben"iyle hesaplaştığı bir alana dönüşür

Sonuç

Cézanne'ın otoportrelerinde, melankoli yalnızca bir tema olarak değil, resimsel bir yapı ilkesi olarak belirir. Durağanlık, simetri, kalın fırça darbeleri ve nötr renk paleti, resimlerdeki ruhsal dinginliği ve aynı zamanda bastırılmış duygusal yoğunluğu temsil

eder. Bu özellikler, sanatçının içsel çatışmasını görsel dile dönüştürür.

Kristeva'ya (1989) göre melankoli, dilin sustuğu yerde sanat aracılığıyla konuşur. Cezanne'ın otoportreleri de bu sessiz dilin örnekleridir. Ressam, konuşmaktan ziyade bakar; kendine, imgesine ve tuvaline... Ancak bu bakış, kendini tanıma değil, kendiyi yüzleşme çabasıdır. Melankolik özne, aynadaki imgesinde bulamadığı bütünlüğü, sanat aracılığıyla yeniden kurmaya çalışır.

Bu anlamda Cezanne'ın otoportreleri, Lacan'cı “ayna”yı kıran ama onun yerini alacak yeni bir yüzey yaratır: tuval. Ayna geçicidir, imge kaybolur; oysa tuval kalıcıdır. Cezanne'ın resimleri, bu kalıcılığın içinde öznenin kırılğanlığını muhafaza eder. Resim hem bir varoluş hem de bir kayboluş alanıdır.

Cezanne'ın otoportreleri, yalnızca sanat tarihinin teknik açıdan öncü eserleri değil, aynı zamanda modern öznenin ruhsal çözümlemesini sunan derin psikanalitik metinler gibidir. Melankoli, bu portrelerde bir duygu hâli olmaktan çıkarak bir görme biçimine dönüşür.

Freud'un “yas ve melankoli” tanımıyla başlayan, Kristeva'nın “dilsiz hüznün” kavrayışıyla derinleşen bu düşünce hattı, Lacan'da “öteki-ben olarak ayna evresi” Cezanne'da görsel bir dile bürünür. Sanatçının otoportrelerinde “ben” ve “öteki” arasındaki sınırlar bulanıklaşır; sanatçı hem kendisini hem de kendi imgesini resmederek varlığını sorgular. Palet, tuval ve ayna arasındaki ilişki, melankolinin öznenin, kendini yapısal bir yeniden inşa etme çabasına dönüşür.

Sonuç olarak, Cezanne'ın otoportreleri, modern çağın bireysel yalnızlığını, varoluşsal sorgulamasını ve kimlik arayışını yansıtan görsel bir melankoli haritasıdır. Bu resimler, sanatın yalnız bir estetik alan değil, insan ruhunun karanlık derinliklerini anlamaya çalışan bir düşünme biçimi olduğuna da tanıklık eder.

Kaynakça

- Bakırcıoğlu, R. (2012). Ansiklopedik eğitim ve psikoloji sözlüğü. Anı Yayıncılık. S. 1706
- Bell, D. (2014). Melancholia: The Anatomy of Depression. Penguin Books.
- Black, W. G. (1857). “Melancholy.” Encyclopaedia Britannica.
- Boer, R.. (2009). The Forgetfulness of Julia Kristeva: Psychoanalysis, Marxism and the Taboo of the Mother. Journal for the Study of the Old Testament, 33(3), 259–276. doi:10.1177/0309089209102496
- Bowie, M. (1991). Lacan , Fontana Press, Londra. S.23
- Cevizci, A. (1999). Felsefe Sözlüğü. Paradigma Yayınları.s.1060
- Dols, Michael W. (2013).Mecnun: Ortaçağ İslam Toplumunda Deli. Didem Gamze Dinç tarafından çevrildi. İstanbul: Pinhan Yayınları,
- Çoban, B. (2005). Özne ve Öteki: Lacan’da Arzu ve Yabancılaşma.
- Freud, S. (2013). Yas ve Melankoli. Metis Yayınları.
- Gallop, J. (1985). Reading lacan. (Ithaca and London: Cornell University Press. s. 81.
- Gil, A. C. (2002). Como elaborar projetos de pesquisa (4a ed). São Paulo. Ed. Atlas.
- Gök, B. (2017). Modern Toplumda Melankoli ve Yalnızlaşma.
- Gök, M. F. (2017). Resimde melankolik imgeler. Hacettepe Üniversitesi. [Yüksek Lisans Tezi]. Güzel Sanatlar Enstitüsü, s.51-59
- Hobson, J. A. (2004). Psychology Dictionary of Mental States. Oxford University Press.

Kristeva, J. (1989). Black sun: depression and melancholi. trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1989), 41–2.

Kristeva, J. (2009). Melankoli: Kara Güneşin Kadınları. Bağlam Yayıncılık.

Lechte J. (1990). Art, Love, and melancholy. in John Fletcher and Andrew Benjamin (eds), Abjection, Melancholia and Love: the Work of Julia Kristeva, London: Routledge and University of Warwick Centre for Research in Philosophy and Literature.

Lunday, E. (2012). Büyük sanatçıların gizli hayatları. Domingo Yayınevi

Prodanov C. C. & Freitas E. C. (2013). Metodologia do Trabalho Científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico. In: *Pesquisa Científica* (2a ed.).

Ricoeur P. (2012). Hafıza, Tarih, Unutuş. (Çev. M. Emin Özcan). İstanbul: Metis, s. 505

Uçar, M. (2019). “Narkissos Mitinin Görsel Sanatlara Yansıması”, Süleyman Demirel Üniversitesi, ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Cilt:12, Sayı:23, 271-288

Schapiro, M. Paul Cezanne, third edition (New York: Harry N. Abrams, 1965), p. 56.

Steiner, R. (1997). Schiele. (Çev: Ahu Antmen). İstanbul: ABC Kitabevi.

Teber, S (1997). Melankoli. İstanbul: Say Yayınları, s14

Türkçarpar, H. (2004), Melankoli Depresyon Klinik Psikiyatri Ek,20-31

Ümer, E. (2018). Lacancı bakış kavramı ve imgenin bakışı. Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü. Yıldız Journal Of Art And Desing. Volume: 5, Issue: 2, pp 47-66.

BÖLÜM 8

SANAT TARİHİNDE “DEHA” MİTİNİN YAPISÖKÜMÜ: VASARI'DEN NOCHLIN'E KURUMSAL ENGELLER VE TOPLUMSAL İNŞA

1. FATİH BAŞBUĞ¹

2. ZUHAL BAŞBUĞ²

Giriş

Sanat tarihi disiplini, uzun bir süre boyunca “büyük sanatçıların” ve onların “eşsiz dehalarının” kronolojik bir anlatısı olarak kurgulanmıştır. Bu kurgunun temelinde, sanat eserinin toplumsal koşullardan bağımsız, tanrısal bir ilhamla ortaya çıkan özerk bir nesne olduğu inancı yatmaktadır (Antmen, 2014, s. 14). Oysa güncel sosyolojik ve feminist eleştiriler, sanatın sadece bireysel bir yaratım değil, aynı zamanda belirli toplumsal kurumlar, eğitim mekanizmaları ve ideolojik inşalar tarafından belirlenen bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır (Zolberg, 2013, s. 57). Gombrich’in “*Aslında sanat diye bir şey yoktur, sadece sanatçılar vardır*” ifadesi (Kuban, 2003, s. 168), sanatı bireyin ruhundan çıkan bir enerji olarak tanımlarken, aslında bu bireylerin nasıl “sanatçı” olarak inşa edildiği sorusunu sormayı gerekli kılmaktadır. Giorgio Vasari ile başlayan “ilahi sanatçı” miti, Linda Nochlin ve Pierre Bourdieu gibi düşünürlerin yaklaşımlarıyla, farklı bir hal almış, bu mitin arkasındaki kurumsal engeller ve toplumsal iktidar ilişkileri yapısöküm kavramı özelinde kavramsal bir perspektif sunmuştur.

¹ Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Orcid: 0000-0001-7600-273X

² Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü
Orcid: 0000-0001-6856-0432

Sanatçı kimliğinin rasyonel bir öznedenden ziyade, mistik bir figür olarak kurgulanması süreci, Giorgio Vasari'nin *Sanatçıların Hayat Hikayeleri* (1550) adlı eseriyle kristalleşmiştir. Vasari, sanatçıları sadece zanaat icra eden kişiler olarak değil, “ilahi bir lütuf” (il divino) ile donatılmış seçkin varlıklar olarak betimlemiştir. Bu anlatı, 19. yüzyıl Romantizmi ile doruk noktasına ulaşarak, sanatçının toplumun üstünde, acı çeken ve kural tanımayan bir figür olduğu inancını pekiştirmiştir. Ancak bu “yaratıcı deha” retoriği, sanatın icrasını mümkün kılan habitusu (Bakçay Çolak, 2015, s. 10) ve ekonomik sermayeyi, çıraklık sistemlerini akademiye erişim imkanlarını görünmez kılmıştır. Sanatçı kimliğinin tarihsel inşası, rasyonel bir mesleki gelişimden ziyade, sanatçının toplumsal statüsünün zanaat (tekhne) düzeyinden entelektüel ve mitsel bir düzleme yükseltilmesiyle mümkün olabilmektedir. Bu sürecin temelleri, Antik Yunan'dan itibaren atılmaya başlanmış olsa da esas kurumsal ve anlatsal dönüşüm, Rönesansla birlikte gerçekleşmiştir. Sanatçı mitinin temellerinin ortaya çıkmasında büyük pay sahibi olan Vasari, kendi döneminin sanatçılarını adeta tanıtıcı bir rol üstlenerek sanat tarihinin ilgisine sunmuştur.

Sanatçı Mitinin Temelleri ve Giorgio Vasari

Modern anlamda sanatçı biyografisi geleneğinin başlangıcı sayılan 16. yüzyıl, Rönesans'ın yüksek kültürüne paralel şekilde ilerleme kaydetmiştir. Giorgio Vasari'nin *Yaşam Öyküleri* adlı eseriyle başlayan biyografi yazma geleneği (Antmen, 2014, s. 162), Rönesans sanatçılarını tanıma fırsatı açısından son derece önemli bir gelişmedir. Vasari sanatı, Ortaçağ'ın kabalığından kurtarıp kendi döneminde kusursuzluğa ulaştıran bir çizgisellik kurgulamıştır (Vasari, 2013, s. 14). Bu anlatıda sanatçı, sıradan bir zanaatkâr değil, Tanrı tarafından bahşedilmiş özel yeteneklere sahip bir figürdür (Kris, & Kurz, 2013, s. 60). Rönesansla birlikte toplumsal bir figür olarak insanın mesleki kimliğinde, dünyanın önemini yaşamsal açıdan yüceltecek biçimde değişiklik meydana gelmiştir (Baynes, 2008, s. 195). Bu değişikliği hazırlayan sebeplerden birisi görkemi ve gösterişli yapısıyla Aziz Petrus Bazilikası'dır. Katolik dünyasının en önemli inanç mabedlerinden biri olan bu yapıda parayla günah

çıkarma 1500’lü yıllarda doruğa çıkmış, görev başına gelen her papa, kendi adını yaptırdığı eşsiz sanat yapıtlarıyla sonsuzlaştırma gayreti içine girmiştir (Gombrich, 2009, s. 236). Böylece çıkar çatışmasına dönüşen dinsel dürtüler, dünyevi mekâna indirgenerek manevi gücünü sorgulatır biçimde yeniden tasvir etmiştir. Düşünen özne, kiliseyle düştüğü görüş ayrılığına, farklı kavramlar üzerinden yüklendikçe, orta çağın kırsal insanıyla arasındaki farkı yeniden tanımlama sürecine gitmiştir.

Vasari’nin kurguladığı en etkili motiflerden biri, dehanın sosyal koşullardan bağımsız olarak inancı pekiştiren “çoban çocuk” efsanesi, Giotto gibi ustaların, hiçbir eğitim almadan doğada hayvan resimleri çizerken bir usta tarafından keşfedildikleri anlatısı, sanatsal yeteneğin doğuştan gelen, gizemli bir güç olduğu fikrini meşrulaştırmıştır. Bu süreçte sanatçı, “divino artista” (ilahi sanatçı) mertebesine yükseltilerek toplumsal yapının dışına yerleştirilmiştir (Antmen, 2014, s. 14, 34, 69, 134). Kris ve Kurz’un belirttiği üzere, bu tür biyografik motifler aslında tarihsel gerçeklerden ziyade, sanatçının çevresini saran bir “aura” yaratma işlevi gören mitsel kurgulardır (Kris, & Kurz, 2013, s. 117). Bu mitsel kurgulardan birisi de Delacroix’tir. Cezanne Delacroix’in “Cezayirli Kadınlar Dairelerinde” isimli tablosuna bakarken, *“Hepimiz şu Delacroix denen adamın içindeyiz işte!.. Her şey bir bütünün parçası olarak işlenmiş”* diyerek Delacroix’in Rönesans’a özgü insan kavramını en güzel biçimde yansıtan son örneklerden biri olduğuna işaret etmiştir (Fischer, 2012, s. 93). Resimsel ilginin Rönesans’dan uzunca yıllar sonra insandan doğaya sıçramasının kaynağını Hauser, doğa bilimlerinin gelişmesine ve insanlıktan uzaklaşan felsefeye bağlamıştır. Hauser’e göre John Constable, bu ortamda salt doğayı sorgulayan ve betimleyen ilk manzara ressamıdır. Delacroix ise öykücü ressam olarak kalmış (Hauser, 1984, s. 196) ve romantiklerin zirvesine yerleşmiştir.

Görsel 1: Eugène Delacroix, *Cezayirli Kadınlar Dairelerinde*, 1834, 180x229 cm, tüyb, Louvre Müzesi.



Kaynak: <https://www.louvre.fr/en/exhibitions-and-events/exhibitions/delacroix-1798-1863> (Erişim tarihi: 13.10.2025).

Doğayı farklı algılama biçimleri, zamanla yerini gerçeküstü konulara bırakmış ve burada da sanatçılar, kendi doğa görünümlerini yaratma sürecine girmişlerdir. Bu anlamda gerçeküstücülüğün en önemli temsilcileri arasında gösterilen Salvador Dali, Andre Breton'u babası gibi görmüş, Nietzsche'yi adeta sanat ve yaşam felsefesinin üzerine konumlandırmıştır. Dali, Zerdüşt'ü okuduktan sonra fiziki görünümünde bile (saçlarını uzatmış, favorilerini dudaklarının kenarına kadar bırakmış) değişiklikler yaptığından söz etmektedir. Sanatı böylesine tutkuyla icra eden Dali, Nietzsche'yi öyle özümsemiş ki eserlerine taşıdığı ahlak dışı konuları nedeniyle Barselona'daki sonbahar sergisine kabul edilmemiştir. Bunun üzerine Nobel Ödülü sahibi Juan Ramon Jimenez'e yazdığı hakaret içeren mektubundan dolayı hapis yatmıştır (Dali, 1991, s. 15). Dali'nin Nietzscheci felsefeyi içselleştirmesi, yalnızca kişisel bir hayranlık ya da fiziksel bir imaj değişikliği olarak kalmamış,

sanatçının “üstinsan” (Überrnensch) kavramını sanat pratiğine uyarlamasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda, toplumsal ahlak normlarına ve akademik sanat geleneğine karşı sergilediği uzlaşmaz tavır, onun sürrealist metodolojisinin gelişiminde kritik bir rol oynamıştır. Sanatçının geleneksel sergi yapılarına kabul edilmemesi ve hukuksal yaptırımlarla karşılaşması, onun sanatsal üretimini “provokatif bir eylem” olarak konumlandırmasına yol açmıştır. Dali, bu dönemden itibaren Andre Breton’un kuramsallaştırdığı sürrealist ilkeleri kendi özgün yöntemi olan “Paranoik-Eleştirel Yöntem” ile derinleştirmiştir. Dali’nin bu bireysel ve felsefi radikalleşmesi, sanat tarihindeki “deha” kültü ve kurumlarla olan çatışması bağlamında ele alındığında, feminist sanat tarihçisi Linda Nochlin’in eleştirel çerçevesiyle önemli bir kesişim noktası sunmuştur.

Dali’nin kurumsal yapılara (sergiler, akademiler ve edebi otoriteler) karşı sergilediği bu uzlaşmaz tavır ve “aykırı deha” imgesi, sanat tarihindeki yerleşik kanonların nasıl inşa edildiğine dair metodolojik bir tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Nitekim Linda Nochlin, 1971 tarihli çıkır açan makalesi “*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*” (Why Have There Been No Great Women Artists?) bünyesinde, sanat tarihindeki “deha” kavramının toplumsal ve kurumsal imtiyazlarla nasıl şekillendiğini sorgulamıştır. Dali örneğinde görülen; sanatçının felsefi bir derinlikle (Nietzscheçi üstinsan ideali) kendi kimliğini inşa etmesi ve bu uğurda toplumsal normları (ahlak ve hukuk) ihlal edebilme özgürlüğü, Nochlin’in eleştirdiği “erkek deha” mitinin tipik bir tezahürü olmuştur. Nochlin’e göre, Dali’nin yaşadığı hapis süreci veya sergilerden dışlanması gibi olaylar, onun sanatsal mitolojisini besleyen ve onu “lanetli/dahi sanatçı” mertebesine yükselten birer anlatı unsuru olarak işlev görmüştür. Ancak Nochlin, bu tür bir “bireysel kahramanlık” anlatısının, sanatın üretimini belirleyen asıl yapısal koşulları gizlediğini savunmuştur. Dali’nin doğayı ve gerçekliği kendi özneliliğiyle yeniden kurgulama süreci, Linda Nochlin’in

belirttiği gibi, sadece bireysel bir yetenek sergilemesi değil; aynı zamanda sanat tarihindeki “büyük sanatçı” anlatısının erkek egemen ve kurumsal kodlarla nasıl uyumlu bir şekilde inşa edildiğinin somut bir göstergesidir. Dali’nin radikalliği, sanatın toplumsal bağlamından koparılamayacağını ve “deha”nın ancak belirli güç ilişkileri içerisinde bir anlam kazandığını bir kez daha teyit etmektedir.

Görsel 2: *Salvador Dali, Belleğin Kalıcılığı, 1931, 24x33 cm, tüy, New York Moma Müzesi.*



Kaynak: (Anonim, 2001, s. 99).

Kurumsal Engeller ve Linda Nochlin'in Eleştirisi

1971 yılında Linda Nochlin, feminist eleştirileriyle, Vasari'den beri süregelen bu “deha” anlayışını radikal bir biçimde sorgulamıştır. Nochlin'e göre sorun, kadınların yeteneksizliği değil, sanatsal üretimin gerçekleştiği kurumsal yapının erkek-merkezli doğasıdır. Sanat, üstün güçlerle donanmış bir bireyin özerk etkinliği olmamalıdır. Aksine sanat akademileri, himaye sistemleri ve eğitim olanakları gibi tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçen bir süreç hizmet etmelidir (Antmen, 2014, s. 10). Nochlin, sanatsal üretimi bireysel yeteneğin doğal ve kendiliğinden bir dışavurumu olarak gören romantik deha mitini reddederek “büyük sanatçı” imajının yalnızca erkekler için söylenmiş anlamına karşı çıkmaktadır. Dolayısıyla mesele, kadınların sanatsal kapasitesinin eksikliği değil, bu kapasitenin gelişmesine olanak tanımayan yapısal engellere takılmıştır. Sanatın üretim koşulları sorgulanmadan, sanatsal değerın eşit dağılımının yapılamayacağını ileri sürmüştür.

Bu engellerin en somutu, 19. yüzyıla kadar kadın sanatçıların çıplak modelden çalışma izninin olmamasıdır. Tarih resmi gibi “yüksek sanat” dalları için zorunlu olan anatomi eğitimi, edep kuralları gerekçe gösterilerek kadınlara kapatılmış; bu durum kadınları otomatik olarak “ikinci sınıf” sayılan manzara ve aile resimlerine itmiştir. Nochlin, dehanın altın yumurtlayan bir tavuk gibi her koşulda ortaya çıkacağı fikrini reddetmiş, eğer kurumsal ve eğitimsel altyapı yoksa, dehanın gelişmesinin mümkün olamayacağını ileri sürmüştür (Antmen, 2014, s. 137, 140, 194). Nochlin'in yaklaşımı, başarının kişisel yetenekle değil, bireyin sosyal çevre (habitus) içindeki konumuyla doğrudan ilişkili olduğunu kanıtlamıştır. Habitus kavramının geliştiricisi konumundaki Bourdieu'ya göre habitus kavramı, sanatı ne yalnızca bireysel dehanın ürünü ne de tamamen mekanik bir toplumsal yansıma olarak ele almaktadır. Aksine sanat, tarihsel olarak oluşmuş eğilimlerin (habitus), kurumsal yapıların (alan) ve sahip olunan

kaynakların (sermaye) etkileşimi içinde anlam kazanan bir pratik olarak değerlendirilmelidir. Bu yaklaşım, sanatsal değerin nasıl üretildiğini ve kimin sanatçı, kimin izleyici olabildiğini açıklamada güçlü bir eleştirel yapı ortaya koymuştur. Bu yapı aynı zamanda toplumsal insanın merkezine yerleştirilerek, kendine has beğeni düzeylerine sahip sınıfsal farklılıklara yansıyan estetik değer olarak belirmiştir.

Toplumsal İnşa ve Pierre Bourdieu’nün “Sanat Alanı”

Sosyal bilimcinin nesnesine olan ilgisi ve nesnesiyle olan ilişkisine getirdiği düşünümsel analiz ilkesiyle sosyoloji yapma tarzını benimseyen (Bourdieu, 2021, s. 15) ve sanatın toplumsal inşası meselesini daha geniş bir zemine oturtan Pierre Bourdieu, deha kavramının aslında bir “illusio” (kolektif inanç) olduğunu savunmaktadır. Bourdieu’ye göre sanat eseri, sadece sanatçı tarafından değil, onu onaylayan eleştirmenler, sergileyen müzeler ve değer biçen piyasa aktörleri tarafından ortaklaşa üretilmektedir (Bourdieu, 1999, s. 440, 551, 552, 553). Bourdieu süreci daha geniş bir sosyolojik zemine taşımıştır. Ona göre sanat alanı (field), tarafsız bir estetik zemin değil, iktidar mücadelesinin yaşandığı bir “rekabet alanı”dır. Bireyin aileden ve eğitimden aldığı estetik beğeni kapasitesi, ona sanat dünyasında “doğal” bir üstünlük sağlamaktadır. Ancak burada Bourdieu’nun bu estetik beğeni tarzını sınıfsal kategorilere ayırarak farklı biçimlerde telaffuz etmesi, sanatın alımlama farkının sosyo-ekonomik durumlarla bağlantısını ortaya koyması açısından önemlidir. Bourdieu’ya göre Burjuvazinin saf estetik algısı, biçimi önceleyerek içerikle ilgilenmemektedir. Küçük Burjuvazi olarak tanımladığı orta sınıfta durum, kültürel iyi niyet tanımıyla ortaya konmaktadır. Halk sınıfı olarak nitelendirilen işçi sınıfında, içeriğe ve işlevselliğe odaklanma söz konusudur. Sanat ile yaşam arasında süreklilik esas olmalıdır. Ekonomiyle sanat ilişkisi arasında doğrudan bir bağ kurarak olaya yaklaşan Bourdieu, kültürel

sermaye kavramını ortaya atarak, sanatın yaşam kültürüyle olan diyalogu üzerinden tartışmayı sürdürmüştür.

Görsel 3: Cesar Baldaccini, *Compression*, 1970, 51x51x122 cm, karışık teknik, Özel Koleksiyon.



Kaynak: (Anonim, 2001, s. 83).

Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramı, sanat zevkinin doğuştan gelmediğini, aile ve eğitim yoluyla edinilen bir yeti olduğunu ileri sürmektedir (Burke, 2009, s. 83, Bourdieu, & Darbel 2011, s. 37). Müze ziyaretçileri üzerine yaptığı araştırmalar, sanatın herkese açık olduğu iddiasının sınıfsal bir ayrımı (distinction) nasıl gizlediğini ortaya koymuştur (Burke, 2009, s. 83). Bir sanat eserine doğallıkla hayranlık duymak, aslında o eserin kodlarını (şifrelerini) çözebilecek bir kültürel sermayeye sahip olmayı gerektirmektedir (Bourdieu, & Darbel 2011, s. 62). Bu anlamda, sanat akademileri ve müzeler, neyin “iyi sanat” olduğuna dair kurallar koyarak (nomos) bir iktidar alanı yaratmışlardır (Bourdieu, 1999, s. 353). İyi sanat, ilahi sanatçı gibi kavramlar, bu alanın en önemli parçalarını

oluşturmuşlardır. “İlahi sanatçı” mitinin yapısökümü, sanat eserini estetik bir nesne olmanın ötesinde, toplumsal güç ilişkilerinin birer “kaydı” olarak ortaya koymuştur. Vasari’nin kurguladığı o tanrısal deha imgesi, Nochlin’in kurumsal eleştirisi ve Bourdieu’nun sermaye çözümlemeleriyle birleştğinde, sanat tarihinin aslında bir “ayrıcalıklar tarihi” olduğu gerçeği gün yüzüne çıkmaktadır. Eleştirel bir sanat tarihi yazımı, bu nedenle, dehanın parıltısı altında gizlenen toplumsal asimetrileri deşifre etmekle yükümlü olmuştur. “İlahi sanatçı” mitinin yapısökümü, sadece bireysel biyografilerin gerçekliğini sorgulamakla kalmaz; aynı zamanda bu mitsel anlatıların üzerine inşa edildiği kanonun (meşru sanat eserleri ve sanatçılar listesi) ideolojik yapısını da temelinden sarsmıştır. Kanon, tarafsız bir “en iyiler” listesi olmaktan ziyade, belirli bir kültürel hegemonyanın değerlerini evrenselleştirerek muhafaza eden bir sınır koruyucu durumuna evrilmiştir.

Kanonun Yapısökümü ve Alternatif Bakışlar

Feminist sanat tarihçileri (Pollock, Parker vb.), meselenin sadece kadınları tarih kitaplarına eklemek değil, bizzat sanat tarihi kanonunun yapısını değiştirmek olduğunu vurgularlar. Kanon, belirli bir sınıfın, ırkın ve cinsiyetin (beyaz, üst sınıf erkek) değerlerini evrensel gibi sunan bir mekanizmadır (Antmen, 2014, s. 170-194). Bu noktada kanonun yapısökümü, sanat tarihini statik bir başarılar listesi olmaktan çıkarıp bir iktidar ve temsil mücadelesi alanı olarak yeniden tanımlamıştır. Geleneksel kanon, sanatın gelişimini doğrusal ve evrensel bir ilerleme olarak kurgularken, bu ilerlemenin dışında kalan tüm üretimleri (el sanatları, dokuma, anonim eserler veya Batı dışı pratikler) “zanaat” ya da “etnografik nesne” kategorisine iterek değersizleştirmiştir. Pollock ve Parker’ın savunduğu üzere, sanat tarihini “radikalleştirmek” için sadece dışlananları listeye dahil etmek yeterli değildir. Çünkü mevcut liste

zaten bu dışlamayı yapan kriterler üzerine inşa edilmiştir. Bu bütüncül bakış açısı, sanat tarihini sadece bir “üretimler toplamı” olmaktan çıkarıp, aynı zamanda bir “dışlama ve içirme” mekanizması olarak yeniden tanımlamayı gerektirmiştir.

Sanat tarihi disiplininin sarsılmaz bir kale gibi sunduğu kanon, aslında ideolojik bir inşadır. Griselda Pollock ve Rozsika Parker gibi kuramcılar, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981) adlı eserlerinde, kadın sanatçıların tarihten basitçe “silinmediğini”, aksine sanatın tanımlanma biçimi nedeniyle sistemin dışına itildiğini savunmuşlardır. Sanatın “erkeksi bir yaratıcılık” ile özdeşleştirildiği düzende, kadınların sanatı zorunlu olarak “ikincil”, “dekoratif” veya “duygusal” kategorilere hapsedilmiştir. Pollock’un modernite çözümlemelerinde belirttiği gibi, 19. yüzyıl Paris’inde erkek sanatçılar kafeler, barlar ve genel evler gibi “kamusal” alanlarda özgürce dolaşarak modern yaşamın epik anlatısını kurarken, Mary Cassatt veya Berthe Morisot gibi kadın sanatçılar, toplumsal konumları gereği evsel mekanların sınırları içine hapsedilmişlerdir. Dolayısıyla, bu kadınların resimlerindeki balkonlar, çocuk odaları veya tiyatro locaları, kadınsı bir tercihin değil, toplumsal mekânın cinsiyetlendirilmiş yapısının birer yansımasını oluşturmaktadır (Zolberg, 2013, s. 116). Bu yaklaşım, sanatçıyı bir tanrı-yaratıcı olarak değil, kendi tarihsel ve toplumsal koşulları içinde anlam üreten bir “kültür üreticisi” olarak konumlandırmıştır (Bourdieu, 1999, s. 443). Bourdieu’nun “alan” kuramıyla birleştiğinde daha net bir manzara sunması, sanatçıyı toplumsal koşullardan azade bir “tanrı-yaratıcı” olarak gören romantik anlayışın çıktığının ifadesini oluşturmaktadır. Aslında sanatçının içinde bulunduğu sınıfın ve cinsiyetin getirdiği avantajları “doğal bir yetenek” gibi pazarlayan ortamın ta kendisidir. Bourdieu’nun ifadesiyle sanatçı, aslında bir “kültür üreticisi”dir ve üretimi, sahip olduğu ekonomik, sosyal ve kültürel sermaye ile sınırlıdır. Bu bağlamda, sanat eserini estetik bir nesne olmanın

ötesinde, bu sermaye türlerinin birer “kaydı” olarak okumak gerekmektedir. Kanonun yapısökümü, tam da bu noktada, “büyük sanatçı” imgesinin arkasındaki sınıfsal ve cinsiyetçi sermaye dağılımını deşifre etmektedir.

SONUÇ

Sanat tarihinde deha mitinin yapısökümü, başarının bir mucize değil, kurumsal izinlerin ve toplumsal sermayenin bir sonucu olduğunu göstermektedir. Vasari’nin başlattığı biyografik efsaneler, sanatçıyı kutsallaştırarak onun arkasındaki iktidar mekanizmalarını görünmez kılmıştır (Bourdieu, 1999, s. 354). Ancak Nochlin’in kurumsal eleştirisi ve Bourdieu’nün alan kuramı, sanatın nasıl bir toplumsal inşa olduğunu ve büyüklüğün kimler tarafından, kimler için tanımlandığına işaret etmiştir. Gerçek bir demokratikleşme, sadece dışlanan grupların kanona eklenmesiyle değil, dehanın ve sanatsal değerın mistik temellerinin sorgulanıp eğitim kurumlarının herkese açık hale getirilmesiyle mümkün olduğunu anlatma gayreti içinde olmuştur (Antmen, 2014, s. 83-157). Sanatı sistematik bir olgu olarak değerlendiren Walter Benjamin’e göre bir sistemden tamamen farklı olan şey, sistemin ruhudur (Benjamin, 2012, s. 94). Sistemin ruhu, sanat tarihi disiplininin geleneksel inşasını temellendiren Giorgio Vasari’den bu yana süregelen “ilahi sanatçı” ve “özerk deha” mitleri üzerinde yükselmiştir. Bu çalışma boyunca incelendiği üzere, sanatçı kimliğinin mitsel bir aura ile sarmalanması, sanat eserini toplumsal, ekonomik ve kurumsal bağlamından kopararak onu metafizik bir düzleme hapsedmiştir. Ancak modern eleştirel kuramlar, özellikle de feminist ve sosyolojik perspektifler, bu “yüce sanatçı” imgesinin ardındaki yapısal asimetrikleri ve ideolojik bariyerleri gün yüzüne çıkarmıştır. Gombrich’in “sanat yoktur, sanatçılar vardır” önermesi, bireysel edimin önemine vurgu yapsa da, bu çalışmanın odaklandığı

yapısökümcü yaklaşım, “sanatçı” olarak tanımlanan öznenin bizzat toplumsal bir üretim olduğuna işaret etmektedir.

Linda Nochlin’in metodolojik eleştirisi, sanat tarihindeki “büyük sanatçı” eksikliğini bireysel yetenek üzerinden değil, kurumsal erişilebilirlik üzerinden okunması gerekliliğini göstermiştir. Kadın sanatçıların yüzyıllar boyunca anatomi eğitiminden, çıplak modelden çizim yapma olanağından ve akademi üyeliklerinden mahrum bırakılması, “deha” kavramının aslında nasıl bir toplumsal cinsiyet imtiyazı üzerine inşa edildiğini belgelemektedir. Nochlin’in vurguladığı gibi, sanatsal başarı tesadüfi bir ilhamın değil, disiplinli bir eğitimin ve bu eğitime erişim sağlayan güç mekanizmalarının sonucudur. Dolayısıyla, sanat tarihinde kadının yokluğu bir kader değil, bilinçli bir kurumsal dışlamanın ürünü konumundadır. Pierre Bourdieu’nün “sanat alanı” ve “kültürel sermaye” kavramları ise meseleyi sınıfsal bir boyuta taşımaktadır. Sanat eserinin değerinin sadece estetik nitelikleriyle değil, galeriler, müzeler, eleştirmenler ve piyasa aktörleri arasındaki karmaşık ilişkiler ağıyla belirlendiği gerçeği, sanatın özerklik iddiasını sarsmaktadır. Bourdieu’nün analizleri, estetik beğenin “doğuştan gelen bir zevk” olmadığını, aksine aile ve eğitim yoluyla edinilen bir sermaye türü olduğunu ortaya koymuştur. Bu bağlamda, Salvador Dali gibi “aykırı” figürlerin bile aslında bu alanın meşruiyet sınırlarını zorlayarak, Nietzscheci felsefe gibi entelektüel sermaye unsurlarını kullanarak kendi mitsel konumlarını inşa ettikleri görülmektedir. Dali’nin kurumsal sergilere kabul edilmemesi veya hapis yatması gibi olaylar, onun “lanetli deha” imgesini besleyen ve sanatsal sermayesini artıran birer anlatı ögesine dönüşmüştür.

Sanat tarihinin yeniden okunması, sadece unutulmuş isimlerin kanona eklenmesiyle değil, kanonun kendisinin nasıl bir dışlama mekanizması olarak işlediğinin anlaşılmasıyla mümkündür. Griselda Pollock ve diğer feminist kuramcıların belirttiği gibi,

sanatçı bir “tanrı-yaratıcı” değil, toplumsal olarak belirlenmiş bir “kültür üreticisi”dir. Mekânın, sınıfın ve toplumsal cinsiyetin sınırları, sanatçının fırça darbelerini ve doğayı algılama biçimini doğrudan şekillendirmektedir. Gelecekteki sanat tarihi çalışmaları, dehanın parıltılı ama kör edici ışığından uzaklaşarak, sanat üretimini mümkün kılan kolektif süreçleri, kurumsal yapıları ve sembolik iktidar ilişkilerini incelemeye devam etmelidir. Sanatın toplumsal bir inşâ olduğu gerçeğini kabul etmek, sanatı değersizleştirmemektedir. Aksine onu insan deneyiminin, mücadelesinin ve direncinin bir parçası olarak daha gerçekçi bir zemine oturmaktadır. Deha mitinin yapısökümü, sadece geçmişi daha doğru anlamamızı sağlamakla kalmayacak, aynı zamanda bugünün sanat dünyasındaki eşitsizliklerle yüzleşmek için de gerekli olan entelektüel araçları sunacaktır.

Kaynakça

- Anonim, (2001). The 20th Century Artbook. Phaedon Press.
- Antmen, A. (Ed.). (2008). Sanat ve Cinsiyet: Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi. İletişim Yayınları.
- Bakçay Çolak, E. (2015). Sanat Eğitiminde Toplumsal Eşitsizliğin Yeniden Üretimi. Sanat-Tasarım Dergisi, Sayı: 6, s. 7-16.
- Baynes, K. (2008). Toplumda Sanat (Y. Atılgan, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2012). Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı, İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (1999). Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı (N. K. Sevil, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P., & Darbel, A. (2011). Sanat Sevdası: Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitlesi. (S. Canbolat, Çev.). Metis Yayınları.
- Bourdieu, P. (2021). Ayrım Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi (D. Fırat, G. Berkkurt, Çev.). Nika Yayınevi.
- Burke, P. (2009). Kültür Tarihi (M. Tunçay, Çev.). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Dali, S. (1991). Salvador Dali Bir Dahinin Güncesi (S. Aközlü, Çev.). Ara Yayıncılık.
- Fischer, E. (2012). Sanatın Gerekliliği (C. Çapan, Çev.). Sözcükler Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2009). Genç Okurlar İçin Kısa Bir Dünya Tarihi. (A. Mumcu, Çev.) İnkılap Kitabevi.
- Hauser, A. (1984). Sanatın Toplumsal Tarihi. Remzi Kitabevi.
- Kris, E., & Kurz, O. (2013). Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü (S. Gürresi, Çev.). İthaki Yayınları.
- Kuban, D. (2003). Divriği Mucizesi. Yapı Kredi Yayınları.
- Vasari, G. (2013). Sanatçıların Hayat Hikayeleri (E. Gökteke, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Zolberg, V. L. (2013). Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

GÜNÜMÜZ HEYKEL SANATINDA HAZIR NESNENİN BİR BÖLÜMÜ OLARAK KULLANILMASI

FUNDA ÇETGİN¹

Giriş

“Sanat diye bir şey yoktur, yalnızca sanatçılar vardır.”

Gombrich

Bu çalışma, heykelin geleneksel sınırları nasıl aştığını ve hem fiziksel hem de sosyal boyutlarla etkileşime giren çeşitli bir sanatsal ifade biçimine nasıl dönüştüğünü hazır nesne-ready made üzerinden incelemektedir. Geleneksel malzeme ve tekniklerden modernist kırılmalara ve kavramsal sanata doğru bir yolculuğu izleyen bu çalışma, soyutlamaya geçiş, hazır nesnenin rolü ve

¹ Öğretmen, Millî Eğitim Bakanlığı, Orcid: 0000-0001-5394-6308

mekâna özgülüğün etkisi de dâhil olmak üzere önemli dönüm noktalarını ele almaktadır.

Marcel Duchamp'ın hazır nesneyi ortaya koymasından bu yana, seri üretim nesneler modern ve çağdaş sanatta kilit bir rol oynamıştır. Kavramsal sanatın estetiği yeniden konumlandırma ve yeniden tanımlama yöntemlerinden etkilenen birçok sanatçı, nesnelerin belirli kültürel bağlamlardaki ilişkileri nasıl aracılık ettiğini keşfetmek için hazır nesneyi bir araç olarak kullanmıştır. Hazır nesne ile oluşturulan eserlerin estetiksel değerlerinin ötesinde yansıttığı düşünce ve eleştirinin üzerinde bir okuma yapan bu çalışmada farklı anlatım biçimleri ile hazır nesnenin bir birim olarak tekrarı ile oluşturulan eserler ele alınmıştır.

Hazır Nesnenin Birim Tekrarı Olarak Kullanımı

Hazır nesnelerin tekrarı, Marcel Duchamp'ın hazır nesneyi kullanımından yola çıkarak, sıradan nesnelerin sanatsal bağlama taşınmasıyla başlar. Bu nesneler, sanatçının seçimi ve yerleştirmesiyle yeni bir anlam kazanır; tekrar ise hem üretim sürecinin hem de toplumsal eleştirinin bir parçası olur. Kavramsal ifade öne çıkarak nesnenin kendisi arka planda bırakılmıştır. Sanatçılar, hazır nesne kullanmayı seçerek biçimin ötesinde derin bir eleştirinin olduklarını göstermiştir. Kullanılan malzemenin hazır nesne oluşu kendi anlamının yanında birçok alt anlamı da içinde barındırmıştır.

Hazır nesnenin uygulama biçimleri ve kullanım amaçlarını kendi arasında dört ana kategoriye ayırabiliriz.

Birim Tekrarı ve Kümülatif Etki: Sanatçılar, aynı hazır nesneyi defalarca bir araya getirerek büyük ölçekli heykeller veya enstalasyonlar oluşturur. Bu tekrar, hem görsel bir bütünlük hem de işin üretim sürecine dair bir iz bırakır. Örneğin, yüzlerce kaşık, tel

veya boncuğun tekrar tekrar birleştirilmesiyle oluşan heykellerde, emek ve zaman vurgulanır.

Seri Üretim-Tüketim Eleştirisi: Hazır nesnelerin tekrarı, modern toplumun kitlesel üretim ve tüketim alışkanlıklarını eleştirmek için de kullanılır. Seri üretim nesneler, sanatsal bağlamda tekrarlandığında, hem nesnenin anlamı dönüşür hem de izleyiciye eleştirel bir bakış sunar.

Görsel ve Duyusal Etkiler: Birim tekrarları, ritim, süreklilik, optik illüzyon ve hareket hissi yaratır. Düzenli veya düzensiz dizilimler, ışık-gölge oyunları ve farklı bakış açılarında değişen görsel etkiler sağlar.

Toplumsal ve Kavramsal Bağlam: Hazır nesnelerin tekrarı, toplumsal ilişkiler, kimlik, aidiyet ve kolektif hafıza gibi kavramları ele alır.

Heykel sanatında hazır nesnelerin (readymade) birim tekrarı olarak kullanılması, modern ve çağdaş sanatın önemli bir ifade biçimi haline gelmiştir. Bu yaklaşım, hem estetik hem de kavramsal düzeyde yeni anlamlar üreterek izleyici ile farklı bir ilişki kurmuştur. Hazır nesnenin birim tekrarı olarak kullanılması, heykel sanatında hem biçimsel hem de kavramsal zenginlik kazandırmıştır. Bu yaklaşım, izleyiciyi düşünmeye davet ederken, toplumsal ve kültürel eleştirinin de etkili bir aracı olmuştur.

Nesnenin kendisi onu gördüğümüz kadar mıdır? Onun bilinen işlevleri onu tanıma-sınırlama ya da kategorize etme eğilimimizi nasıl şekillendirir?

Nesnenin süreç içinde, başka nesnelerle etkileşime girdiğinde alışılmış olanın dışında yeniden konumlandığında kavramsal anlamında nasıl bir kayma olur?

Meta kültürü, İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen on yıllarda giderek daha baskın hale geldikçe, sanatçılar, hazır nesneye yöneldiler. Birçok çağdaş sanatçının eserlerinde, Pop Art'ın tüketim kültürüyle etkileşiminden ilham alan, meta imgesinin fetişist doğasını artırma eğilimine tanık olduk. Tekrar edilen birimlerin kullanımı, endüstriyel üretim, tüketim kültürü ve kitlesel üretim gibi temaları işler. Sanatçılar, sıradan veya atık nesneleri çoklu olarak kullanarak hem el emeğiyle hem de endüstriyel süreçlerle ilişki kurar.

Nesnenin günlük kullanımına dair insan hafızasında oluşan şablonun ötesine geçmek için onu salt nesneye indirgeyen anlayışın yeniden ele alınmasının gerektiğini savunan Heidegger; nesnenin nasıl konumlandırıldığı, başka nesne ya da mekânla nasıl bir ilişki içinde olduğuna dikkat çekmiştir (Yılmaz, 2015:112-181).

Modern heykel sanatı, daha geniş sanatsal akımları ve teknolojik gelişmeleri yansıtan malzeme ve stillerdeki önemli yeniliklerle damgasını vurmuştur. Mermer ve bronz gibi geleneksel malzemeler, plastikler, metaller, buluntu nesneler ve dijital öğeler gibi çeşitli yeni malzemelerle tamamlanmış ve hatta bazen yer değiştirmiştir. Sanatçılar, heykelsi form ve anlamın sınırlarını zorlamak ve genişletmek için alışılmadık malzemelerle deneyler yapmışlardır. Ayrıca, modern heykel sanatı, soyut ve minimalistten kinetik ve etkileşimliye kadar çeşitli stilleri benimsemiş ve sıklıkla temsili normlardan uzaklaşmıştır. Bu yenilikler, temaların daha dinamik ve kapsayıcı bir şekilde incelenmesine olanak tanımış ve heykelin çağdaş toplumda hayati ve çok yönlü bir sanat formu olarak evrimine katkıda bulunmuştur.

Nesnenin bilinen kullanım alanına kavramsal müdahaleyi ilk olarak Marcel Duchamp gerçekleştirmiştir. Fayda temelli nesnenin işlevinden uzaklaştırarak görüntüden kavrama dönüşme süreci; sanatta devrim niteliğindedir. Günlük hayatta sıkça rastladığımız

kimi nesnelere sanatçı kendi sanat dili ile müdahale ederek onu sanat nesnesine dönüştürmüştür. Burada nesne-varlık yeniden üretilmez, yeniden yaratılır.

Dada'nın sanatın bilinen tanımına karşı açtığı savaş, Fluxus'ın gelip geçici olanla oynadığı oyun, hazır nesnenin farklı sanat yaklaşımlarında nasıl kullanıldığını gözler önüne sermiştir. İşlevi olan nesnenin, işlevinden uzaklaştırarak sanat nesnesi halini alması hazır nesnenin gücünü yeniden ortaya koymuştur (Antmen, 2012: 122-125).

Sanatta bilinen materyallerin dışında sıradan nesnelerin kullanımı, Kübizm ve ardından Dada'dan sonraki akımlarda sık sık görülmektedir. Sanatçılar; sanat dışı malzemeleri kendi teknik ve anlayışları ile yeniden üretmiştir. Geleneksel tüm anlayışlara karşı savaş açan Dadaist düşünce, hazır nesnenin kullanımına radikal bir bakış açısı kazandırmıştır. Seri üretilmiş endüstriyel nesneler birçok sanatçı için kavramın anlatımında başlıca malzemelerden biri olmuştur. Bu tutum yalnızca malzeme çeşitliliği ya da kavramsal uzamı değil aynı zamanda sanatın tanımı, sergi, galeri, eleştiri, eleştirmen, neyin sanat olduğu ve neyin olmadığı gibi çerçevesi muğlak olan birçok tanıma karşı saldırı ve başkaldırı niteliğindedir.

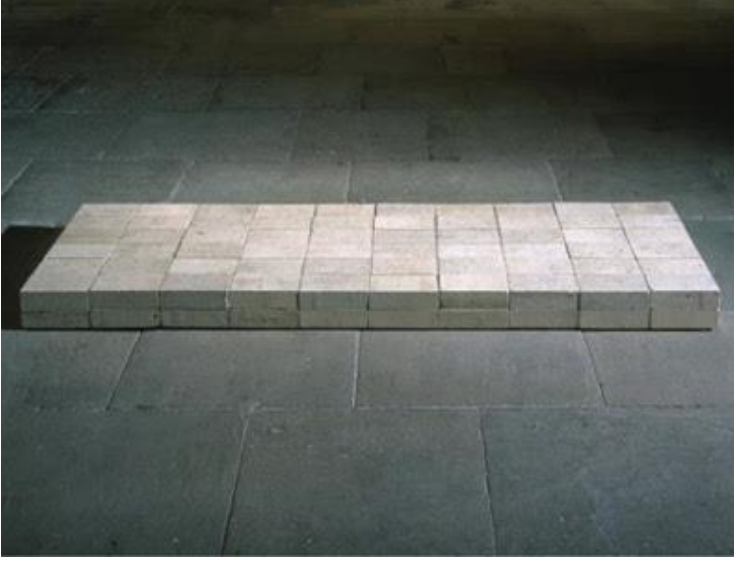
Hazır nesnenin Minimalizm'de kullanımı ise; sade ve basit nesnelerin belirli bir kompozisyon dâhilinde konumlandırılması esasına dayanmaktadır. Eserler, çoğu zaman kaidesiz olarak sergilenerek eserin mekân içinde algılanma süreci yeni baştan tasarlanmıştır.

Minimalist sanatçılar, geleneksel malzemelerin yerine teknolojinin günlük yaşama yansması olan alüminyum, çelik, veya floresan gibi birçok yeni materyali kullanma yoluna gitmiştir. Galeri ve müzelerin beklediği alışılmış sanat malzemelerini ret ederek sanat piyasasına karşı bir duruş sergilemiştir (Foster, 2009: 72).



*Görsel 1: Donald Judd, “İsimsiz-Raf” - “Untitled-Stack”, 1967, 12
Demir Parça. [https://smarthistory.org/kosuth-one-and-three-
chairs/attachment/24186472780_5fa4200ee3_k-edited/](https://smarthistory.org/kosuth-one-and-three-chairs/attachment/24186472780_5fa4200ee3_k-edited/) (Erişim
Tarihi: 17.12.2025)*

Donald Judd’un 1966 yılı “İsimsiz Raf” adlı eseri (Bkz. Görsel 1) tekrar edilen geometrik birimlerin, mekân içinde bir bütün olarak yeniden tanımlanması ve konumlandırmasına verilebilecek en iyi örneklerden biridir.



Görsel 2: Carl Andre, Eşdeğer VIII, Tuğla Yığını, 130 mm x 690 mm x 2,290 mm, Tate Koleksiyonu.

<https://imageobjecttext.com/2012/05/27/same-difference/> (Erişim Tarihi: 17.12.2025)

Amerikalı minimalist sanatçı Carl Andre, hazır nesnenin müdahalesiz tekrarlarını kullanarak soyut heykeller üretmiştir. 1964'te başlayan bu üretim süreci yıllar geçtikçe farklı galerilerde izleyici ile buluşmuştur. Tuğla veya metal bloklarla oluşturduğu heykellerinin temel özelliği en saf hali ile endüstriyel malzemelerden oluşmasıdır. Sanatçı birimleri sıralarken kimi zaman da dağınık sergilemiştir. Herhangi bir inşaat alanında görebileceğimiz malzemeleri olduğu gibi kullanarak galerilerde yerde sergilemiştir. Eserleri ile heykelin değil, heykelin sergilendiği mekânların yeniden tanımlanmasına olanak sağlamıştır (Antmen, 2012: 185).

Carl Andre, 120 adet ateş tuğlası ile (Bkz. Görsel 2) gerçekleştirdiği yerleştirmede tuğlalara herhangi bir müdahalede bulunmayan sanatçı, onları en ham hali ile yalnızca sıralayarak mekânın içinde konumlandırmıştır (Girgin, 2014: 228).

Kübizm ya da Op-Art'ta nesnenin tekrarlanması temelinde görsel ve zihinsel algılar yaratmak, optik yanılsamalarla simetrik bir estetik arayışı varken, kavramsal sanatta tekrarlar düşünceyi işaret eden sistemler bütünüdür. Sezgisel ve zihinsel algının üst düzey çalıştığı bu algılama biçimi altta yatan metnin yanılsamasını aktarmaktadır. Burada modern sanatın sanatçıyı merkeze alan anlayışını Kurt Schwitter'in 'Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır.' sözü ile kavramsal boyutun yükselişi olarak tanımlamak yanlış olmaz (Sevim, C., & Boz, G. 2011:115).

Post Minimalizm akımının güçlü sanatçılarından biri olan Eva Hesse, nesnenin tekrarı ile süreç kavramı üzerinde eserler üretmiştir. Plastik, elyaf, cam, lateks ve polyester gibi birçok endüstriyel malzemeyi eserlerinde kullanmıştır. Bu malzemeleri çoğu zaman işlenmemiş, en saf hali ile izleyiciye sunmuştur. Formlar birbirine çok benzeseler bile aralarında küçük farklar vardır. Bu farklılıklar her bir formun geçirdiği öznel süreci yansıtmaktadır. Birim tekrarlarında belirli bir ritmi gözetmeyen sanatçı, her bir formun biricik oluşunu vurgulamıştır.



Görsel 3: Eva Hesse, "Accretion", 17,7 cm x yakl. 1200 cm, cam, elyaf, polyester, 1968

https://www.artnet.com/magazineus/features/cone/cone5-24-06_detail.asp?picnum=9 (Erişim Tarihi: 17.12.2025)

Accretion'da (Bkz. Görsel 3) ilk bakışta sırası ile duvara dizilen formlarda belirli bir düzenin varlığını çağrıştırmaktadır. Esere dikkatle bakıldığında ise dizilimin ritmik olmadığını ve her bir formun birbirine birebir aynısı olmadığını görülmektedir.

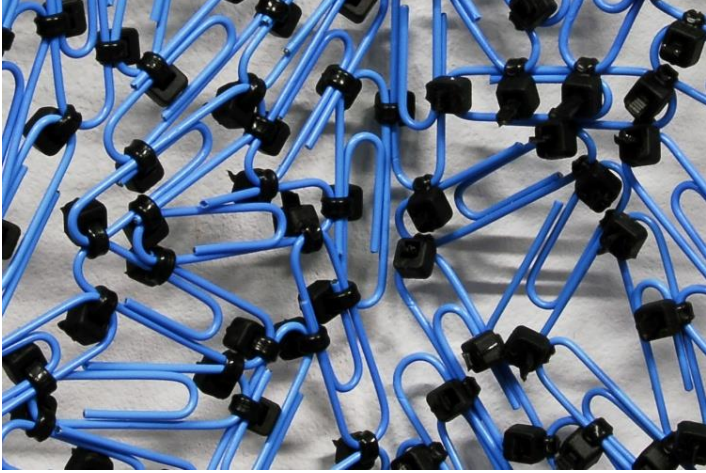
Güncelliğini koruyan hazır nesne, sanatçıların özgün anlatım yöntemleri ile kavramı sembolize etme, metafor olarak kullanma veya nesne yolu ile iletişim kurma, anlatma, aktarma gibi en açık haliyle güçlü bir ifade aracı olarak sanat dünyasında yeni bakış açıları kazandırmaktadır.

Tüketim toplumunun nesne ile kurduğu ilişki, nesnenin işlevsel oluşunun ötesinde, onun bireyde yarattığı duygu durumunu da içeren çok katmanlı bir analizi de beraberinde getirmektedir. Sanatçının burada hazır nesneyi kullanırken hangi katmanı ele aldığı, nasıl ele aldığı önemlidir. Duygu durumunun ifadesi olarak hazır nesnenin sergilenme şekli, yeri, mekânla etkileşimi ile izleyicinin algılama ve yorumlama yetisi ile doğrudan ilişkilidir.

Sanatçı Tim Sterling'in çalışması '*Elektrikli Sandalye*' (Bkz. Görsel 4) tekrarlayan işçiliği ilişkisel olarak ele almıştır. Burada hazır nesne tekrarlayan örüntüsü ile yeni bir nesneye dönüşmüştür.



Görsel 4: Tim Sterling, *electric chair*, 2010, paperclips, cable ties, 76 x 80 x 4 cm. <https://www.artistie.com/en/artist/tim-sterling/> (Erişim Tarihi: 17.12.2025)



Görsel 5: Tim Sterling, *electric chair* (detail), 2010, paperclips, cable ties, 76 x 80 x 4 cm. <https://www.artistie.com/en/artist/tim-sterling/> (Erişim Tarihi: 17.12.2025)

Sanatçı, çağın gerçekliğine gözlerini kapatmanın doğru olmadığını savunarak teknolojinin gücü, dinamizm ve hızın hayat tarzımıza olan doğrudan etkisini eserlerinde yansıtmıştır. Bu açıdan bakıldığında, tekrarlayan nesnelerin bütünsel formu eleştirel ya da politik bir kavramı işaret etmektedir.(Waters, 2012: 73).

Jean Baudrillard (2004) “Nesne sistemi” kitabında nesnenin iki farklı ilişkisi üzerinde durmuştur. Fayda sağlayan nesne ile kişiye ait olan nesne arasındaki ayrımı nesneye yüklenen anlam üzerinden tanımlamıştır. Sıradan nesneye kişinin verdiği anlamın nesnenin dönüşümünde “değer” kavramı ile doğrudan ilişkisi üzerinde durmuştur (Baudrillard, 2020: 118).

Tara Donovan, 2000 yılında New York’ta sergilenen “*Untitled Plastic Cups*” (Bkz. Görsel 6) enstalasyonunu ile tek bir nesnenin tekrarlanarak başka bir nesneyi çağrıştırmasına gösterilebilecek en iyi örneklerden biridir. 500.000’den fazla plastik bardağı bir araya getirerek devinim halindeki suyu anımsatan bir form oluşturmuştur. Plastik bardaklar üzerinde herhangi bir fiziksel

ya da kimyasal değişim yapmadan onları yan yana ve üst üste koyarak ritmik tekrarlarla heykelsi bir yerleştirme yapmıştır. Nesne orijinal işlevinin dışına çıkmış başka bir varlığın anlatım aracına dönüşmüştür. Malzeme ile oynayan sanatçı, onu ifade etmek istediği başka bir kavramın temel elemanı olarak kullanmıştır.



Görsel 6: Tara Donovan “Untitled Plastic Cups” 2008

<https://www.pacegallery.com/journal/tara-donovan-in-hyperobjects-at-ballroom-marfa/> (Erişim Tarihi: 17.12.2025)

Eser, izleyicinin algısına, sanatsal birikimine ve maruz kalma durumuna göre farklı değerler alabilmektedir. Sanatın kavramsal boyutları tartışılırken katlanarak artan teknolojinin akıl almaz hızı ile birleştiğinde, sanat eseri kavramı her geçen gün yeni baştan tanımlanma zorunluluğu ile karşı karşıya kalmaktadır. Sanatın mutlak bir tanımın yapılamadığı günümüzde, her geçen gün yeni buluş ve deneyimlerle tanımlamalar güncellenmeye devam etmektedir.

Öznel ifade yöntemlerinden soyutlama; sanatçıların kavramı anlatma bağlamında sorgulayıcı bir anlatım yöntemi olmuştur.

Üretim nesnelerinin tekrarı biçimsel anlamda basit/yalın görünse de çok katmanlı eleştirel bir okumayı beraberinde getirmektedir. Bu yöntem, izleyicinin tanıdığı nesneleri yabancılaştırır ve onları saf malzeme veya yeni bir biçim olarak sunar. Böylece, hem tanıdıklık hem de yabancılık hissi yaratılır.

Diğer bir taraftan; biçimsel olarak ritmin tasarıma dâhil edilmesi eserde, nesnenin tekrarı ile esere hareketin kazandırılması söz konusudur. Sanatçı, yüzeyde ya da alanda yaptığı ritim tekrarı ile eseri durağanlıktan uzaklaştırarak dinamizme doğru yönelir.

Kavramsal çalışmaları ile tanınan Chiristian Boltanski; kavramsal çalışmaları ile zaman, bellek, ölüm gibi konuları ele almaktadır. Sanatçı, söz konusu kavramları çoğunlukla tekrarlardan yararlanarak aktaran bir ifade biçimi geliştirmiştir. Eserlerinde nesnenin tekrarlarını ışık kullanarak güçlendiren sanatçı, yerleştirme ile güçlü işlere imza atmıştır.



Görsel 7: Christian Boltanski, “Ölü İsviçreli Rezervi”, 288 cm x 469 cm x 238 cm, 1991 <https://www.ifsakblog.org/christian-boltanski-bize-neden-olumu-anlatiyor/> (Erişim Tarihi: 17.12.2025)

“Ölü İsviçreli Rezervi” (Bkz. Görsel 7) yerleştirmesinde; ölüm ve bellek üzerinde duran sanatçı, gazetelerdeki ölüm ilanları portrelerini bisküvi kutuları üzerine yerleştirmiştir. Bu bisküvi kutuları sıkça kullanılan, herkes tarafından bilinen kutulardır. Bisküvi kutularına yerleştirilen portrelerle sanatçı, ortak bilinç oluşturmaya çalışmıştır. Kutulardan duvar inşa eden sanatçı, eserin/duvarların içinde hafızayı barındıran anıtsal bir yapıt yaratmıştır. Dışarıdan bakıldığında soğuk ve yüzeyi boş olan bu tuğla görünümlü kutularla oluşturulan dar bir geçitle içeri girildiğinde ise spot ışıkları ile aydınlatılmış portrelerle karşı karşıya gelinmektedir. Her bir bisküvi kutusu/tuğla üzerine yerleştirilen portreler birbirinin aynı gibi görünse de her bir başka bir kişinin portresidir ve biriciktir. İzleyici aynılık ve benzersizlik arasında bir sorgulama ile baş başa kalmaktadır.

Japon asıllı sanatçı Motoi Yamato, tuz kullanarak yaptığı enstalasyonları ile tanınmıştır. Japon kültüründe önemli bir simge olan Sakura Ağacının (Bkz. Görsel 8) simgesel anlamı üzerine yoğunlaşan sanatçı, tuzun kırılganlığı ve ağacın yaprakları arasında şiirsel bir bağ kurmuştur. Bahar aylarında çiçek açan Sakura Ağaçları Japon kültüründe yaşamın başlangıcını simgelemektedir. Ölümle yaşam arasındaki kırılganlığı tuz ile ifade eden sanatçı; dökülen yapraklarla hayatın geçiciliğine gönderme yapmıştır. Sakura yapraklarına tuzla form veren Yamato; birbirine çok benzeyen ama aynı zamanda birbirinden farklı binlerce yaprağı zeminde sergilemiştir. Tuzun doğal beyazlığına karşın zeminde kullanılan siyah renk yerleştirmede zıtlık oluşturarak ifadeyi güçlendirmiştir. Her bir Sakura yaprağı görünür kılınmıştır (YILMAZ, E. 2021:622-633).



Görsel 8: Motoi Yamamoto, “Düşen Kiraz Yaprakları”, 2009, Tuz, Mikiko Sato Galerisi, Hamburg <https://www.motoi-works.com/en/works/installation-cherryblossoms> (Erişim Tarihi: 17.12.2025)

Nesnenin tekrarı ile nesnenin biricik oluşu ortadan kaldırılarak yeni bir nesneye dönüşmektedir. Bu yeni çoklu nesne tekrarlar ile imgeyi ya da düşünceyi aktarmada kullanılan sanatsal bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Nesne her tekrar edildiğinde yeni bir form kazanır ve bir öncekine çok benzese de aynı değildir.

1950 sonrası Çağdaş Sanat; farklı sanat pratikleri ile ifadelerin görselleştiği bir sürecin kapılarını açmıştır. Bu süreç; ifade biçimleriyle izleyiciyi düşünmeye zorlayan, yaşanan olay/durum ve değişkenliğini gözler önüne seren bir anlatım biçimini de beraberinde getirmiştir. Sanatçılar yaşamın kendisinde bıraktığı izleri, yine kendine has anlatım yöntemleri ile yansıtmışlardır.

Düşüncenin sanatla görünür kılınması 1960’lı yıllarda ise pek çok sanatçı ve eleştirmen tarafından benimsenmiştir. “Temsil” edilenin olmadığı, nesnenin en yalın haliyle kullanıldığı bu anlatım

dil, malzemeye herhangi bir müdahalede bulunmadan onu olduğu gibi kavramın nesnesine dönüştürmektedir.

Sanatçı Felix Gonzalez Torres'in *"İsimsiz" (Ross'un Portresi)* adlı çalışması (Bkz. Görsel 9) izleyici/seyircinin karşılaşma anındaki farklılığı örnekleyecek nitelikte bir çalışmadır. Sanatçı AİDS'ten kaybettiği sevgilisinin ağırlığı kadar (80 kg-Ros'un AİDS'e yakalanmadan önceki kilosu) ve onun en sevdiği şekerlerden olan slefonlara sarılmış şekerlerle gerçekleştirilmiştir. İzleyiciden beklenen yapıttan bir parça alması ve aldığı kadar parçanın yerine yenisini koymasındır. Fakat şekerlerden bir parça alınması ve yerine yenisin eklenmemesi yapıttın gittikçe azalmasına yol açmıştır. Bu Ross'un günden güne eriyen bedeninin temsilidir (Ak, K. G, 2019: 1105).



Görsel 9: Felix Gonzalez-Torres, *"Untitled" (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991 <https://www.queerarthistory.com/love-between-men/untitled-portrait-of-ross-in-l-a/> (Erişim Tarihi: 17.12.2025)

İzleyici/seyirci sanat eserini eksilterek, çoğaltarak, değiştirerek ya da sanatçının inisiyatifinin dışında kendi karar alma süreçlerini kullanarak geleneksel izleyici/seyirci rolünün dışına

çıkıştır. Bu, modernist izleyici/seyircinin tahayyüllerinin ötesinde bir şeydir.

Hazır nesnenin mekân içinde kavramsal yolculuğunu tamamlayan en önemli unsur izleyicidir. Nesnenin vadettiği düşünceyi algılama, onu idrak etme, anlamlandırma süreci doğrudan izleyiciye-suje ihtiyaç duyar. Kavramsal sanatın zorluğu/gücü burada yatmaktadır. Sıradan bir nesne mekânda izleyici ile karşılaştığında, sanatçının vermek istediği düşüncenin yerine ulaşması ve böylece izleyici ile eserin tamamlanması söz konusudur.

Günümüz heykel sanatında, sanatçının anlatmak istediği her ne ise ona hizmet edecek zengin bir malzeme yelpazesi bulunmaktadır. Tekrar, eserin bütünlüğünü destekleyecek güçlü bir etki yaratmaktadır. Nesne tekrarları ile çalışan Türk sanatçı Şakir Gökçebağ'ın eserlerinde ise nesne tamamen tanındıktır. Sanatçı nesneyi bilinen bağlamından uzaklaştırarak (Bkz. Görsel 10) onu ayrıntılı bir kurgu ile yeniden sanat eserine dönüştürmüştür.



Görsel 10: Şakir Gökçebağ, “Trans Layers 1”, Tuvalet kâğıdı, 2010 <https://sakirgokcebag.com/> (Erişim Tarihi:17.12.2025)

Sanatçı, izleyiciyi gündelik nesneleri yaratıcı bir dokunuşla, yalın ve şaşırtıcı dönüşümlerine davet etmektedir. Seçilen nesnenin düzenli tekrarından oluşan çalışmalarında, nesneler gerçek anlamlarını yitirmiştir.

Sonuç

Hazır nesnenin heykelde form tekrarı olarak kullanımı üzerine yoğunlaşan bu çalışmada sanatçıların birbirinden farklı biçim dilleri ile hazır nesneyi kavramsal düzeyde nasıl ele aldıkları üzerinde durulmuştur. Kimi sanatçıların hazır nesne tekrarlarını döngüsel bir düzlemde yorumlarken kimi sanatçıların ise biçimin ötesinde kavramın kendisini nesne aracılığı ile irdeledikleri görülmektedir. Tekrardan doğan sürecin yarattığı dönüşüm, anlatılmak istenen kavramı destekleyen bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kavramsal heykel toplumsal anlatıları yalnızca yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda şekillendiren bir mecra olarak sosyal, kültürel ve politik konuları ele alırken, nasıl bir platform görevi gördüğünü de incelenmiştir.

Sonuç olarak; fikre dayalı sanat üretiminde eserin oluşum süreci, sergilenmesi ve mekânla olan ilişkisi izleyicinin eseri algılama ve yorumlama sürecini doğrudan etkilemiştir. Burada eserin “değerli” olma durumunu hazır nesne ile yeniden konumlandırılması söz konusudur. Klasik anlamda değer algısının ve bağlamının yeniden kurgulanması süreci, “Hazır Nesne” kavramını birçok sanatçı tarafından kullanılmasının da önünü açmıştır.

Kaynakça

Ak, K. G. (2019). Bir Karşılaşma Anı Olarak Sanatta Etkileşim. *İDİL Sanat ve Dil Dergisi*, 8(61), 1101-1110.

Antmen, A. (2012). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayınları.

Baudrillard, J. (2020). *Nesneler Sistemi*. Doğu Batı Yayınları

Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avantgard*. Ayrıntı Yayınları.

Girgin, F. (2014) Çağdaş Sanatta, Sanatın Malzemesi Olarak Mekân, *Akdeniz Sanat Dergisi* 13,214-234

Sevim, C., & Boz, G. (2011). Hazır-Nesnelerin ve Teknoloji Sanatta Kullanımı ve Seramik Sanatına Yansıması. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 111-135.

YILMAZ, E. (2021). Yas ve Hüznü Tuzla Onarmak: Yamamoto'nun Ayinsel Enstalasyonları. *Premium e-Journal of Social Sciences (PEJOSS)*, 5(17), 622-633.

Yılmaz, M. (2015). *Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı, Ütopya*

Waters, S. (2012). Repetitive crafting: The shared aesthetic of time in Australian contemporary art. *Craft Plus Design Enquiry*, 4.

