T.C.

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYALBİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SINIR KAVRAMININ MODERNİZM VE POSTMODERNİZMDE PLASTİK SANATLARA YANSIMALARI

METİN ÖZGÖR

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. DENİZ BAYAV

EDİRNE 2023

Tezin Adı: Sınır Kavramının Modernizm ve Postmodernizmde Plastik Sanatlara Yansımaları

Hazırlayan: Metin ÖZGÖR

ÖZET

Bu çalışmanın konusu olan sınır kavramı felsefe, tarih, sanat, sosyoloji, psikoloji gibi birçok alana konu olmuş önemli bir kavramdır. Tarih boyunca bir çok düşünür sınır kavramını felsefi çerçevede farklı yaklaşımlarla ele alarak farklı yorumlar getirmişlerdir. Modernizm ve postmodernizm insanlık tarihinin sosyoloji, bilim, sanat gibi alanlarda en çok değişimin ve ilerlemenin yaşandığı iki dönemdir. Her iki dönemdeki değişim ve ilerleme sınır kavramı ile ilişkili olarak ele alınmıştır.

Sınır kavramı ile ilgili literatürde farklı alanlarda pek çok kitap, tez ve makale çalışması bulunmaktadır. Fakat plastik sanatlar alanında sınır kavramını modernizm ve postmodernizm kapsamıyla beden, psikoloji, sosyoloji, siyasi, coğrafi, mimari, matematik ve plastik sanatlarda kullanılan sınır kavramı ile ilişkili nesne ve malzeme bağlamında ele alan bütün bir çalışmanın bulunmaması bu çalışmanın yapılma nedeni olmuştur. Bir diğer neden ise resimsel çalışmalarımın konusu olan sınır kavramı hakkındaki araştırmamı derinleştirip bilimsel bir metne dönüştürerek literatüre katkı sunmaktır . Bu çalışma oluşturulurken literatür tarama, gözlemden çıkarım yapma, sanatçı görüşmeleri gibi yöntemlere başvurulmuştur. Çalışmada sınır kavramının modernizm ve postmodernizmde yukarıda belirtilen bağlamlarda plastik sanatlara yansıdığı sonucuna varılmış ve ilgili eser incelemeleri yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Sınır, Bedenin Sınırları, Modernizm, Postmodernizm, Psikolojik Sınırlar, Kavramsal Sınırlar

Name of Project: Reflections of Boundary Concept on Plastic Arts in Modernism and Postmodernism

Prepared by: Metin ÖZGÖR

ABSTRACT

The concept of boundary, which is the subject of this study, is an important concept that has been addressed in numerous fields such as philosophy, history, art, sociology and psychology. Throughout history, many philosophers interpreted the concept of boundary with different approaches within the philosophical context. Modernism and postmodernism refer to the two periods of human history that were defined by the greatest changes and progress in fields such as sociology, science and art. The change and progress experienced during both periods are addressed in terms of the concept of boundary.

Numerous books, theses and articles on the concept of boundary are available in different fields in the literature. However, the reason for conducting this study is the lack of a thorough study addressing the concept of boundary in the context of modernism and postmodernism in the field of plastic arts in terms of body, psychology, sociology, politics, geography, architecture, mathematics and objects and materials associated with the concept of boundary utilized in plastic arts. Yet another reason is to contribute to the literature by delving more deeply into my research on the concept of boundary, which is the subject of my pictorial works, and by transforming it into a scientific text. Methods such as literature review, inference from observation and artist interviews were used while conducting this study. It was ultimately concluded that the concept of boundary is reflected in plastic arts in the contexts mentioned above in modernism and postmodernism, and the related works were analyzed.

Keywords: Boundary, Boundaries of the Body, Modernism, Postmodernism, Psychological Boundaries, Conceptual Boundaries

ÖNSÖZ

"Sınır Kavramının Modernizm ve Postmodernizmde Plastik Sanatlara Yansımaları" başlıklı bu çalışmada; sınır kavramının, modernizmin ve hemen akabinde gelen postmodernizmin tarihsel bir incelemesi yapılmıştır. Aydınlanma düşüncesinin tetiklediği bilim ve teknolojiye bağlı olarak gelişen sanayi devrimi büyük bir iş gücü ihtiyacı yaratmıştır. Oluşan bu iş gücü ihtiyacı da beraberinde kırsaldan kentlere göçün giderek ivme kazanmasına neden olmuştur. Nüfus yoğunluğunun arttığı kentlerde sosyo-ekonomik açıdan yeni toplumsal sınıfların ortaya çıkması da kaçınılmaz olmuştur. Sanayi devriminin yaratmış olduğu bu yeni toplum yeni kent mimarisinin yanı sıra dönemim sanatının da şekillenmesinde etkili olmuştur.

Bu çalışmada sınır kavramının tanımı, tarihsel süreçteki felsefi yaklaşımının yanı sıra beden, psikoloji- sosyoloji, siyasi-coğrafi, matematik, mimari ve sanat üretiminde kullanılan sınır kavramı ile ilişkili nesne ve malzeme bağlamında bir incelemesi yapılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde sınır kavramının tanımı, kökeni, tarihi, felsefi ve sosyolojik bakımdan düşünürlerin bu kavrama dair düşünce ve yorumları literatür taraması yapılarak incelenmiştir. Bu bölümde ayrıca çalışmanın kapsamı olan modern ve postmodern dönemlerin de felsefi, sosyo-ekonomik, politik ve sanatsal yönden tarihsel bir incelemesi yapılmıştır.

İkinci bölümde sınır kavramı insana dair beden ve yine insanın zihin dünyası, duyguları, davranışları, inançları ve yaşam biçimi ve aldığı eğitim ile ilişkili olan psikoloji-sosyoloji çerçevesinde ayrı başlıklar altında ele alınarak incelenmiştir. Bu bölümde beden ve psikolojik-sosyolojik açıdan sınır kavramını doğrudan veya dolaylı olarak eserlerine konu edinmiş farklı disiplinlerden altı sanatçının birer eseri de incelenmiştir.

Üçüncü bölümde yaşamımızın bir parçası haline gelmiş sınırlar olan mimari sınırlar, siyasi sınırlar, hem doğal olarak var olan hem de insan düşüncesinin üretimi olan matematiksel sınırlar ve insan müdahalesi olmadan doğa kanunlarıyla oluşmuş dağ, ova, nehir, göl, deniz, okyanus, ada, kıta vb. varlıkların oluşturduğu coğrafi (doğal) sınırlar "suni ve doğal sınırlar" başlığı altında dört alt başlık halinde ele alınmıştır. Bu bölümde de bahsi geçen suni ve doğal sınırlara eserlerinde yer veren farklı disiplinlerden on iki sanatçının birer eser incelemesine de yer verilmiştir.

Dördüncü bölümde mağara duvarları resimlerinden itibaren kullanılan sanat malzemeleri incelenerek, nesnelerin sanat malzemeleri olarak kullanımının sentetik Kübizm ile başlayan ve Konstrüktivizm, Sürrealizm, Dada, Kavramsal Sanat anlayışlarıyla devam eden süreç içerisindeki gelişimi incelenmiştir. Bu bölümde de tel örgü, dikenli tel, güvenlik şeridi, parmaklık, kafes, çit, kapı, pencere gibi sınır kavramı ile ilişkili nesne ve malzemeler ile sanatsal üretim gerçekleştirmiş üç sanatçının eser incelemesi yapılmıştır.

Beşinci bölüme gelindiğinde sınır kavramının kişisel sanat pratiğimdeki yerinin detaylı bir açıklaması yapılarak, konu çerçevesinde ortaya koyduğum çalışmaların bir sunumu yapılmış ve çalışma sonuca bağlanmıştır.

Yaklaşık bir buçuk yıllık sürece yayılan bu çalışmada hiç bir desteğini esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. Deniz BAYAV' a teşekkür ederim. Tüm eğitim hayatım boyunca beni yalnız bırakmayan aileme ve yüksek lisansa teşvik eden, ders ve tez dönemi boyunca kaynak paylaşımıyla destek sunan sanat tarihçisi-eleştirmen Nilgün Yüksel' e teşekkür ederim.

Ayrıca jüri de yer alarak değerli görüş ve katkılarını sunan değerli hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Hülya Küpçüoğlu ve Doç. Dr. Deniz Gökduman'a teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET I
ABSTRACT II
ÖNSÖZ III
İÇİNDEKİLER V
GÖRSEL LİSTESİ VII
KISALTMALAR LİSTESİ IX
GİRİŞ 1
Araştırmanın Amacı 2
Araştırmanın Önemi 3
Araştırmanın Yöntemi 3
1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE 4
1.1. Sınır Kavramı 4
1.2. Modernizm 9
1.3. Postmodernizm 14
2. İNSANA DAİR FİZİKSEL VE BİLİŞSEL SINIRLAR 19
2.1. Bedenin Sınırları 19
2.1. 1. Francis Bacon 24
2.1.2. Ali Atmaca 26
2.1.3. Bubi 28
2.2. Psikolojik ve Sosyolojik Sınırlar 31
2.2. 1. Marina Abramovich 36
2.2. 2. Paul Gauguin 38
2.2.3. Anish Kapoor 40
3. SUNİ VE DOĞAL SINIRLAR 42
3.1. Siyasi Sınırlar 42
3.1.1. Reenna Sainni Kallat 48
3.1.2. Francis Alys 50
3.1.3. Susan Stockwell 52
3.2. Coğrafi Sınırlar 54
3.2.1. Christo ve Jeanne Claude 57

3.2.2. Olafur Eliasson 59
3.2.3. Maya Lin 60
3.3. Mimaride Sınır Kavramı 62
3.3.1. Edward Hopper 66
3.3.2. Do Ho Suh 68
3.3.3. Edoardo Tresoldi 70
3.4. Matematikte Sınır Kavramı 71
3.4.1. Kazimir Malevich 75
3.4.2. Piet Mondrian 77
3.4.3. Maurist Cornellis Escher 79
4. NESNE VE MALZEME BAĞLAMINDA SINIR KAVRAMI 80
4.1. Altan Gürman 85
4.2. Mona Hatoum 87
4.3. Joseph Kosuth 89
5. SANAT PRATİĞİMDE SINIR KAVRAMI 91
SONUÇ 106
KAYNAKÇA/BİBLİYOGRAFYA 109
RÖPORTAJ/SANATÇI GÖRÜŞMELERİ 113
ELEKTRONİK KAYNAKÇA 113
GÖRSEL KAYNAKÇA 114

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Francis Bacon, Çarmıha Gerilmenin Temelinde Figürler İçin Üç Çalışma, 1944, panel üzerine yağlı boya ve pastel, Triptik, her parça 94x73.7 cm, Tate Britain.....25

Görsel 2: Ali Atmaca, Masum Kadınla Serisinden, 2006, tuval üzerine akrilik, 100x175.....27

Görsel 3: Bubi, Heykel, 2014, karışık teknik, 184x40x26 cm özel koleksiyon.....30

Görsel 4: Marina Abramovich, Rhythm 0, 1974, performans 36

Görsel 5: Paul Gauguin, Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz, Nereye Gidiyoruz?, 1897-1898, tuval üzerine yağlı boya, 139,1x374,6 cm, Museum Of Fine Arts, Boston, ABD 38

Görsel 6: Anish Kapoor, Bulut Kapısı, 2004,paslanmaz çelik, Milenium Park, Chicago, ABD..... 40

Görsel 7: Reenna Saini Kallat, İsimsiz (Harita Çizim), 2011, elektrik telleri ve bağlantı parçaları, 10 dk sesli döngü.....49

Görsel 8: Francis Alys, Yeşil Hat, 2004, video-performans, İsrail-Ürdün arası 24 km.....51

Görsel 9: Susan Stockwel, Ticaret Rüzgarları, 2019, madeni para-kağıt para enstalasyon.....53

Görsel 10: Christo ve Jeanne Claude, İseo Gölünde Yürümek, 2016, 200.000 adetyüzen polietilen küpten enstalasyon, 3 km, İtalya.....58

Görsel 11: Olafur Elliasson, Nehir Yatağı, 2014-2015, Lusianno Modern Sanat Müzesi, İtalya.....59

Görsel 12: Maya Lin, Storm King Wavefield, 2009, Storm King Sanat Merkezi, New Vindsor, NY, 240.000 fit kare, 410'x490'x15' boy.....61

Görsel 13: Edward Hopper, Nighthawks, 1942, tuval üzerine yağlı boya, 84x52cm, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicağo.....67

Görsel 14: Do Ho Suh, Merdiven III, 2010, Lehman Maupin Gallery, New York.....69

Görsel 15: Edoardo Tresoldi, Basilica Di Sipinto, 2016, kalıcı enstalasyon, Sipinto Manfredonia arkeoloji parkı.....70
Görsel 16: Kazimir Malevich, Siyah Kare, tuval üzerine yağlı boya, 80x80 cm State Tretyakov Galleri, Moskova.....75
Görsel 17: Piet Mondrian, Kırmızı Mavi ve Sarı ile Kompozisyon, 1930, tuval üzerine yağlı boya, 59,5x59,5 cm Kunsthaus, Zürih.....77
Görsel 18: Maurist Cornellis Escher, Çember Sınırı, 1958, gravür baskı, 48x48 cm.....79
Görsel 19: Victor Brauner, Kurt Masa, 1947, ahşap ve doldurulmuş tilki elemanları, 54x57x28,5 cm, Centre Pomopidou.....83
Görsel 20: Berndnaut Smilde, Nimbus II, 2012.....84
Görsel 21: Altan Gürman, Montaj 4, 1967, tahta üzerine selülozik boya ve dikenli tel, 123x140x9 cm.....85
Görsel 22: Mona Hatoum, Kapan, 2012, dökme çelik ve cam, 156x300x330 cm....87
Görsel 23: Joseph Kosuth, Bir Ve Üç Kapı, 1965, 220x400 cm.....89
Görsel 24: Metin Özgör, Ambalaj Beden, 2010, tuval üzerine yağlı boya, 130x80 cm 92
Görsel 25: Metin Özgör, Ambalaj Beden, 2016, tuval üzerine akrilik boya, 80x130 cm 93
Görsel 26: Metin Özgör, Ambalaj Beden, 2017, duralit üzerine akrilik boya, çap 30 cm.....93
Görsel 27: Metin Özgör, Ambalaj Beden (Zarafet), 2018, tuval üzerine akrilik boya, çap 130 cm.....94
Görsel 28: Metin Özgör, Türeme, 2020, tuval üzerine karışık teknik, 103x98 cm (oval).....95
Görsel 29: Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar (enstalasyon), 2019, karışık teknik, 35x15x4 cm.....100
Görsel 30: Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2021 karışık teknik, çap: 145.....100
Görsel 31: Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2021, tuval üzerine akrilik boya 80x80 cm, özel koleksiyon.....101
Görsel 32: Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2021,tuval üzerine karışık teknik, 80x80 cm,.....101

Görsel 33: Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2021, tuval üzerine akrilik boya, 90x90,.....102

Görsel 34: Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2020, tuval üzerine akrilik boya, 60x60 cm, özel koleksiyon,.....102

Görsel 35: Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2020, tuval üzerine akrilik boya, 60x60 cm, özel koleksiyon,.....103

Görsel 36: Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2021, tuval üzerine akrilik boya, 100x100 cm özelkoleksiyon,.....103

Görsel 37: Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2021, tuval üzerine akrilik boya, 100x100 cm,.....104

Görsel 38: Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2022, tuval üzerine akrilik boya, 100x80 cm, özel koleksiyon,.....104

Görsel 39. Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2020, Tuval üzerine akrilik, 80x80 cm, (Özel koleksiyon).....105

Görsel 40. Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar (Geçit), 2022, Tuval üzerine akrilik, 100x100 cm.....105

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e. adı geçen eser

a.g.m. adı geçen makale

bkz. bakınız

s. sayfa

vb. ve benzeri

vs. vesaire

GİRİŞ

Sınır kavramı tüm varlıklarla ilgili bir kavramdır. Doğada var olan her şey sahip olduğu formu bakımında sınırlı olma halindedir. İnsanın doğada var olan somut bir varlık olarak ilk sınırlarını formu (bedeni) oluşturur. İnsanoğlu var olduğundan beri kendisini ve çevresini algıladığı ölçüde anlamlandırmaya çalışmıştır. Bu çabasını sürdürürken var olduğu çevrede bedeni dışında da sınırlarla karşılaşmış ve varlığını koruyup, sürdürmek için kendisi de bilişsel ve fiziksel bir takım sınırlar üretmiştir. Bu insan üretimi fiziksel sınırlar, insanın güvenlik, ısınma ve yaşamak için yaptığı ilk barınaklardır. Bu barınaklar daha sonra çoğalıp köylere, şehirlere devlet ve imparatorluklara dönüşmüştür. İnsanoğlu tecrübeleri, öğrenmeleri ile gelişim kaydederken günümüze ulaşana kadar geride koca bir tarih bırakmıştır. Bu tarih insanoğlunun milyonlarca yıla yayılan evrimi ve verdiği mücadele ile ortaya koyduğu ve onun bilişsel sınırlarını oluşturan bilim, sanat ve felsefe üzerine kuruludur. Bilim ve felsefeyi geliştirmesinin temelinde de sanat yatmaktadır. Zira insanoğlunun kendini ifade etmek ve günlük yaşamına dair kayıt tutmak için baş vurduğu ilk araç sanat olmuştur. Bunu insanoğlunun geride bıraktığı mağara duvarı resimleri veya tarih öncesi kaya resimlerinden biliyoruz.

İnsanoğlunun geride bıraktığı tarih siyasi, kültürel, sosyolojik, bilimsel ve sanatsal açıdan ayrılmış birçok devir ve dönemden oluşmaktadır. Bu dönemlerden ikisi, bireyi merkeze alan aydınlanma düşüncesinin tetiklediği sanayi devriminin başrolde olduğu bilim-teknik ve sanatta sıçramaların meydana geldiği modernizm ve postmodernizmdir.

İnsanlık tarihinin bilim, felsefe ve sanat bakımından en ayırt edici özelliklere sahip olan bu son iki dönemi insanoğlunun sınırların aşılabilirliğine dair oluşan inancının bir sonucudur. Aydınlanmaya kadar adeta tanrının yeryüzündeki temsili olan krallar ve dini otoritelerin baskısı altında yaşayan insanoğlu, Fransız Devrimi ile bu otoriteleri sarsarak geleceğini aydınlatmıştır. Bu devrimden sonra

daha özgür olan bilim ve sanat ilerlemenin önündeki engelleri görmüş ve ortadan kaldırmak için girişimlerde bulunmuştur. Sınırların aşılması için öncelikle farkına varılması gerekmektedir. Bilim de aynen bu şekilde ilerlemektedir. Ortada bir problem vardır ya da ortaya bir problem atılır ve o problem çözülünce de bir adım ileri atılmış olur. Modernizm tam da geçmişin kalıplarından kurtulup sosyo-ekonomik, sosyo-politik bakımdan refaha ve düşünce özgürlüğüne erişmenin yolunun değişim olduğunun görülmesi ile gerçekleşmiştir. Ancak bu değişim bir kereye mahsus olması ya da sınırlılıklar barındırması nedeniyle yeni bir çıkmaza girmiştir. Bu çıkmazdan kurtulmanın yolu sürekli olması gereken bir değişimdi ve bu sürekli değişim de postmodernizmde yakalanmıştır. Modernizm ve postmodernizm sanatta da değişimi-sürekli değişimi hem mümkün hem de zaruri kılmıştır. Bu anlamda birbirini eleştiren, birbirini ret eden ve birbirini doğuran birçok sanat akımı ve sanat anlayışı türemiştir. Modernizmden günümüze bu sanat akımları içerisinde yer alan veya bağımsız sanatçıların kimi zaman sınırları bir sorunsal olarak konu edinmeleri, kimi zaman sanata getirdikleri yeniliklerle sınırları aşmaları veya bir gözlemci-anlatıcı gibi işledikleri konular ve ürettikleri eserlerle dolaylı olarak sınırlara değinmiş olmaları bakımından sınır kavramıyla ilişki kurmuşlardır. Bu çalışmada yer verilen resim,heykel, performans, video performans, enstalasyon gibi farklı disiplinlerde üretilmiş sanat eserleri böyle bir anlayışla sınır kavramı çerçevesinde incelenmiştir. Ayrıca sınır kavramını sanat eserinde kullandığı nesne ve malzemeler ile taşıyan sanatçıların eser incelemeleri de bu bağlamda yapılmıştır.

Araştırmanın Amacı

"Sınır Kavramının Modernizm ve Postmodernizmde Plastik Sanatlara Yansımaları" konulu bu çalışmada, sınır kavramının, modernizmin ve postmodernizmin etimolojik bir incelemesi yapılmıştır. Çalışmanın devamında sınır kavramı beden, psikoloji-sosyoloji, siyasi, matematik, mimari, coğrafi ve sanat üretiminde kullanılan sınır kavramı ile ilişkili malzeme ve nesne bağlamında ele alınarak modernizm ve postmodernizmde plastik sanatlara yansımaları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın Önemi

Sınır tarih, felsefe, sosyoloji, bilim gibi alanlara konu olmuş bir kavram olarak sanatta da önemli bir yer tutmaktadır. Sınır kavramı hem plastik sanatlardaki farklı disiplinlerde (resim, heykel, video art, fotoğraf, enstalasyon vb.) hem de bu disiplinlerde yukarıda yazılı diğer bilimlerle birlikte ele alınmaya elverişli bir kavramdır. Sınır kavramı ayrıca çit, tel örgü, dikenli tel, kafes, sur, kapı, eşik, (duvar), hapishane (zindan), gibi bir çok kavram, olgu ve nesne ile de ilişkili olarak düşünülmesi gereken bir kavramdır. Sınır kavramının sanatta içerik olması bakımdan incelendiğinde plastik sanatlardaki kapsamı daha da genişleyen bir kavram olduğu görülmektedir. Sınır kavramı modernizmde sentetik kübizm ile başlamış ve konstrüktivizm, dada, kavramsal sanat gibi sanat anlayışlarıyla da plastik sanatlarda önemli bir yer edinmiş sanatta kullanılan nesne ve malzemeler açısından da sanattaki yeri büyük bir önem arz etmektedir. Çalışma sınır kavramını modernizm ve postmodernizm kapsamı ile tüm bu bağlamlarda ele alıyor olması bakımından literatüre katkı sunmaktadır.

Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada alan yazın tarama, gözleme dayalı çıkarsama, karşılaştırma gibi sosyal bilimlerin nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılmıştır. Alan yazın taraması yapılırken kitap, tez, hakemli dergiler, film, internet makaleleri gibi kaynaklardan yararlanılmıştır. Araştırmaya konu olan eserlerden özellikle yabancı sanatçılara ait eserlere ulaşmak için ağırlıklı olarak internetten yararlanmıştır. Araştırmada ayrıca ulaşılabilen sanatçılar ile çalışmaya konu olan eserleri üzerine görüşmeler de gerçekleştirilmiştir. Araştırmaya konu olan resimler sınır kavramı çerçevesinde değerlendirilmesi yapılırken eser inceleme yöntemlerinden yararlanılmıştır.

1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde çalışmanın konusu olan sınır kavramın tanımlanarak tarihi ve felsefi açıdan bir incelemesi yapılmıştır. Çalışmanın kapsamını oluşturan modern ve postmodern dönemlerin ortaya çıkış nedenleri, bu dönemlerdeki siyasi, kültürel, ekonomik, politik, mimari, sanatsal ve bilimsel gelişmeler ve bu gelişmelerin şekillendirdiği yeni kentli toplumsal yapı dönemsel olarak incelenerek bir sunumu yapılmıştır.

1.1. Sınır Kavramı

Rumca kökenli olan sınır kelimesi Türk Dil Kurumunun güncel internet sözlüğünde altı ayrı tanım ile şöyle tanımlanmaktadır;

"1. İki komşu devletin topraklarını birbirinden ayıran çizgi, hudut.

2. Komşu il, ilçe, köy veya kişilerin topraklarını birbirinden ayıran çizgi.

3. Bir şeyin yayılabileceği veya genişleyebileceği son çizgi, uç: Bataklığın sınırı. Ormanın sınırı.

4. Bir şeyin nicelik bakımından inebileceği veya çıkabileceği en alt ve en üst yer, limit: ...

5. Değişken bir büyüklüğün istenildiği kadar yaklaşabildiği durağan büyüklük, limit.

6. uç, son"[1]

Sınır kavramı ilksel olarak temas halinde (yan yana) olan şeyleri birbirinden ayıran çizgi ve var olan bir şeyin ulaşabileceği maksimum genişlik ya da büyüklük olarak düşünülmektedir. Böyle düşünülmesinin temelinde, eğer arada bir engel olmasa temas halindeki şeylerin birbirine karışıp bir bütün olacağı ve şeylerin sonsuz genişlik ve büyüklükte olacağı düşüncesidir. Bu düşünce bazı şeyler ve

[1] TDK, "Sınır", https://sozluk.gov.tr/, (05.4.2022).

durumlar için geçerli olmasına rağmen tüm şey ve durumlara genellemek mümkün değildir. Çünkü temas halinde olan her şey eğer arada somut bir sınır olmasa bile birbirine karışma riski taşımamaktadır. Denizler karalarla temas halindedir ve aralarında sınır görevi görecek başka bir nesne olmamasına rağmen birleşip bir balçık bütünü oluşturmazlar. Sınır kavramının ilksel olarak böyle düşünülmesinden yola çıkarak sınır kavramının tekillik ve sonsuzluk düşüncelerine karşıt bir kavram olduğu sonucuna varabiliriz. Var olan hiç bir nesne tekil ya da sonsuz değildir. *"Doğanın parçaları, amaçlarına ve keşfedilmiş bir plana göre ele alındıklarında; dikkati her tür nesneye yansıtan rehbersiz gözlemler sırasında göze çarpmayacak ve gizli kalacak belirli özellikler ortaya çıkar. Açıkladığımız kuram, evrenin sonsuz alanını önümüze seriyor ve evrenin yüce yapımcısının sonsuzluğuna uygun Tanrı'nın yapıtı kavramını yansıtıyor. Dünyanın bir kum tanesi gibi zor ayırt edecek kadar ufak kaldığı bir gezegenler aleminin büyüklüğü, insan aklını şaşkınlığa uğratıyorsa; Samanyolu uzantısını dolduran dünyaların ve sistemlerin sınırsız sayısı karşısında şaşkınlığa düşeriz! Hele tüm bu büyük yıldız-dünyaları düzeninin sınırlarını kestiremediğimiz sistemlerden birini oluşturduğunu ve bu sistemlerin yıldız-dünyaları gibi akıl almaz derecede büyük olmasına karşın, bir başka sistemin parçası olabileceğini kavradığımız zaman şaşkınlığımız daha da artar! Biz, bir dünyalar ve sistemler yapısının aşamalı ilişkisine bağlı ilk parçaları görüyoruz ve bu sonsuz aşamanın ilk bölümü bütünün nasıl düşünülmesi gerektiğini bize şimdiden gösteriyor."* [2] Kant'ın Evrensel Doğa Tarihi ve Gökler Kuramı adlı yapıtında ifade ettiği gibi sonsuz bir boşluk olarak kabul edebileceğimiz tek şey uzay olmasına karşın günümüz teknolojisi ile keşfettiğimiz veya hakkında bilgi sahibi olduğumuz kısmını bile gözlemlenebilir evren olarak sınırlandırmış durumdayız. Evrenin sonsuzluğu inancını boşa çıkarabilecek bir başka teori ise paralel evrenler veya çoklu evren teorisidir (Kant, yaşadığı dönemin şartlarına bağlı olarak evrenimizin başka bir sistemin parçası olabileceğini ifade etmiştir). Bu teoriye göre evren tek değildir birbirinin simetrisi ya da benzeri olan bir çok evren vardır. Bu teoriden de evrenin sınırlılığı sonucu çıkmaktadır. Günümüzde evrenin varoluşu üzerine geçerli bir teori olan "Big Bang" teorisi evrenin oluşumunu açıklamaktadır. Buna göre evrenin

[2] Immanuel Kant, *Evrensel Doğa Tarihi ve Gökler Kuramı*, 2. baskı, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul 2004, S.77.

oluşumunun ilk anından itibaren sınırların oluştuğu da söylenebilir. İlerleyen zamanlarda daha gelişmiş bir teknoloji ile gözlemlenebilir evren dışında yeni keşifler yapıldığında, gözlemlenebilir evrenin sınırları aşılmış mı olacak? Yoksa gözlemlenebilir evrenimiz bir miktar daha genişlemiş mi olacak? Bu iki sorunun da cevabını olumlu vermek mümkün. Bir sınırı aşmış olacağız çünkü daha önce bilmediğimiz yeni şeyler görüp öğreneceğiz. O yeni keşfedilmiş şeyler ile aramızda bir engel kalmayacak. İkinci sorunun cevabına gelince evet gözlemlenebilir evrenin sınırları biraz daha genişlemiş olacak. Yeni keşfettiğimiz son şey gözlemlenebilir evrenin yeni sınırını oluşturacaktır. Bu yeni sınır bize bir öncekinden daha geniş bir gözlemlenebilir evren sunacaktır. Astronomi biliminin tarihi buna kanıt sayılacak sayısız örnek sunmaktadır. Dünyanın düz olduğu inanışından (bu inanış daha fazla bilgi olmadığından oluşmuş bir inanıştır.) yuvarlak ve dönüyor olduğu bilgisine ulaşmamızda aştığımız ve dolayısıyla giderek genişleyen yeni sınırların oluşması ve bu sınırları da bilgi ve teknoloji ile aşarak çağımız uzay biliminin son sınırlarına ulaşmış olmamız gibi. Aşılana kadar var olan bu sınırlar aşıldıktan sonra tarihte bir dönem ya da dönüm notası olarak kalmışlardır.

Sınır kavramı büyüklük (genişlik), sonsuzluk ve dolayısıyla sınırsızlık kavramlarıyla karşıt bir kavram olarak algılandığından bu kavramlar ölçüt alınarak tanımlanmaya çalışılmasına da sebep olmuştur. Oysa sınır kavramı küçük veya dar kavramlarıyla da yakından ilişkilidir. Bu durum bir düşünce deneyi ile açıklanabilir. Avucumuzun içine sığacak büyüklükte bir küre düşünelim ve bu küreyi bin kat büyüttüğümüzde küre artık üzerinde dolaşabileceğimiz bir büyüklüğe ulaşır. Bu işlemi art arda birkaç kez tekrarladığımızda üzerinde yaşadığımız dünyanın büyüklüğüne ve hatta daha fazla bir büyüklüğe ulaşmış oluruz. Bu büyüklüğe ve hatta daha fazla büyüklüğe ulaşmış bir kürenin sınırları bizim için gittikçe ulaşılmaz olacaktır. Kürenin oluşan yeni sınırlarının ulaşılmazlığı küreyi sınırsız yapmamaktadır. Şimdi de yaptığımız işlemi geri alıp kürenin avucumuzda olduğu ana dönelim. Avucumuza sığacak büyüklükte olan küreyi bu sefer bin kat küçülttüğümüzü ve bu işlemi birkaç kez tekrarladığımızı düşünelim. Küre artık göremeyeceğimiz kadar küçülecek ve sınırlarını ölçme imkanımız olmayacaktır. Bu durumda kürenin artık yok olduğu veya sınırsız olduğu anlamına gelmemektedir.

Biliyoruz ki bu kürenin oluştuğu madde her ne olursa olsun atom denilen temel yapı taşlarından oluşmaktadır ve atomda kendi içinde alt yapı ve elemanlara sahiptir. *"Yine görmemiz mümkün olmayan kuarklar, atomun çekirdeğindeki proton ve nötronların özelliklerini açıklamak için kullanılan bir modeldir."*[3] Bu model; yakın diyebileceğimiz bir zamana kadar maddenin en küçük ölçekli ve bölünemez yapı taşı olarak minimal ölçekte vardığımız son sınır olan atomun da alt yapılarının olduğunu göstererek atom sınırını aşıp kuark adı verilen atom altı yapıların sınırına vardığımızı ifade ediyor. Fiziksel anlamda maksimal ölçekte gözlemlenebilir evren ile minimal ölçekte kuarklar ile sınırlanmış uzayın bir noktasında bulunuyoruz.

Sınır kavramı ilksel anlamı ile matematik, fizik, astronomi ve coğrafya gibi alanlarda aldığı önemli yerin yanı sıra felsefe, psikoloji-sosyoloji, siyasi, coğrafi, mimari ve bu alanlarla etkileşimli olarak veya doğrudan sanatta da önemli bir yer tutmaktadır. Sınır kavramına bazı düşünürlerin felsefi yaklaşımlar şöyledir;

"Kant; 'Biz ancak olayları bilebiliriz, bildiğimiz sınırda durur. Ötesine geçemeyiz' diye ifade eder. Kant'ın görüşüne karşı bir görüş de Hegel'indir. Hegel; Sınırın bilincine varmamız için o sınırın ötesinde ne olduğunu bilmemiz lazımdır. Bir çizginin bitimini bilmek demek, o çizginin ötesindeki boşluğu da bilmek demektir.şeklinde ifade eder. Spinoza ise daha farklı bir bakış açısı sunar. Ona göre; Tanımlamak sınırlamaktır. Bir çiçeğin kırmızı olduğunu söylerken bunu diğer renklere karşı sınırlıyoruz; Yeşil ya da mavi olmadığını söylüyoruz. Öyleyse sınırlamak olumsuzlamaktır. Tanımlamak sınır koymaktır. Frolov(1997:423), Alman düşünür Karl Jaspers (1883-1969)'in felsefeye getirdiği bir kavram olan 'sınır-durum'dan bahseder... Bir sınır ve çıkmazla karşı karşıya gelen insan kendini aşılamaz engellerin içinde bulur... Servet Karabağ'a göre ise sınır içsel ve dışsal bir sistemi ifade eder..."[4]

---

[3] Stephen Hawking-Leonard Mlodinow, *Büyük Tasarım*, 1.Baskı, Doğan Kitap, İstanbul 2012, S.45.
[4] Seçil Kumartaşlı, "Sanata Yansıması Bağlamında Sınır Kavramı ve Kişisel Uygulamalar", (Süleymen Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Isparta, 2019, S.4.

Postmodern düşünürler olan Gilles Deleuze ve Felix Guattari birlikte kaleme aldıkları yapıtları olan Anti-Ödipus'ta ödipusu bir sınır olarak kapitalizm ve kapitalizmin yarattığı yersizyutsuzlaşma ile ilişkili yorumlamışlar. "*Ödipus bir sınırdır. Ama 'sınır' birçok farklı şekilde ele alınabilir, çünkü başlangıçta bir matris rolünde, bir açılış olayı gibidir; veya yolun yarısında şahsiyetlerin ve onların ilişkilerine ait zeminin aracılığını temin eden yapısal bir işlev gibidir; veya sonda eskotolojik bir belirlenim gibidir. Aynısı arzulama-üretimi için de geçerlidir. Ama işin doğrusu bu son kabulde farklı yönlere sahiptir. İlkin, arzulama-üretimi toplumsal üretimin sınırındadır; kodların ve yeryurtların sınırındaki kodu çözülmüş akımlar; sociusun sınırındaki organsız beden. Şizo-akımların duvarı aştığı, bütün kodları karıştırdığı ve sociusu yersizyurtsuzlaştırdığı her defasında mutlak sınırdan söz etmemiz gerekir:... Kapitalizmden önceki oluşumların tüccarı ve teknisyeni inatla kuşatması, kendi kodlarını paramparça edecek akımlarını alıkoyması bu yüzdendir. Gerçek sınır budur."*[5] Sanayi devrimi ile kırsaldan şehirlere başlayan göçler bireyi yerinden yurdundan uzaklaştırdığı gibi onu köklerinden ve kültüründen de uzaklaştırarak kapitalist düzenin içinde yalnızlaştırmıştır. Bunun sonucunda oluşan yeni şehirli toplum sınırları içinde bir kök bulamamanın bunalımı bireyi yersizyurtsuzlaştırmıştır. Kapitalizm bireyi yalnızca köklerinden koparıp yalnızlaştırmak-kimliksizleştirmek bakımından sınırlamamıştır. Kapitalizmin teşkil ettiği bir başka sınır ise bireyler arasında yarattığı eşitsizliktir. Bu eşitsizlik dönemin sunduğu sağlık, eğitim, barınma gibi imkanlara ulaşmanın yolunun paradan geçmesi bakımından düşünüldüğünde aradaki sınırlar belirginleşmektedir. Bu okuma dönemin sanatı üzerinden de yapılabilmektedir.

Geçmişten günümüze birçok sınırı aşan insanoğlu günümüzde sahip olduğu bilim ile sınırlarını fiziksel anlamda Mars'a keşif aracı gönderecek kadar genişletmiş durumdadır. Günümüzde özellikle bilişim teknolojileri alanında yarattığı sanal bir dünya olan "metawerse" ile sınır kavramını gerçek ile sanal olan arasında bir konuma ulaştırmıştır. Geçmişten günümüze geçmiş-gelecek, ruh-beden- (dualite), uzak-yakın,

[5] Gilles Deleuze-Felix Guattari, *Anti-Ödipus Kapitalizm ve şizofreni 1*, 4. baskı, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara 2020, s.257.-258.

geçek-rüya gibi kavramlar üzerinden tartışılan sınır kavramı günümüzde yapay zeka ve sanal-gerçek kavramları çerçevesinde de tartışılmaya başlanmıştır.

Sınır kavramı çalışmanın ilerleyen aşamalarında modernizm ve postmodernizm çerçevesinde beden, psikoloji-sosyoloji, siyasi, coğrafi, mimari, matematiksel sınırlar ve sınır kavramı ile ilişkili sanatta malzeme olarak kullanılan nesneler bağlamında ayrı başlıklar altında ele alınacaktır.

1.2. Modernizm

İnsanlık tarihi birbirinin ardılı sayısız dönemden oluşmaktadır. Bu dönemlerden biri de siyasi, kültürel, sosyo-ekonomik, bilim-teknik, mimari ve sanatsal açıdan ayırt edici özelliklere sahip, birçok tabunun yıkıldığı, birçok sınırın aşıldığı ve yeni sınırların ortaya çıktığı modernizmdir.

Yeni, yenilikçi ve eskiden yeniye geçişin karşılığı olarak anılan ve *"temelinin 17. ve 18. yüzyıllarda atıldığı, 20. yüzyılın ortalarına kadar hayatın her alanında kullanılan modernizm kavramı, latince kökenli modo'dan türeme modernus kelimesinden gelmektedir. Modern kavramı 5. yüzyıldan bu yana sürekli olarak eskiden yeniye geçişi ifade etmek için kullanılmıştır. Kavram İngilizce'de 20. yüzyılın ortalarında genel kullanıma dahil olmuş, çağdaşlaşma anlamında kullanılarak gündelik dilin bir parçası haline gelmiştir. Modernizm kavramını çağdaşlaşma anlamıyla değerlendirerek akla hep yeni, yeni olan, eskiden uzaklaşmış anlamına geldiğinin ve kavramın yakın zamanın eş anlamlısı olarak kullanıldığını söylemek mümkündür."*[6] Yeninin ve yenilikçiliğin karşılığı olan modernizmde sanayi devrimi önemli bir faktördür. Sanayi devriminin gerçekleşmesinde ve hızlanarak ilerlemesinde rol oynayan önemli etkenlerin başında elektrik gelmektedir. Elektriğin keşfedilip kullanılmaya başlanmasından önce buhar gücünün çeşitli ulaşım araçlarında ve makinelerde kullanıldığını da söylemek gerekir. Sanayi devrimine ve

[6] Harun Kırılmaz-Fatma Ayparçası, "Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansıması" *İnsan & İnsan,* Sayı 8, 2016, S.33.

dolayısıyla da modernizme elektriğin katkılarının daha iyi anlaşılması için elektriğin tarihçesine kısaca değinmek yerinde olacaktır. *Eski Yunanca'dan gelmekte olan elektrik ve mıknatıs sözcüklerinin kökeni "kehribar" anlamına gelen Yunanca "elektron" sözcüğüdür. Thales; statik elektriği, William Gilbert; statik elektrik ile manyetizma arasındaki farkları bulmuştur... James Clark Maxwell 1864'te yayınladığı alan denklemleriyle, elektrik, magnetik ve optik olguları elektromagnetizma adı verilen tek bir evrensel olguda birleştirmiştir... Thomas Edison'un 1879'da akkor lambayı icadı ile ilk elektrik üretim merkezi ile dağıtım şebekesini 1881'de New York'ta kurması, elektrik enerjisinin evlerde ve sanayide yaygın olarak kullanılmasının başlangıcı olmuştur."*[7] Görüldüğü gibi insanlığın antik çağdan beri varlığının farkında olduğu elektriği kontrol altına alıp kullanması ancak modernizmin başlarında mümkün olmuştur. Elektriğin çok kullanışlı bir enerji türü olarak kullanılmaya başlanması, dönemin ruhuna göre ateşin keşfedilip kullanılmaya başlanmasının insanlığın gelişimine kazandırdığı ivme ile eşdeğer sayılacak kadar kritik öneme sahip bir keşiftir. Modernizmde ikinci kez yukarıda sadece birkaçının adının geçtiği ve elektriğin keşfedilip kullanılmasında önemli katkıları olan daha nice Prometheus ya da Prometheus'lar elektriği çalıp insanlığa armağan ettiler ve böylece insanlık bir sınırı daha aşmış oldu. Bu keşif birçok alanda meydana gelen gelişmeleri hem tetiklemiş hem de var olan teknolojinin inovasyonunu hızlandırmıştır. Ateşin keşfinden elektriğin keşfine kadar olan süreçte meydana gelen gelişmelere bakıldığında, elektriğin keşfi ile birlikte modernizmde çok daha kısa sürede kendinden önceki dönemlerle kıyaslanamayacak kadar çok gelişme meydana gelmiştir. Kitle iletişim araçları (televizyon, radyo, fotoğraf makinası, telgraf, modern matbaa vb.) ve aydınlatmada elektriğin kullanılmaya başlanması sosyo-kültürel açıdan toplumda meydana gelen değişikliklerde elektriğin göz ardı edilemeyecek kadar büyük rol oynadığını göstermektedir. Modernizmin elektrikle çalışan yeni kitle iletişim araçlarından olan televizyon, postmodernizmde neredeyse her eve girmeyi başarmış, bir reklam ve propaganda aracı olarak kitleleri etkilemiş ve kültürün şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Teknolojinin (motorlu taşıtlar) gelişmesinde etkili olan bir diğer etken ise petroldür. Modernizmden

[7] Naziye Özdemir, "İmparatorluktan Cumhuriyete Türkiye'de Elektriğin Tarihsel Gelişimi (1850-1938)", *Osmanlı Medeniyeti Araştırmaları Dergisi,* Cilt 2, Sayı 3, 2016, s. 18-19.

günümüze kadar olan sürece baktığımızda artık elektriğin motorlu taşıtlarda da petrolün yerini almaya başladığını görmekteyiz. Tüm bu etkenlerin meydana getirdiği sanayi devrimi ile birlikte iş gücü ihtiyacı ve buna bağlı olarak iş imkanlarının oluşması insanların kırsaldan (köyden) kente göçünü beraberinde getirmiştir. Nüfus yoğunluğunun çok hızlı arttığı kentlerde barınma ihtiyacını karşılamak için seri üretime dayalı mimari yapıların olduğu yeni bir mimari anlayışın ortaya çıkması da kaçınılmaz olmuştur. Bu mimari anlayış görece (önceki dönemlerin mimarisine göre) süsleme detaylarından uzak, barınma ve kamusal yapı ihtiyacını karşılamaya yönelik minimal yapıların olduğu günümüze kadar ulaşan bir anlayıştır. Elbette bu artan nüfus yalnızca konut ihtiyacını artırmakla kalmadı aynı zamanda oluşan yeni sosyoloji yeni bir yaşam alışkanlığı da yaratıyordu ve bu da yeni ihtiyaçlar doğuruyordu. Yeni ihtiyaçlar yeni bir tüketim kültürünü de beraberinde getirmişti ve bu durum da üretime olan arzın artmasına süreklilik kazandırıyordu. Bu tüketim kültürünün ana hatları postmodernizmde daha da belirginleşmiştir.

Aydınlanmaya kadar bireysel hak ve özgürlükler anlamında pek az yol kat eden insanoğlu aydınlanma döneminde içine hapsedilmiş olduğu dar kalıplardan kurtuluşun mümkün olduğunun farkına varmış ve bu yönde kitlesel hareketler ortaya çıkmıştır. Bu kitlesel hareketlerden biri olan Fransız devrimi neticesinde birey önceki dönemlere kıyasla büyük hak ve özgürlükler elde ederek modern yaşamın ana öznesi olmuşlardır. Fakat bu mutlak özgürlük anlamına gelmiyordu. Modern birey seçimleri, kişisel hayatındaki özgürlüğü, emeğine aldığı karşılık bakımından kısmen ilerleme kaydetmiş olsa da hala bir takım sınırlılıklarla yaşıyordu. Modernizmde şehirlere yapılan göçler iş olanağı ve nispeten daha refah bir hayat sunması bakımından iyi olduğu gibi ailelerin dağılmasına ve farklı yerlerden gelerek şehirlere doluşmuş bireylerin birbirine yabancılaşmasına ve yalnızlığa da neden oluyordu. Sınırlılıklardan bir diğeri ise modern şehirlerde yaşayan işçi sınıfı emeğine aldığı karşılık ile şehrin sunduğu kültür-sanat, sosyal hizmetler, eğlence vb. konfor alanlarından yeterince veya hiç yararlanamamasıydı. Bu sınırlılıklar modern bireyin içinde olduğu yeni kalıpları oluşturuyordu ve kalıplar şehirler kalabalıklaştıkça daralıyordu.

Bunca gelişmenin meydana geldiği modern sanayi toplumunda sanatta da dönemin gelişerek değişen ruhuna uygun köklü değişim ve gelişmeler meydana gelmiştir. Rönesans ile birlikte sanat ve sanatçının, sanatın hamisi konumundaki saray, kilise vb kurumsal yapıların ve burjuvazinin hegemonyasından kurtulup bir nebze özgürleşerek, halkı ve halkın günlük yaşamını konu edinmeye başladığı bilinmektedir. Modernizmde sanat sınırlarını yeniden sorgulamış ve artık kendisine dar gelen kabuğunu bir kez daha değiştirmeye girişmiştir.

Herbert Read Modern Sanatın Felsefesi adlı yapıtında çağın ruhunun sosyo-politik, ekonomik ve felsefi açıdan sanat ve sanatçı üzerindeki etkisini, *" ekonomik ve toplumsal eğilimler, tüm çağlarda büyük düşünce ve fikir akımlarını belirler ve anlara dalgalanan tonlarını verir. Sanat eseri, somut olmayan bu tür akışların yarattığı atmosferden (dönemin felsefelerinden ve teolojilerinden) kaçamaz."* ifadeleri ile dile getiriyor. Buradan hareketle modernizme kadar bir çok evre geçiren sanat, modernizmde aydınlanma ve sanayileşmenin sunduğu imkan ve yarattığı bireyi merkeze alan yeni sosyo-kültürel toplum yapısından payına düşeni almıştır.

Fotoğraf makinesinin icadının modern sanatın kendinden önceki dönemlerin sanat anlayışlarından sıyrılarak büyük bir sıçrama yaşamasına sebep olan ve sanat akımlarının ortaya çıkmasında domino etkisi yaratan Empresyonizm'in ortaya çıkmasındaki etkisi, sanat ve sanat tarihi ile ilgili tüm çevrelerce bilinmektedir. Empresyonizmin ortaya çıkış nedenlerinden biri de klasik katı kuralların oluşturduğu dar kalıplar arasına sıkışmış sanatın bu kalıplarının sorgulanmaya başlanmasıdır. Bu sessiz girişimlerin ilk belirtilerine modernizm öncesi romantik ressamlardan William Turner, Eugene Delacroix gibi ustaların eserlerinde rastlanmaktadır. Modernizmin başlarına kadar bir sanatçının kabul görmesi için belli başlı sergi mekanlarında sergi açması ya da o sanat dünyasına hakim mekanlarda açılan sergilere kabul edilmesi gerekiyordu. Bu mekanlara kabul edilmeyen sanatçıların bir araya gelerek kurdukları salonda eserlerini sergilemeleri bağımsız sanatçılara ve sanata yeni bir kapı aralamıştır. Bu reddedilenler sergisindeki eserler günün belli anlarının aceleci fırça darbeleriyle resmedildiği, günlük yaşam akışına aykırı konuları (kırda kahvaltı)

içerdiklerinden hem içerik bakımından hem de plastik bakımdan tartışma yaratan eserlerden oluşuyordu.

Modern sanat akımlarından Dadaizm, Süprematizm, Neoplastisizm, Soyut Sanat, Konstrüktivizm, De Stijl, Kübizm postmodern dönem sanatından günümüze kadar birçok yeni sanat akımına kaynaklık edecek avangard sanat akımları olarak sanat tarihine geçmiş devrim niteliğindeki sanat hareketleridirler.

Sanayileşme ile birlikte elektrikle aydınlanan mesken ve sokakların sanata da katkı sunduğunu söylemek abartı olmasa gerek. Daha önce gaz lambası veya mum ışığında çalışan sanatçılar artık geceleri de eskiye nazaran gün ışığına daha yakın bir ışıkta çalışma imkanı bulmuş ve bunun yanında çalışma ve üretme açısından zamanı daha verimli kullanmışlardı. Yine bu dönemin getirdiği bir diğer imkan ise sanat malzemelerinin çeşitlenmesi , daha hızlı ve ekonomik üretilmesi de sanatı olumlu etkileyen bir faktördür. Biliniyor ki modernizm ile birlikte boyalar tüpe girmiş ve sanatçılara atölye dışında çalışma olanağı sağlamıştı. Bu basit etki bile modern sanat tarihinde Barbizon Ekolü'nün var olmasını sağlamıştır. Bu dönemde esen değişim rüzgarlarının getirdiği imkanların elbette bir bedeli de olmuştur. İki büyük savaş, iki savaş arası ve sonrası yaşanan bireysel ve toplumsal travmalar, toplu katliamlar, faşist ideolojiler (nazizm vb.) sanatı etkileyen olumsuz faktörler arasındadır. Sanat diktatör faşist yönetimlerin baskısına maruz kalmış, hatta çağdaş sanat gereksiz ve anlamsız bulunarak küçümsenmişti. Modern sanat kısıtlayıcı bu yasaklardan da beslenmesini bilmiş ve sınırlarını genişletmeye devam etmiştir. Picasso'nun devasa ölçülerdeki Guernica'sının doğuşu buna örnektir.

Modernizm yeni ve yenilikçiliğin karşılığı olarak hep iyi olanı çağrıştırsa da içerisinde milyonlarca insanın hayatına mal olan ve her toplumu derinden sarsan iki büyük dünya savaşını da barındırmaktadır. Ulus devlet fikrinin ortaya çıktığı bu dönem için; Anthony Giddens *"Sanayileşmenin tek kuramsal boyutu olmadığı kabul edilse de, modernite kabaca Sanayileşmiş dünyaya karşılık gelen bir dönem olarak anlaşılabilir...Bu boyut ayrıca savaşın sanayileşmesi bağlamında şiddet araçlarının kontrolünden ayrılabilir. Modernite öncelikle nükleer silahlanmanın göstergesi*

olduğu silahların potansiyel yıkıcı gücünün daha sınırsız hale geldiği bir topyekun savaş çağının habercisidir."[8] ifadeleriyle sanayileşmeye paralel olarak gelişen savaş sanayisinin nelere gebe olduğunu vurgulamaktadır. Giddens'ın bu vurgusu yerindedir çünkü, modern dünyanın bilimi atomu parçalayıp içinden cehennem ateşini çıkarmıştı. Bu gelişmenin üzerinden çok geçmeden atomdan elde edilen bu muazzam enerji savaş sanayisi tarafından insanlık tarihinin gelmiş geçmiş en yıkıcı silahına dönüştürülmüştü. Bu silahın (atom bombası) insanların bedeni ve psikolojisi üzerinde bıraktığı dehşet verici etkinin izleri günümüze kadar ulaşmıştır. Dönemin ulus devlet anlayışı ile birlikte devletlerin yeniden çizilen sınırlarının toplumlar üzerindeki sosyo-kültürel etkileri üçüncü bölümde "Siyasi Sınırlar" başlığı altında detaylıca ele alınacaktır.

1.3. Postmodernizm

Postmodernizm Türk Dil Kurumun Güncel İnternet Sözlüğü'nde "... *Modernist arayışın canlılığını kaybetmesinden sonra XX. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan çeşitli üslup ve yönelişlerin adı."*[9] şeklinde tanımlanmaktadır.

Postmodernizm; modernizm ile aralarındaki muğlak sınırlar üzerinden başlangıcı ile ilgili tartışmaların günümüze kadar ulaştığı bir dönemdir. Bu tartışmaların odağında postmodernizmde, modernizmin ortaya çıkmasında başlıca faktör olan sanayi devrimi gibi belirgin bir olay veya gelişmenin olmaması bulunmaktadır. Postmodernizmin muğlak sınırları yalnızca kendinden önceki dönem olan modernizmden ayrılmasıyla ilgili değildir. Postmodernizm, içinde tekrarlanan-yeniden yorumlanan bazı durumlar hem kendi içinde hem de sonu bakımından da barındırdığı muğlak sınırlar nedeniyle halen tartışma konusudur. Postmodernizmin belirip şekillenmesinde mimari alanındaki gelişmeler üzerinde çokça durulmuş önemli bir etkendir. Modernizmin seri üretilen minimal ve yeni şehir nüfusunun barınma ihtiyacını karşılamaya yönelik mimari blokların postmodernizmde de

[8] Anthony Giddens, *Modernite ve Bireysel- Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum,* 1. Baskı, Say Yayınları, İstanbul 2010, s.29.
[9] TDK, "Postmodernizm", https://sozluk.gov.tr/, (02.05.2023).

varlığını sürdürmesinin yanında dikey mimarinin (gökdelenler) hızlandığı görülmektedir. Bu bakımdan modernizm ve postmodernizmin bir bütün olarak şehirleşme ve günümüzde çözümsüzlük noktasına ulaşmış beton kullanımındaki artış bakımından bir beton çağı olarak da nitelenebilir. Modern ve postmodern dönemlerin mimarisinin üçüncü bölümde "Mimaride Sınır Kavramı" başlığı altında detaylı bir incelemesi yapılacaktır.

Postmodernizmin başlangıcı ile ilgili süre gelen tartışmalara rağmen "*Örneğin mimarlık alanında, Charles Jenks modernizmin sonunun ve postmodernizme geçişin sembolik tarihini, Le Corbusier'nin "modern yaşam makinası"nın ödül kazanmış bir versiyonu olan St. louis'deki Pruitt-Igoe toplu konut bloklarının, içinde yaşayan düşük gelirli insanlar için oturulamaz bir çevre olduğu gerekçesiyle dinamitle havaya uçurulduğu 15 temmuz 1972 günü saat 15:32 olarak verir."*[10] Elbette yılı, günü, saati ve hatta dakikası net bir şekilde verilmiş olan bu tarih tüm mimarlık çevreleri ve mimarlık dışındaki diğer çevrelerce de postmodernizmin kabul görmüş miladı olduğunu söyleyemeyiz." Postmodernizmin başlangıcı ile ilgili bir diğer tarihlendirme ise, "*1980 Venedik bienalinde -Habermans'a göre, modernliği kurban ederek-, "karşı-reformasyon" hareketi başlattılar.*"[11] şeklindeki ifadedir. Bu tarih de postmodernizmin kesin başlangıç tarihi olarak kabul görmüş değildir. Postmodernizmin kendi içindeki muğlak sınırlarını; temelleri modernizmdeki sanayi devrimi ile atılmış iletişim - ulaşım teknolojilerinin, mimarinin, sosyo - politik, sosyo-kültürel yapının ve sanat anlayışının teorik yeniden yorumunun ortaya koyduğu pratikler olduğunu söyleyebiliriz. Bu yeniden yorumun ortaya koyduğu pratiklerin en belirgin olanlarından biri üretim ile ilgili olanıdır. Modernizmde sanayi devrimi ile üretimin hız kazandığını ve beraberinde seri üretim ve buna bağlı olarak bir tüketim kültürünün de oluştuğundan bahsetmiştik. Postmodrnizmde seri üretim fordizm felsefesi ile yeniden yorumlanıp az maaş ile çok iş yaptıran ve ürettiği arabaları tekrar işçiye satmayı hedefleyen kapitalist bir anlayış ile tüketim kültürünün sürekliliğinin sağlanmaya çalışılması postmodernizmin dikkat çeken

[10] David Harvey, *Post modernliğin Durumu,* 1. baskı, Metis Yayınları, İstanbul 1997, s.54.
[11] Fredric Jameson-Jean François Lyotard-Jürgen Habermas, *Postmodernizm*, 2. baskı, Kıyı Yayınları, İstanbul 1994, s. 15.

etkenleri arasında sayılmaktadır. "*Fordun iş örgütlenmesi ve teknoloji açısından yarattığı yenilikler, birçok açıdan, zaten iyice yerleşmiş olan eğilimlerin basit bir uzantısıydı... Benzer biçimde, Ford, emek süreci alanında da eski teknolojilerin ve daha önceden var olan ayrıntıda iş bölümünün rasyonalizasyonundan öte bir şey yapmıyor, yalnızca, işin yerinden kıpırdamayan işçiye akıtılması yoluyla üretkenlikte muazzam artışlar elde ediyordu."*[12] İşçinin yerinden kıpırdamamasından kasıt üretim bandıdır. Üretim bandı makinelerin ürettiği bir ürünün belli aşamalarında insan müdahalesine veya kontrolüne ihtiyaç duyan aşamalı bir sistemdir. Modernizm ve postmodrnizmin simge isimlerinden biri olan Charlie Chaplin'in de filmlerine konu olan bu sistemde işçi makinenin çalışma hızına uymak zorunda olduğu için adeta makinenin bir parçasına dönüşmektedir.

Postmodern kültür ile ilgili tanımlamalardan biri de Fredric Jameson'a ait tanımlamadır. "*Jameson'a göre postmodernizm, sanayi ötesi, ulus devlet, tüketim toplumu olarak ifade edilen geç kapitalizmin kültürel mantığıdır. Postmodernizm, modernizmin kurumlarını, siyasal hareketlerini, yasalarını, geliştirdiği ahlakı ve düşünceleri meşrulaştıran büyük hikayelerin bittiği, bilgi kuramının yeniden ele alındığı, ilerleme ve kalkınma kavramının içeriğini yitirdiği, sürüleşmiş, standartlara bağlanmış bir bireyden, davranışları ve tercihleri farklı olan kişiliklerin ve kimliklerin geliştiği kaos dönemi olarak tanımlamaktadır.*"[13] Bu tanımlamada modernizmle başlayan değişim hareketi sonucu ortaya çıkan toplum sosyolojisi, kültür ve bilgi kuramının bir standarda bağlanmasına karşı gelen postmodernizmin kaotik düzenine vurgu yapılmaktadır. Kaotik düzen hiçbir şeyin bir standarda bağlı kalmadığı ve sürekli bir değişimin hüküm sürdüğü bir düzen olarak açıklanabilir. Bu bakımdan postmodernizmin, modernizmin çıkış felsefesi olan değişimin sürekli olması gerektiği düşüncesi üzerine kurulu olduğu sonucuna varılabilir. Bu kültürel değişimin hızlanmasında rol oynayan başlıca kitle iletişim araçlarından biri olan televizyon oldukça etkili olmuştur. Modern bir icat olan televizyon postmodern döneme gelindiğinde elektrik şebekelerinin yaygınlaşması ile paralel olarak yayılmıştır. Televizyon bir reklam ve propaganda aracı olarak toplumun politik,

[12] David Harvey, *a.g.e.*, s.147.
[13] Harun Kırılmaz-Fatma Ayparçası, *a.g.m.*, s.43.

sosyolojik ve psikolojik yönünü şekillendirmek için kullanılmıştır. Bu sayede bir politikacı hiç gitmediği bir kasabaya sesi ve görüntüsü ile kendini gösterme ve propagandasını ulaştırma imkanı yakaladığı gibi, yeni çıkmış bir ürünün reklamı da üründen önce o kasabaya ulaşıp bir ihtiyaca dönüşmüştür. Öyle ki günümüz iletişim teknolojilerinden olan cep telefonu, internet ve sosyal medya aracılığı ile konumumuz belirlenmekte ve sesimiz dinlenmektedir. Bu sayede ihtiyaçlarımız ve tercihlerimiz belirlenerek reklamlar anlık olarak bize iletilmektedir. Bu imkan ile tüketim tercihlerimizin yanında siyasi tercihlerimiz gibi diğer birçok tercihimiz de belirlenmekle kalınmamakta sesli, yazılı, görsel iletilerle şekillendirilmektedir.

Postmodern sanat da dönemin sürekli bir değişim gerektiren ruhunu taşımaktadır. Bu felsefe modernizmdeki gibi gelenekseli reddeden bir anlayış olmamakla birlikte var olanın (gelenekselin) yeniden üretilmesi anlayışını da benimsemektedir. "*Postmodern sanat bir resmetme, yazma veya kompoze etme sorunu değildir; bir gerçekliği keşif sorunudur daha çok. Sanatın yeniden tanımlanması çalışmasında Harold Rosenberg, sanatçıdan, postmodern bir tarzda, şu alıntıyı yapar: 'Nesneleri oluşturmayı tercih etmiyorum. Bunun yerine, kendisini dünyada konumlandıran bir deneyim türünü yaratmayı deniyorum.' Sanatçı artık sanatla yetinemez, tuval üzerindeki ilk kalem darbesi, bir şehrin ufkunu veya arka planını ifade edemez."*[14] 'Nesneleri oluşturmayı tercih etmiyorum' ifadesi, hazır nesne (ready made) ile üretilen Dada sanat felsefesini ima eder nitelikte olmakla birlikte daha önce üretilmiş bir eseri günün imkan ve ihtiyaçlarının şekillendirdiği sanat anlayışı ile yeniden üretmeyi ifade etmektedir. Modernizmde biricikliği yavaş yavaş ortadan kalkan sanat eseri postmodernizmde artık bir seri üretim ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Halkın sanata konu olduğu ve izleyici olarak da sanata ulaşma fırsatı bulduğu Rönesans'tan modernizme, modernizmden postmodernizme kadar epey yol katedilmiştir. Teknolojik imkanlar ve seri üretim - seri tüketim anlayışı sanat eserinin baskı edisyonlarının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Pop Art'ın en bilinen sanatçılarından olan Andy Warhol'un atölyesini fabrika olarak nitelemesi bu anlayışın sonucudur.

---

[14] Hikmet Şahin, "Postmodern Sanat", *İdil,* Cilt 1, Sayı 5, 2012, s.106.

Postmodern dönemin başlarında ortaya çıktığını ifade edebileceğimiz bir sanat anlayışı olan kavramsal sanat, düşüncenin dilin (sözcük-kavram-anlam) biçime dönüştürülmesi konusunda plastik ifade dilini bir başka boyuta taşımıştır. Bu yeni sanat biçimlerinden diğer bir kaçına Performans Sanatı, Bio Art, Arazi Sanatı (Land Art), Gerilla Girls (Protesto-Eylem Sanatı) gibi yeni anlayışlar da dahildir. Bu anlayışlar günümüzün sunduğu imkanlar ile daha ileri boyutlara ulaşmış bulunmaktadır. Veriye dayalı dijital üretimlerin bir sıçrama yaşadığı günümüzde sanat her bireyin sosyal medya gibi mecralar üzerinden kolaylıkla ulaşabildiği ve isterse o sanatsal üretimin teorik alt yapısına dair dökümanları da okuyabileceği imkana sahiptir. Günümüzün sunduğu böyle bir imkana rağmen bireyin sanata ulaşma arzusu istenen ya da olması gereken düzeyde değildir. Bu durum da sürekli ve ileriye dönük bir değişim gerektiren günümüzde değişim için teknolojik araç kullanıcısı olmanın tek başına yeterli olmadığı bireyin çök yönlü gelişiminin gerektiği sonucunu doğurmaktadır.

Bu dönemde, modernizmdeki iki büyük dünya savaşı gibi savaşlar meydana gelmediyse de o savaşların sonucu travmaların devam ettiğini, o savaşların bir diğer sonucu olan soğuk savaş havasının hakim olduğunu ve özellikle Ortadoğu'da sürekliliği olan lokal (bölgesel) savaşların sürdüğünü de ifade etmek gerekir. Bu durum da aydınlanmayla başlayan değişimin kimi yerlerde olumlu sonuçlara ulaşmış olsa da dünyanın birçok yerinde henüz o değişim sancısının bir sonuca varamadığını göstermektedir. Günümüz dünyasının sosyo-ekonomik, sosyo-politik durumu bu sancının bir süre daha devam edeceğinin işaretlerini vermektedir. İnsan hayatı ve geleceği üzerinde en az savaşlar kadar etkili olan ve günümüzde ciddi boyutlara ulaşan bir diğer faktör ise iklim değişiklikleridir. İklim değişikliği "Küresel Isınma" adıyla her devletin ve her bireyin gündeminde olan ve etkileri görülmeye başlanan ciddi bir sorun olmasına rağmen henüz bu konuda ciddi bir adım atılmış değil ve sorun giderek büyüyor. Modern teknolojik araçların (otomobil vb.) fosil yakıt tüketimine ve sanayinin kimyasal atıklarına bağlanan küresel ısınma enerji tüketim alışkanlıklarının değişmesi ve özellikle yenilenebilir enerji kaynaklarına yönelimle çözüleceği öngörülmektedir. Bunun için fosil yakıtlar yerine elektrik enerjisinin

kullanımı bu iklim krizinden bir çıkış yolu olarak görülmektedir. Modernizmde insanlığı karanlıktan kurtarıp teknolojiye can vererek bir devrimin gerçekleşmesinde önemli rol oynayan elektrik enerjisinin önemi günümüzde bir kere daha ortaya çıkmıştır. Bilişim teknolojileri alanında günümüzde ulaşılan ileri boyutlar sosyal medya, metawerse, yapay zeka gibi elektriğe bağlı yeni teknoloji ve sanal mecraların geleceğin anahtarları olarak görülmesi elektriğin gelecekte de büyük roller üstleneceğini göstermektedir. Günümüzün bu teknolojileri yeni bir sosyoloji yarattığı gibi sanatta da hem içerik hem de teknik-yöntem olarak yerini almıştır. Bu durum aynı zaman da sınır kavramının bu yeni çerçevede ele alınmasına da olanak tanımaktadır.

2. İNSANA DAİR FİZİKSEL VE BİLİŞSEL SINIRLAR

Her nesne üç boyutlu evrende en boy ve derinlik olarak belli bir hacim kaplar. Nesnelerin kapladığı bu hacim nesnelerin biçimini ve sınırlarını oluşturur. İnsanda evren boşluğunda sahip olduğu yeri bedeni ile doldurur ve çevresinin bedeninin sunduğu hareket kabiliyeti ile keşfeder ve görme, duyma, dokunma, tat ve koku alma duyularıyla da algılayarak bir bilinç geliştirir. Bu bölümde sınır kavramı insan ve insan düşüncesinin üretimi veya keşfi olan sınır kavramı ile ilişkili alanlar ayrı başlıklar altında ele alınacaktır.

İnsanın sahip olduğu bilinç onu bedenin dışında yeni sınırlar ile karşılaştırır. Karşılaştığı bu yeni sınırlar kendi üretimi olan psikolojik, sosyolojik, siyasi, coğrafi, matematiksel ve mimarinin oluşturduğu sınırlardır şeklinde ifade edebiliriz. Bu sınırlar çalışmanın ilerleyen evrelerinde ele alınacaktır.

2.1. Bedenin Sınırları

Biyo-psiko-sosyo bir varlık olarak tanımlanan insanın, biyolojik yönünü bedeni oluşturmaktadır. Beden; üç boyutlu evren düzleminde (koordinat sistemi) en

boy ve derinlik bakımından belli bir hacme sahip sınırlı bir yapıdır. Bu yapı kendi içinde birçok alt sistem barındırmaktadır. Bu alt sistemlerin bazıları dışarıdan gözlemlenebilirken bazıları da içeride çalışarak bedenin varlığını sürdürmesine katkı sağlar. Kas ve iskelet sistemi her ne kadar bedenin içine gizlenmiş olsa da hareketleri dışarıdan kolaylıkla gözlenebilen bedenin alt sistemlerindendir. Bedene (el, kol, bacak, ayak, ve diğer eklemler gibi) hareket etme yeteneği sağlayan bu iki alt sistem bedeni bir yere bağımlı olmaktan kurtararak çevresini keşfetme olanağı sağlar. Hareket yeteneğine sahip beden hareketi boyunca çevresini yine bedenin alt sistemlerinden olan duyu organları ile algılayıp beyinde işleyerek anlamlı bir bütüne dönüştürür. Bu açıdan bakıldığında beden tüm alt sistemleri ile bilincin taşıyıcısı olan beynin hizmetindedir. Beden söz konusu olduğunda bilinçten sonra karşımıza çıkan bir diğer olgu ise ruhtur. Dışarıdan besin alarak yaşamsal enerjisini üreten beden gerçekte bir ruha sahip midir? Eğer beden içinde bir ruh barındırıyorsa, beden öldüğünde ruh da ölür mü? İnsanın özü ruh mudur? Yoksa beden midir? İnsanoğlu düşünmeye başlayıp kendini anlamlandırmaya çalıştığından beri bu ruh-beden ikilemi temel sorunsallarından biri olmuştur. Bu sorunsal tarihsel süreçte dualite ya da ruh-beden ikiliği olarak karşımıza çıkmaktadır. "*Platon'a göre ruh ölümsüzdür ve idealar dünyasından gelerek bedenle birleşir, böylelikle asıl yurduna kavuşmuş olur... Aristoteles Platon'un düalizmine karşı çıkarak, ruhu bedenin bir etkinliği, biçimleyici ilkesi olarak görür... Ortaçağ düşünürlerinden Büyük Greogorius'a göre beden, "ruhun şu iğrenç giysisi" idi. Beden yok olur, ölür, ama ruh her zaman varlığını sonsuza dek korur. Saint louis jonville ise beden hakkında görüşünü şöyle dile getirmiş; "İnsan öldüğünde şu beden cüzzamından kurtulur"... Ruh beden ikiliği 17. yüzyıl Descartes'in felsefesi ile daha belirgin ve önemli bir hal alır. Descartesin dualist yaklaşımında, akıl bedenden önce gelir. Varlığın kanıtı düşüncedir. Düşünürseniz var olabilirsiniz. Beden ve ruh iki ayrı tözdür. Ruh maddi olmayan düşünen bir töz iken, beden ise, enliliği, uzunluğu, derinliği, olan ve maddi bir tözdür... Spinoza ise Descartesin çoklu töz anlayışına; ruh ve beden tözüne karşı çıkarak, tek bir tözün varlığından söz eder... Aydınlanma düşünürlerinden Kant'a göre ise akıl ve beden arasında köklü ayrım yapmaya ihtiyacımız vardır.*[15]

[15] Meral Gülkaya Timurturkan, "Felsefi Bedenden Sosyolojik Bedene" *Ethos*, Sayı 1/4, 2008, s.3.-5.

Aydınlanmaya kadar beden ile ilgili tartışmaların akıl (bilinç)-ruh-beden üçgeni çerçevesinde sürdürüldüğü görülmektedir. Söz konusu beden olduğunda yalnızca bu üç faktör bakımından tartışılıp değerlendirilmesi oldukça yetersiz kalmaktadır. Bedenin bu üç faktör ile birlikte renk, cinsiyet, yetenek, estetik gibi faktörler bakımından sosyoloji, psikoloji, siyasi çerçevede değerlendirilmesi gerekmektedir. Giddens, " *kuşkusuz, beden sadece mekansal sınırları sabit bir eylem aracı değildir. Beden sahibinin bakması gereken fiziksel bir organizmadır; cinsiyeti vardır ve bir haz ve acı kaynağıdır."*[16] Beden fonksiyonel olarak muazzam bir hareket kabiliyetine sahip olmasına rağmen yine de bu hareketin bir sınırı vardır. İnsan bedeninin sunduğu hareket imkanı ile belli bir hızla hareket edebilir. Bedenin sahip olduğu diğer yeteneklerden duyu organları için de aynı şeyleri söylemek mümkün. İnsanın gözü belli bir mesafeye kadar belli büyüklükteki nesneleri görür, kulağı belli uzaklıktan gelen ve belli frekans aralığındaki sesleri işitir. Aynı şekilde insan bedeni sahip olduğu el, kol, bacak gibi uzuvları da her açıdan sınırlı yapılardır. Bir insanın bedenin renginin siyah olması, o insanın ötekileştirilerek dışlanmasına, şiddete maruz bırakılmasına ve yüzyıllarca köle olarak görülmesine neden olmuşsa bedenin renk faktöründen bağımsız ele alınması imkansızdır. Ya da cinsiyeti kadın diye insanlık tarihinin son dönemlerine kadar erkek hegemonyası altında bir meta gibi görülmesi, eğitim, seçme-seçilme hakkı, kendi bedeni üzerinde tek söz sahibi olma hakkı ve yaşam tarzına kendi karar verebilme hakkı gibi daha birçok haktan mahrum bırakılmış olması bedenin cinsiyetten bağımsız ele alınmasının yetersiz olduğunu göstermektedir. "*Yunanlılar "dişil" ve "erili"in bedensel bir sürekliliğin iki kutbunu temsil ettiğine inanırlardı, oysa mesela Victorya dönemi insanları adet kanaması ve menopoza öyle gizemli dişil güçler gözüyle bakarlardı ki erkeklerle kadınlar neredeyse ayrı türler gibi görünürdü... Hatta Yunanlılar erkek ve kadın anatomileri*ni *anlama ilkelerini bu üreme fizyolojisinden türetmişlerdi... Nitekim batı tarihinin önemli bir kısmında, tıp "beden"-fizyolojisi çok soğuktan çok sıcağa, çok kadınsıdan çok erkeksiye uzanan tek bir beden- üzerine konuşmuştur."* [17]

[16] Anthony Giddens, *a.g.e.*, s.86.
[17] Richard Sennet, *Ten ve Taş,* 2. baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2014, s. 35.

Modernizm ve postmodernizm ile birlikte birey ön plana çıkmış, dolayısıyla beden üzerine yeni felsefi yaklaşımlar da kendini göstermiştir. Bu iki dönemdeki bilimsel atılımlar tıp alanında da olumlu gelişmelerin meydana gelmesinde etkili olmuştur. Modern tıp gelişmiş makineler ile hem ilaç üretiminde hem de tedavi yöntemlerinde büyük imkanlara sahip olmuştur. Bu gelişmeler sayesinde insan kendi bedeni hakkında daha fazla bilgiye sahip olmakla birlikte sağlıklı yaşama ve tedavi olanaklarına da sahip olmuştur. Dr. Gunther Von Hagens'in geliştirdiği plastinasyon tekniği bedenin tüm alt sistemleriyle daha iyi tanınmasını ve anlaşılmasını sağlayan önemli bir gelişmedir. *"Plastinasyon organik dokuların sıvı silikon polimer ile kaplanarak özelliklerini korur hale getirilmesi demektir... Prof. dr. Von Hagens, plastinasyon ile ilgili çalışmalarını 1978 yılındaki buluşunun ardından yoğunlaştırarak devam ettirdi. Bu bilgi birikiminin sonucunda bizzat hazırladığı insan vücudu preparatlarını Body Worlds, Körperwelten gibi isimlerle sergileme ve halkın görselliğine sunma çalışmaları gündeme geldi."*[18] Bu teknik hem tıp dünyasına hem de sanat dünyasına anatomi konusunda büyük katkı sağlamıştır. Bedene yönelik felsefi yaklaşımlardan biri postmodernizmde ortaya çıkmış sosyolojik ve sanatsal açıdan en önemli kadın hareketi olan feminizmdir. "*Feminist yaklaşımlar bedenin toplumsal yaşamda var olduğunu, toplumsal, politik, cinsiyetli ve ideolojik olduğunu, kadın bedeni ve cinsiyet tartışmasıyla ortaya koymuştur."*[19] Bedenle ilgili değinilmesi gereken başka bir fiziksel özellik ise güzelliktir. Bedenin görünümü bireyin psikolojisini de olumlu ya da olumsuz etkileyen bir faktördür. Kendi bedeni hakkında olumlu düşüncelere sahip olan birey daha mutlu yaşarken, bedeni hakkında olumlu düşünceler taşımayan bireylerin daha mutsuz olduğu kolaylıkla gözlemlenebilen bir gerçektir. Bu bakımdan modernizm ve postmodernizmde şehirli bireyin güzellik algısı da dönemin şartlarıyla şekillenmiştir. Antik çağlarda güzellik şişman kadın formu (kibele) ile simgeleşirken modernizmden günümüze bu anlayışın tersi hakim olmuştur. Artık güzellik kilo ile de orantılıdır ve olunması gereken formun da ölçü standardı vardır. Bu standardı yakalamak ve korumak için modernizmden beri insanların hayatına spor aletleri, spor salonları,

[18] Çağatay Üstün, "Plastinasyon.Bir Bilim mi Yoksa Garip Bir Gösteri mi?, *ADÜ Tıp Fakültesi Dergisi*, cilt 3, sayı 1,2002, s. 38.
[19] Emre Işık, *Beden ve Toplum Kuramı,* 1.baskı, Bağlam Yayınları, İstanbul 1998, s. 63.

estetik ameliyatları ve çeşitli diyet programları da girmiştir ve birey kendi arzularının yanında sosyal çevresinin arzularına da tatmin etmek durumunda kalmıştır. "*Bedensel hazza dayalı tüketimin yaygınlaşması ve küreselleşme ile birlikte iktidar; beden ve arzu üzerinden kitleleri denetleme mekanizması kurdu. Uygar beden bireyselleşmiş, fakat aynı zamanda bireyin denetim alanından çıkarak kamusallaşmıştı. Post-modernizmle birlikte tıp biliminin insan üzerinde kurduğu denetim doruk noktasına ulaştı ve tanrısalın sureti sayılan insanın kusurlu yanı ortaya koyularak bireylere "kendi bedenlerini yaratma fırsatı verildi."*[20] Beğenmediği fiziksel yönünü mutluluğu veya psikolojik rahatlığı açısından bir engel olarak gören modern birey bu kusurunu giderdiği zaman kendini güzel hissetmesinin önündeki bu engeli de aşmış oluyor. Bu anlayış günümüzde sıradan bir sağlık sorunu gibi görülerek tıbbi yöntemlerle gerekli estetik müdahalelerde bulunarak giderilmektedir. Modernizmin getirisi olarak değinilmesi gereken bir diğer konu ise kozmetik sektörü ve güzellik ilişkisidir. Öyle ki neredeyse makyaj yapmayan herkes çirkindir algısı hakimdir.

Bedene postmodern bir yorum da Deleuze ve Guattari'nin "organsız beden" ve "arzulama makineleri" çerçevesinde getirdikleri felsefi yorumlardır. "*Eksiksiz organsız beden (Le corps plein sans organs), üretken-olmayan, kısır, sebepsiz, tüketilemezdir... Arzulama-makineleri ile organsız beden arasında açık bir çatışma baş gösterir. Makinelerin her bağlantısı, bir makinenin her üretimi, bir makinenin çıkardığı her gürültü organsız beden için katlanılmaz bir hal alır. Organların altında larvaların ve iğrenç kurtçukların, ve her şeyi berbat eden ya da onu organize ederek boğan bir Tanrı'nın eylemini duyumsar. 'Beden bedendir/tümüyle kendisidir/ve organlara ihtiyacı yoktur/beden asla bir organizma değildir/organizmalar bedenin düşmanıdır' Etine saplanan çiviler kadar işkence. Organsız beden, makine-organlara karşı kaygan, donuk ve gergin yüzeyini gösterir."*[21] Bedene makine benzetmesi yapan bir diğer düşünür ise Descartes'dır. "*Descartes, kendisinden sonra gelen kimi figürlerin aksine, insanın makine olduğunu söylemiyordu; tek söylediği insan*

[20] Nesli Türk, *Resim Sanatında Ekpresif Bedenin Melankoli Kavramı ile İlişkilendirilmesi,* (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Resim Programı, Sanatta Yeterlik Eser Metni) İstanbul 2017, s.6.
[21] Gilles Deleuze-Felix Guattari, *a.g.e.*, s. 22.-23.

bedeninin makine olduğuydu. Görünen o ki Katolik Kilisesinin başlıca dogmalarına ilişkin hiç bir şüphe de onu etkilememişti."[22] Descartes'ın bu görüşü yukarda değinilen dualist yaklaşımının sonucudur.

Günümüzde bireyin fiziksel (bedensel) açıdan ben algısını yansıtan bir mecra da sosyal medyadır. Sosyal medya haberleşme-iletişim gibi imkanlar sunmanın yanı sıra kullanıcıya sanal bir kamusal alan olarak sosyal etkileşim imkanı da sağlayarak aynı zamanda hayatının şekillenmesinde etkili olmaktadır. Bu sayede birey kendi hayatından ve bedeninden kesitler paylaşarak kendini sanal ortamdaki sosyal çevresinin beğenisine sunmaktadır. Buradan istediği beğeniyi almak içinde dijital teknoloji ve yazılımın sunduğu kendi görüntüsünü kendisinin tatmin olacağı bir hale getiren çeşitli güzelleştirme filtrelerini kullanarak sağlamaya çalışmaktadır.

İnsan üreme yolu ile çoğalan bir canlıdır. Beden insanın varoluşunun ilk evrelerinde insan için bir yuvadır. İnsan dünya yaşamına hazır olma sürecini bu yuvada tamamlar. İnsan dünyaya gözlerini açtıktan sonra biyolojik olarak beslenmesi gelişmesi gerektiği gibi psikolojik ve sosyolojik olarak da beslenmesi ve gelişmesi gerekmektedir. Tüm bu fiziksel-biyolojik, psikolojik-sosyolojik etkenler (cinsiyet, renk, kilo, boy, yetenek, güzellik vb.) beden için birer sınır durumu teşkil etmektedirler. Ve bu sınırlar pek çok sanatçının eserine gizil ya da açık bir şekilde yansımıştır.

2.1. 1. Francis Bacon

1909 ile 1992 yılları arasını kapsayan yaşamı itibari ile hem modern hem de postmodern dönem sanatçısı olan Francis Bacon, eserlerinde insana dair soyut kavramları beden üzerinden anlatmaya odaklanan bir sanatçı olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Bacon'ın 1944 tarihli "Çarmıha Gerilmenin Temelinde Figürler İçin

[22] Anthony Gottlieb, *Aydınlanma Rüyası: Modern Felsefenin Yükselişi*, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul 2021, s. 20.

Üç Çalışma" (Görsel 1) adlı modern dönemde ürettiği eserinde de insana dair olanı bedenin formu ile oynayarak ifade etme yoluna gitmiştir.



Görsel 1 . Francis Bacon, Çarmıha Gerilmenin Temelinde Figürler İçin Üç Çalışma, 1944, panel üzerine yağlı boya ve pastel, Triptik, her parça 94x73.7 cm, Tate Britain

Bacon'ın diğer birçok eserinde olduğu gibi bu eserde de beden, bilinen formundan oldukça uzaktır. Bu yeni formdaki bedenlere eklemlediği insan bedenini anımsatan kulak,ağız, diş gibi imgeler çıkarıldığında söz konusu formun insan bedeni olduğunu düşünmek ve söylemek imkansız hale gelir. Eserin üretildiği modern dönemin şehirli bireyi iki büyük dünya savaşı (ikincinin sonları) yaşamış, yeni dünyaya sosyo-ekonomik açıdan uyum sağlayamama bunalımı ile boğuşan ve sanayinin sömürülen insan gücü konumundaydı. Bu cümlenin içinde bile çığlığı duyulan modern insanın çığlığının Bacon'ın bu üçlemesinde de beden formu ile ortaya konulmuş görsel tezahürü görülmektedir.

"*Bacon sanat yaşamı boyunca çarmıha gerilme temasını sadece dini bir içerik olarak değil, aynı zamanda insanın kendisi ile ilgili fikirleri, korkuları, umutları yansıtan bir konu olarak ele almıştır. Burada çarmıh insanın sadece Tanrı'yı değil ayrıca kendisini de anladığı bir imgeye dönüşmüştür... Bacon çarmıha gerilmeyi, insan duygularının ifadesine izin veren bir tema olarak görmektedir... Ayrıca bu resmin tarihi, Nazi toplama kamplarının ilk fotoğraf ve videolarının çekildiği döneme denk gelmektedir. Bu anlamda resimlerin yine bir insaniyetsizliğin*

yani Holokost'un yarattığı karamsar dünyayı ve nükleer silahların gelişimi ile ortaya çıkan yıkımı yansıtmaktadır."[23] Bu durum Bacon'ın yaşadığı ve ürettiği dönemle ilişkisini de ortaya koymaktadır.

İnsanın çığlığını insan bedeni ile ifade etmek söz konusu olunca akla gelen ilk sanatçılardan biri de Edvard Munch'tır. Munch ekspresif bir anlayışla deforme ettiği bedeni günlük hayatın akışı içinde çığlık atar bir görünümde resmetmiştir. Bacon ise günün insanının sıkıntılarını, bunalımlarını, yalnızlıklarını, korkularını, isyanlarını, kurtuluş arzularını beden formu ile ama bu sefer bedeni bir hamur parçasıyla oynar gibi deforme etmiş, bilinen sınırlarını ortadan kaldırmış ve oluşturduğu yeni form ile bedeni yeni sınırlarıyla ortaya koyarak ifade etme yoluna gitmiştir.

2.1.2. Ali Atmaca

Ali Atmaca resimlerinde insan, hayvan, bitki figürlerini ve nesneleri bir arada kendi özgün tarzının belirgin emareleri olan kontur çizgiler ve renk armonileri ile resmeden postmodern bir sanatçıdır. Geleneksel-klasik plastik ifade biçimlerinden sıyrılmış modernizm ve postmodernizmin getirdiği yenilikçi plastik anlayışla geliştirdiği üslubuyla da postmodern bir duruş sergilemektedir. Bu postmodern duruş gelenekselin yeniden yorumlanması şeklinde ifade edilebilir. Atmaca yeniden üretimi en başta var olan çizgi ile yapmaktadır ve çizgi başlı başına bir sınırı ifade etmektedir.

Sanatçının "Masum Kadınlar Serisinden" (Görsel 2) adlı eseri yalnızca sol alt köşede siyah bir lekenin olduğu mavi zemin üzerine beyaz çizgilerle çizilmiş bir kadın ve kuş figüründen oluşan oldukça yalın bir çalışmadır. Ancak eserin içerik bakımından yalın olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Söz konusu insan olduğunda bir kaç çizgi ile çizilmiş bir beden figürünün anlam yüklü olması

[23] Çiğdem Doğan Özcan, "Francis Bacon: Çarmıha Geriliş İçin Üç Çalışma (1962)", *Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 2019, s. 890-891-892.

kaçınılmazdır. Atmaca da Masum Kadınlar Serisi'ndeki bu eseri ve aynı seriden oluşan sergisindeki diğer eserleri hakkında aynı düşünceleri paylaşmaktadır.



Görsel 2. Ali Atmaca**,** Masum Kadınlar Serisinden, Tuval üzerine akrilik, 2006, 100x175 cm

Atmaca 2006 yılında Dirimart'ta açtığı "Masum Kadınlar" adlı resim sergisindeki eserlerinin ana temasını oluşturan kadın figürleri ile ilgili açıklamasında; *"Yüzyıllardır yüzler boyanır ben ise onları bir çizgiyle yaptım. Onların yüzyıllardır sürülen boyalarını kazıdım. Geriye kadının kokusu ve rengi kaldı. Bu kadınlar özgür ve başkaldıran kadınlar o anlamda masumlar."*[24] ifadelerine yer vermektedir. Sanatçının açıklamasını referans alıp eserini incelediğimizde kadını kokusu, rengi, özgür kadın, başkaldıran kadın imgelerinin tuval üzerinde kontur çizgilerle beden formuna dönüştüğünü görmekteyiz.

Nilgün Yüksel Atmaca'nın Masum Kadınlar Sergisi üzerine yazdığı yazısında şöyle diyor; " *Ali Atmaca şimdi çıplak 'Masum Kadınlar'ı boyarken onları bir kez daha soyuyor. Ama bu kez en çok resimleri soyuyor. 'Önce çizgi vardı' sözünün diyalektik gelişimine karşılık verir gibi kadınları beden olmaktan çıkarıp*

[24]"Masum Kadın Resimleri", https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/masum-kadin-resimleri-532384, (08.06.2023).

çizgilere dönüştürüyor. Bazen sadece bir bakışın fazladan kullanılan sözcüklerden daha çok şey anlattığını bilerek sadece gerekli olanı yüzeye koyuyor. Çoğu monokrom boyamalarla oluşturulan bu resimlerde yaratıcının cesaretinin ve gücünün sınırlarını zorluyor. Mavinin, sarının, kırmızının, beyazın, yeşilin, grinin ve doğanın ona armağan olarak sunduğu her rengin anlamını bilerek onlara tek tek söz veriyor. Tuvallerine dokunup renklerin kendi kişiliklerini yaşaması için kafesleri açıyor ve onları özgür bırakıyor..." [25] Hem Atmaca'nın açıklamalarında hem de Nilgün Yüksel'in alıntıladığım parafında çizgiye vurgu yapılmaktadır. İşte bu çizgi kadının kokusunu ve masumiyetini tuval üzerinde beden biçimine dönüştüren çizgidir. Sanatçı ile gerçekleştirdiğim görüşmede, eserlerindeki bedenlerin dış hatlarını oluşturan kontur çizgilerini bedenin sınırları şeklinde okuduğumu, böyle bir okumayı nasıl değerlendirdiğini sorduğumda, sanatçı; Mağara resimlerinden bu yana figürlerin hep boyandığını kendisinin de bu boyaları kazıyarak onları özgür kıldığını söyleyerek, kullandığı kontur çizgilerin bedenin sınırları olarak değerlendirebileceğimi ifade etti.[26]

Sanatçı, eserinde kadının masumiyetini, kokusunu ve rengini boyalı beden giysisinden arındırıp ardından kontur çizgileriyle sınırlayarak iki boyuta indirgeyip yeniden inşa etmiştir.

2.1.3. Bubi

Otodidakt bir sanatçı olan Bubi'yi yaşadığı ve ürettiği dönem bakımından postmodern olarak tanımlayabilsek de o, bu tanımı bir sınırlanmışlık olarak gördüğü için ret etmektedir. Bubi; çubuk formundaki karton ruloları bezle kaplayarak tuval üzerinde dikey, yatay ve çapraz yerleştirerek meydana getirdiği örüntülere "Rölyef Kafesler" adını vermektedir. Genelde çaput gibi atıkların yanı sıra bez, ip, tahta, karton ve boya gibi sıra dışı malzemelerle çalışan sanatçının üretimlerini sınıflamak zor. Kendi deyişi ile "nereye çıkacağı belli olmayan inşaatlar " yapmaktadır.

[25] Nilgün Yüksel, *Ali Atmaca Kitabı*, Dirimart Yayınları, 2006, İstanbul, s.181.
[26] Ali Atmaca, Röportaj, 16.03.2023, İstanbul.

Taşıyıcı olmayan bir sanat anlayışını savunan sanatçının, üretimlerinin izleyende oluşturduğu veya çağrıştırdığı içeriklerden sorumlu olmadığını söylemektedir. Bubi'ye göre bu hikayeler izleyenlerin işlere yapmış olduğu projeksiyonlardır .”Bende iş bittikten sonra onlar hakkında bir çok düşünce üretiyorum ama bu işleri yaparken hiç bir mesaj iletmek için onları inşa etmiyorum. Bir ön düşüncem veya baştan tasarlanmış bir planım yoktur. Üretim süresi içine çok fikir değiştirebilirim o anın duyguları içinde kendimi oluşuma bırakırım. İlhan Berk in yazdığı gibi Bubi “Kafeslerle çevirdiği dünyasında" kendine bir dünya yaratmıştır. İzlenemeyen deşifre edilemeyen bir dünya. [27]

Kafes bir imge olarak tutsaklığı ifade eden bir yapıdır. Kafeste olan herhangi bir kişi veya canlı ancak onu kafese mahkum edeninin izin vermesi ile dışarı çıkabilir. Bubi ise kafesin içinde kendini mutlu ve güvende hissetmektedir. O kafeslerin ardına kapatılmamıştır. Bilinçli bir tercihidir kafeslerin ardında olmak. Bu fark Bubi'nin kafeslerini anlamak için bize yol göstermektedir. "*Bubi'nin çalışmalarında tekrar eden belli temaların varoluşsal anlamda 'yersizlik yurtsuzluk' üzerine olması dikkat çekicidir. 'Yersizlik yurtsuzluk' temalarının Bubi üzerindeki etkisi oldukça yoğundur çünkü sanatçı çocukluğundan bu yana kendine bir kök bulamamanın, verdiği bunalımı hep hissetmiştir."* [28] Bir yere ait hissetmemek veya kimliksizlik hissi insanın bir yerde olmadığı veya hiç kimse olmadığı anlamına gelmemektedir. Bir yere ve kimliğe aidiyet hissi olmasa da birey var oldukça yaşadığı yerdeki kanun, inanç, örf-adet gibi bağlayıcı kurallara uymak ve bir kimlik taşıma mecburiyetinde bırakılmaktadır. Bubi bu bunalımı kendine yarattığı kafeslerin arkasında kendini güvene alarak ve kendi deyişiyle dış dünyayı dikizleyerek bertaraf ediyor.

Kafesler ardında kendine bir başka yaşam kurmak, dış dünyayı kafeslerin ardından dikizlemek bilinçli bir seçimdir onun için. Bu durumda biz kafeslerin bizde oluşturduğu düşüncelerden söz edebiliriz. Kafes kavramı genelde bireyin zihninde ve

[27] Bubi, Röportaj, 18.05.2022, İstanbul.
[28] Belkıs Orulluoğlu, *Bubi'nin Hayatına Analitik Bir Yaklaşım*, (Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2019, s. 22.

hayatında sınır teşkil eden yasaklar, psikolojik tutumlar, kanunlar, kültür, inanç gibi durumları ve kimi zamanda beden olarak çağrışımlarda bulunabilir. Sanatçının "Rölyef Kafes" çalışmalarının yanı sıra bedeni de aynı malzeme ve teknikle çalıştığı birçok heykeli de bulunuyor. (Görsel 1) Bubi'nin heykel çalışmalarında, kafeslerden oluşturduğu veya kafeslere dönüştürdüğü bedenleri görmemezlikten gelemeyiz.



Görsel 3. Bubi, Heykel, 2014, Karışık Teknik, 184x40x26 cm, Özel Koleksiyon

Sanatçının bu heykel çalışması bedene yaklaşımının ip uçlarını veriyor. Beden insanın görünen biyolojik-somut tarafı olmakla birlikte ruh, bilinç ve duyguların içine hapsolduğu bir kafes olarak da düşünülebilir. Bubi heykel çalışmasında bedenin kafes olarak niteleyebileceğimiz kısımları olan gövde ve baş kısmına odaklanmaktadır. Bedeni kol ve bacak uzuvlarından arındırarak baş ve göğüs kafesini elbise askılığı gibi ayak fonksiyonu gören kaidenin üzerinde bir büst gibi sunarak nesneleştirmiştir. Fakat bu nesnelleştirme bizim gördüğümüzdür, Bubi

için durum faklıdır. Elbette ruh ve bilinçten yoksun bırakılmış bir beden tüm işlevlerini yitirmiş toplum içinde yaşamaktan yoksun bırakılmışlığın nesnel karşılığı gibidir. Böyle bir yaklaşım bize bedene aidiyeti ve kimlik kavramını da sorgulatıyor. Oysa Bubi'nin kafes anlayışı bir sınırlanmışlık ya da hapsolmuşluk değil onun kendini güvende ve mutlu hissettiği alanlar olduğundan sanatçının heykel çalışması da böyle okunmalıdır. Bu durumda heykel çalışmasındaki benden onun kafese bakışı gibi dış dünya ile onun kendine yarattığı güvenli bölge (iç dünyası) arasındaki bir sınıra dönüşmektedir.

2.2. Psikolojik ve Sosyolojik Sınırlar

Biyo - Psiko - Sosyo bir varlık olan insanın psikolojisini doğduğu ve içinde yetiştiği sosyal çevre şekillendirir. Bu yüzden sosyoloji ve psikoloji ayrı bilim dalları olmasına rağmen, temelde iç içe kavramlardır. Günümüz teknolojisi ve gelişmiş tıp bilimi ışığında bireyin daha anne rahmindeyken çevresini duyup algılamaya başladığı bilinmektedir. Hayat serüveninin daha bu ilk anlarında bilincinin ve psikolojisinin temellerinin de oluşmaya başladığını söyleyebiliriz. Birey doğumuyla birlikte çevresini görmeye, fiziksel, duyuşsal ve bilişsel etkileşime de girmeye başlar. Bireyin doğduğu aile ortamı, bireyin ilk sosyal deneyimler yaşadığı ve ilk öğrenmelerini gerçekleştirdiği öğrenme ortamıdır. Aile ortamı veya yapısı bireyin tüm hayatı üzerinde etkili olan önemli bir faktördür. "*Kültürün bir nesilden ötekine iletilmesinde en önemli ortam ailedir. Hiç bir kimse, ilk çevresinde aldığı kültürün niteliklerinden kaçıp kurtulamaz ve onu tamamen aşamaz."*[29] Birey düşünme biçimini, psikolojisinin ana hatlarını ve sosyal yönünü şekillendirecek olan ana dilini ailesinden öğrenir. Birey okul çağına gelene kadarki öğrenmelerini ailesinin yanı sıra yakın çevresi, medya, sosyal medya, oyunlar- dijital oyunlar (çağımız için) ve etkileşim içinde olduğu akranlarıyla gerçekleştirir. Öğrenmeler devam ederken bilgiler artar ve bireyin etrafındaki çember genişlemeye başlar ve bu çemberin içine cevaplandırılması gereken yeni sorular girer. Bu sorular cevap

[29] T.S. , Eliot, *Kültür Üzerine Düşünceler*, 1.Baskı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987, S.38.

buldukça da suya atılan taşın suyun yüzeyinde oluşturduğu halkalar gibi genişlemeye devam eder. Günümüzde bazı istisnai durumlar hariç neredeyse dünyanın her yerinde bu dönemde birey, kendi toplumunun inancını ideolojisini, gelenek ve göreneklerini de büyük oranda öğrenip benimsemiş olur. Bu kültürel kodlar bireyin hayatının ileri evrelerinde yeni kültürler ve inançlar tanıdıkça iç çatışmalar yaşamasına neden olacak kodlar olsa da birey var oldukça bu kodları belleğinde taşır. Her toplumun dini inancı ve bu dini inançların şekillenmesinde büyük rol oynadığı kültürel yapı, bireyler için bir sınır durumu teşkil eder. Her toplumun benimsemiş olduğu yalnızca öğrenilip uygulanması gereken kurallar silsilesinden oluşan bir dini inancı vardır. Bu söylem tüm toplumun tek bir dini inancı olduğu iddiası taşımamaktadır. Şüphesiz ki her toplumda farklı inanç gruplarının olması kaçınılmazdır. Günümüz dünyasının toplumlarında her hangi bir inanca sahip olmayan birey veya topluluklar da mevcuttur. Burada üzerine durulan konu dinlerin veya toplumların karşılaştırılması değil inançların bireyin ve buna bağlı olarak toplumun zihninde ve günlük yaşantısında oluşturduğu sınırlara değinmektir. Toplumlar dinlerini oluşturan bu kurallar silsilesini gelecek nesillere olduğu gibi aktarılması gereken eleştirilemez, yorumlanamaz ve değiştirilemez kurallar olarak kabul ederler. Dünya hayatının tek doğru rehberi niteliğinde olan bu kurallar düzenli, huzurlu bir yaşamın anahtarı olarak görülürken bu kurallara riayet etmenin asıl mükafatının ise dünya hayatından sonra verileceğine inanılır. Böyle bir inanış biçimi başlı başına bir sınır durumudur. *"Din, sınırlara ait örflerde ısrarcı olan savunuculara ve saldırılara göğüs geren koruyuculara ihtiyaç duyan bir "kutsal" olmaksızın anlamsızdır. Bu yüzden her dinde sadece sorgu sual kabul etmeyen bir inanç sistemi bulunmaz, ayrıca bu sistemi kurumakla mükellef bir toplumsal grup vardır. Her iki olgu birbirinin tamamlar ve destekler: Kutsal muhafızlar talep eder ve muhafızlar kutsalın zayıflamasına izin vermez."*[30] Toplum (grup- kutsal muhafızlar) bireye dünya hayatı süresince bu inanç sistemlerinin (dinlerin) sunduğu bir kalıbın içinde kalmaları gerektiğini öğütlerken, gerçekle yüzleşmenin veya hayatın anlamının anlaşılmasının ancak ölümden sonra mümkün olabileceğini söyler. Sorgulayıcı, anlam arayışında olan ve bu kurallar silsilesinin dışında kalan bireyler toplumsal düzenin de dışında kalma riski ile karşı

[30] Muhammed Rıza Şalguni, *İslam ve Modernizm,* 1.Baskı, Sorun Yayınları, İstanbul 2005, s.17.

karşıya kalırlar. Sorgulayan bireyin aklındaki tüm soruları cevaplayamayan bu inanç sistemleri, cevapsız kaldıkları yerde insan aklının her şeyi anlayamayacak sınırlı bir yapı olduğunu iddia ederek kendilerini korumaya alırlar. Bu ve benzeri cevaplarla tatmin olmayıp sorgulamaya, cevap bulmaya ve anlam arayışına devam eden bireylerin bu tutumları beraberinde çeşitli cezalarla (aforoz vb.) karşılaşmalarına neden olan sınır ihlallerini de getirmektedir. *"İnsanlığın yapıp yapmadıkları karşısında haddini bilememesi konusunda ilahi bir müdahale vardır. Bu durum ceza değil insanlara sınırlarını bildirmektir... Sınır ihlali yapmamak, en iyi kulluk şeklidir."*[31] Bu anlayış sorgusuz inanmanın en iyi kulluk biçimi olduğunu öğütlerken, sorgulamanın da bir sonuca varamayıp ilahi kudretle sınırlanacağını ifade etmektedir. Oysa en sağlam inanç sorgulayarak varılmış inanç değil midir? İnsan aklı inanç konusunda zorlayıcı sorular sorabilecek kapasitede ise bu sorulara verilecek cevapları da anlayacak kapasitededir demektir. İnsanlık var olduğundan bu yana kimiz? Nereden geldik? Nereye gidiyoruz? gibi sorularına cevaplar aramaktadır. İnanç sistemlerinde net ve tatmin edici bir cevabı olmayan bu soruları insanoğlu geliştirdiği felsefe, bilim, sanat gibi alanlarda tarihin her döneminde tekrar tekrar sorarak cevap arayışını sürdürmüştür. Dinlerin değişemez olarak kabul edilip uygulanması kültürlerin de değişim, dönüşüm ve gelişimi üzerinde etkilidir. Buna rağmen dinlere nazaran kültürlerin gelişerek değişmesi insanlık tarihinde gözlenen bir durumdur. Felsefe, bilim, teknoloji ve sanatsal gelişmeler kültürlerin de gelişip değişmesinde sürekli rol oynamıştır. Bu öğrenme ve deneyimlerden sonra okul çağına gelmiş birey mensubu olduğu toplumun resmi eğitim sistemine dahil olur. Bu eğitim sistemi bireyin içerisine girdiği ve yeni kapıların aralandığı öğrenmelerin gün be gün arttığı bilgi, görgü dolu uçsuz bucaksız bir derya gibidir. Birey artık ailesi ve yakın çevresinden aldığından daha çok bilgi alacağı, sorularına cevap bulacağı bir imkana sahiptir. ilk bakışta uçsuz bucaksız gelen bu eğitim sistemi de bireyi aydınlatmakla birlikte onu belli kalıplara sokarak toplumun ihtiyaç ve ideallerine göre yetiştirmektedir. *" İnsan bir kez okulun bir ihtiyaç olduğunu kabul ettiğinde, diğer kurumlar için de artık kolay bir av haline gelmektedir. Genç insanlar, kendi hayal güçlerinin müfredatın sunduğu eğitimle şekillendirilmesine izin vermektedirler*

[31] Nevzat Tarhan, *İnanç psikolojisi Ruh Beyin ve Akıl Üçgeninde İnsanoğlu,* 4. baskı, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010 s.206.

ve her çeşit kurumsal planlamaya karşı şartlandırılmaktadırlar." [32] Her toplumun bu anlamda çocukları ve gençleri üzerinde pragmatik amaçlara sahip olduklarını söylemek mümkün. Toplumların resmi ideolojileri, sosyolojik yapıları ve inançları doğrultusunda mensubu olan her bireyden beklenti içerisinde olmasına mikro ölçekte baktığımızda bir ailenin tüm ailenin menfaati için aile bireylerinden beklediğiyle aynıdır. Bireyden beklenenlerin elde edilmesi toplumsal açıdan eğitim sistemi ile sağlanırken ailede ise yetiştirilme tarzı olarak ifade edilen yöntem ile sağlanır. Her eğitim sistemi okuyan, düşünen, sorgulayan, özgürlükçü bireyler yetiştirme iddiasında olmasına rağmen sorgulanması, değiştirilmesi veya dışına çıkılması yasalarla engellenmiş temel ilkelere de sahiptir. Bu ilkeleri gerekçelerine bakmaksızın her toplumun kendini içine aldığı ve sahip olduğu kültürel değerleri hem içerden hem de dışarıdan koruma altına alan kırmızı çizgiler olarak niteleyebiliriz. Toplumun eğitim sisteminin ana yapısını oluşturan bu ilkeler, toplumun değer yargıları yüklenmiş tek tip ya da tek tipe yakın birey yetiştirmek için bir kalıp niteliğindedir. Eğitim sistemlerinin bu ana ilkeleri toplumların dili, dini inancı, örf ve adetleri, ekonomisi, politik yapısı (rejim) gibi unsurlardan oluşmaktadır. Dil insanın düşüncelerini biçimlendirmekle birlikte bu düşüncelerin ifade edilmesinde de önemli bir role sahiptir. Bireyin konuştuğu dile hakimiyeti, soyut düşünme becerisini ve bu soyut düşüncelerini somutlaştırarak kelimelere dökmesinde büyük önem taşımaktadır. Özgür insan kendini ifade edebilen insandır. Söz konusu kendini ifade edebilmek olduğunda bireyin bu kabiliyete sahip olması tek başına yeterli değildir. Sahip olduğu kendi dilinde kendini ifade edebilme becerisinin yanında ifade özgürlüğünün de olması gerekmektedir. İfade özgürlüğü demokrasisi gelişmiş, eğitim sistemi daha özgürlükçü, bireyi merkeze alan toplumlarda daha geniş kapsama sahipken, demokrasisi az gelişmiş veya daha sıkı bir rejim ile yönetilen toplumlarda çok daha az gelişmiş ve hatta bazılarında yoktur. Demokratik olmayan toplumlarda ifade özgürlüğünün ölüm cezası ile sınırlandırıldığı gerçeğini de göz ardı etmemek gerekir. İfade özgürlüğünü etkileyen önemli etkenlerden biri de büyük oranda dini inançlarla şekillenmiş, toplumun sosyal işleyişini biçimlendiren örf-adet olarak bilinen yazılı olmamasına rağmen güçlü

[32] İvan D. Illich, *Okulsuz Toplum*, 8. baskı, Şule Yayınları, İstanbul, 2013, s. 56-57.

etkiye sahip kurallar bütünüdür. Toplumların ahlak anlayışlarının da bu kurallarla şekillendiğini söylemek gerekmektedir. Birey kendisini ifade edeceği zaman bu kurallara da riayet etmek zorundadır. Mahrem bir konunun hangi mecrada hangi noktaya kadar konuşulacağının sınırlarını toplumların ahlak anlayışı belirler. Bunun gibi toplumun değer atfettiği inancı, ideolojisi gibi konulara aykırı davranan veya sert eleştirilerde bulunan bireylerini dışlamak, yasalarla cezalandırmak, bazı durumlarda da linç etmek, ölüm ile cezalandırmak gibi durumlar geçmişten günümüze kadar ulaşmış toplumsal davranışlardır. Bu kuralları kabul edip riayet eden bireyler toplumun gözünde uysal, faydalı ve örnek vatandaş gibi nitelemelerle takdir edilerek görece sorunsuz, mutlu bir hayat sürdürürler. Dolayısıyla kendilerini çepeçevre saran sınırların bilincinde olmazlar.

Kitle psikolojisi adlı yapıtında Sigmund Freud kitle psikolojisine dair Gustave Le Bon'dan alıntı yaparak şunları aktarıyor. *"Psikolojik kitlede en tipik özellik şudur: Kitleyi yaratan bireyler, ne türden olursa olsun, yaşayışları, işleri güçleri, karakterleri, zekaları birbirine ne denli benzerse benzesin ya da birbirinden ne denli ayrılırsa ayrılsın kitleleşme sonucu, yalnız ve yalnız bu nedenden ötürü ortak (kolektif) bir ruh kazanır; dolayısıyla, her biri tek başınayken duyumsayacağı, düşüneceği ve davranacağından bir başka türlü duyumsar, düşünür ve davranır. Öyle duygu ve düşünceler vardır ki, birbiriyle kaynaşıp bir kitle oluşturmuş bireylerde rastlanır ancak ya da söz konusu bireylerde eylemlere dönüşür. Bir organizmadaki hücreler nasıl bir araya gelerek tek bir varlık oluşturmuşsa, psikolojik kitle de bir an için birbiriyle kaynaşmış aynı türden (homojen) öğelerin oluşturduğu geçici bir varlıktır. (Almanca çeviri, s. 13)"*[33] Tipik özelliği bir homojen yapı olarak tanımlanan kitle psikolojisinin geçiciliğine de vurgu yapılmaktadır. İnsanlık tarihinde hiçbir kitle kurulduğu haliyle ve homojen olarak kalmamıştır. Her toplum değişip dönüşerek günümüze ulaşmış ve bazılarının da (Sümerler, Mayalar vs.) yok olduğu bilinmektedir. Toplumların bu değişip dönüşerek günümüze ulaşmaları ancak toplumu saran bu sınırları fark edip esnetmeye veya ortadan kaldırmaya çalışan, yenilikçi, gelişmeye, değişmeye açık bireyler sayesinde

[33] Sigmund Freud, *Kitle Psikolojisi,* 8. baskı, Say Yayınları, İstanbul 2021, s. 28.

olmuştur. Bu bireyler toplumların varlığını sürdürmesinde etkili olan asli unsurları olarak görülmelidir.

2.2. 1. Marina Abramovich

Postmodernizm önemli body art ve performans sanatçılarından olan Marina Abramovich işlediği çarpıcı konularla öne çıkmaktadır. Feminist bir sanatçı olan Abramovich kendi sanatının sınırlarını da zorlayan bir sanatçıdır. Abramovich'in "Rhythm 0" (Görsel 4) performansı da aynı çarpıcılıkla ve sınırları zorlayarak gerçekleştirdiği sanat tarihinde önemli yere sahip bir çalışmadır.

İnsan ne zaman şiddete başvurur? Şiddet eğilimi insanda temel bir güdü olarak her zaman ortaya çıkmaya hazır mıdır? İnsan içindeki şiddeti tetikleyen dayanılmaz bir etkiye maruz kaldığında mı karşısındakine şiddetle tepki verir? Yoksa insan karşısındakine uygulayacağı şiddete karşı bir tepki verilmeyeceği garanti edildiğinde mi içindeki şiddet güdüsünü ortaya çıkarır?



Görsel 4. Marina Abramovich, Rhythm 0, 1974, Performans

Marina Abramovich'in kendi bedenini merkeze yerleştirdiği Rhythm 0 isimli performansı yukarıdaki sorulara cevap arayan ve aradığı cevapları bulan sanat tarihinde önemli yere sahip bir çalışmadır. " *Abramovich, üstünde 72 nesnenin bulunduğu masanın önünde, altı saat boyunca tamamen pasif bir şekilde durdu. Bu nesnelerden bazıları şeker, bal ya da gül gibi zevk çağrışımına sahipti. Bıçak, makas, kırbaç veya silah (bir kurşunla) gibi diğer nesneler ise işkence olasılığına işaret ediyordu. Performansın doğası tamamen izleyicinin elindeydi. Bu altı saat izleyicilerin bazen bu gücü kötüye kullanması bazen de Abramovich'i korumasıyla geçti,sanatçının üstüne çizim yapıldı, öpüldü, yemek yedirildi, suyla ıslatıldı, soyuldu ve kesildi ta ki bir izleyicinin masadaki silahı doldurup Abramovich'e vererek boynuna doğrultmasını istemesiyle çıkan kavgaya kadar. Abramovich sözünde durdu, beyaz bir tuval olarak kendini sunduğunda izleyicide ortaya çıkan en iyi ve en kötü tepkilere sessizce dayandı. Performans bittiğinde sakin bir şekilde trans benzeri halinden çıkıp doğrudan kalabalığa yürüdü, kalabalık hemen dağıldı. Bu duygusal iş Abramovich'in inancını, konsantrasyonunu ve azmini test ederken normalde pasif olan sanat izleyicisinin yüzeyin altında saklı, hem destekçi hem de kindar doğasını ortaya çıkardı."*[34] Marina Abramovich performansında kendi sınırlarını pasifize ederek, performansına dahil olan izleyicilere herhangi bir tepki vermeyeceğine dair bir teminat vermiş ve insanın ceza ya da karşı tepki ile karşılaşmaması durumunda ne kadar vahşileştiğini, toplumsal düzen içinde edinmiş olduğu psikolojik sınırları nasıl aştığını gözler önüne sermiştir. İnsan bir başkasının sınırlarını ihlal ettiğinde kendi sınırlarını da ihlal etmiş (aşmış) olur. Zira o ana kadar onu sınırlayan nedenler ortadan kalktığı için hareket alanı biraz daha genişlemiş olur.

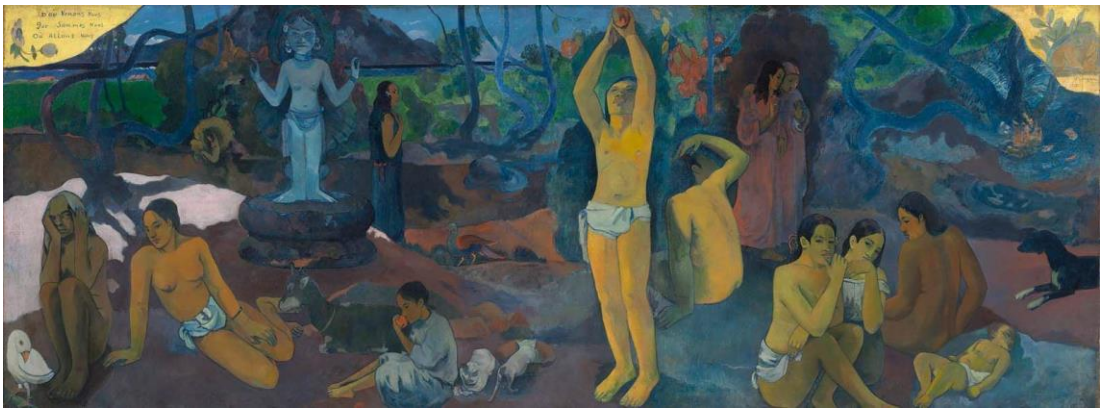
Abramovich'in insanın ilkel yönünü ortaya çıkaran bu performansı insanoğlunun doğadaki diğer canlılara karşı tutumunu da ortaya koymaktadır. Doğadaki diğer canlılar özellikle hayvanlar insanoğluna karşı savunmasızdırlar. Bu savunmasızlık insanoğlunun hayvanlara kötü davranmasına neden olmuştur. Hayvan hakları ancak insanlık tarihinin son dönemlerinde (modernizm) konuşulup yasal güvence altına alınmaya başlanmıştır. Abramovich'in bu performansı, kendisi

[34] "Rhythm 0 Marina Abramovich", https://saltonline.org/tr/738? , (05.02.2023).

dışındaki tüm canlılara kendi hizmetindeymiş gibi muamele eden insanın yasalar gibi sınırlayıcı toplumsal sözleşmeler veya dengeleyici karşı bir güç olmasa aynı tavrı insanlar için de ortaya koyacağını da göstermiştir.

2.2. 2. Paul Gauguin

Modern dönem sanatçısı olan Paul Gauguin'in "Nereden geliyoruz? Neyiz? Nereye gidiyoruz? " (Görsel 5) isimli eseri tüm zamanların akıllara takılan sorusunu yeniden soran bir eserdir. Bu sorunun cevabı kimi zaman dinler tarafında kimi zaman felsefe tarafından kimi zaman da modern bir bilim olan psikoloji tarafından cevaplanmaya çalışılmıştır. Varlığını anlamlandırma arayışında olan insanoğlu sayısızca kez bu soruyu sorup, sayısızca kez cevaplamış olsa da henüz tatmin edici bir cevaba ulaşabilmiş değildir.



Görsel 5. Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?, 1897-1898, Tuval üzerine yağlı boya, 139.1x374.6 cm, Museum of Fine Arts, Boston, ABD.

İnsanoğlunun bu soruya tatmin edici bir cevap bulamayışının nedeni varoluşunun öncesi ve sonrasındaki muammadır. Bu muamma bugüne kadar verilmiş çabalarla elde edilmiş bulguların dolduramayacağı kadar büyük bir boşluktur. Bu iki boşluk arasında kalan hayatı (ömür) iki kapılı han olarak niteleyen Aşık Veysel de;

bu hayatın öncesi ve sonrasındaki muammaya dokunmadan dünya yaşamını da "Bilmiyorum ne haldeyim gidiyorum gündüz gece" sözleriyle betimlemiştir.

Semavi dinler bu her iki boşluğu da cennet ile doldurmaya çalışmıştır. İlk insanlar olan Adem ile Havva yaratıldıktan sonra sonsuz ve mutlu bir hayat sürecekleri cennete konulmuşlardı. Adem ile Havva yememeleri gereken yasak meyveyi yedikleri için cennetten kovulup dünyaya sürülmüşlerdi. Semavi dinlere göre geldiğimiz yer cennet ve yaşadığımız dünya hayatını günahsız yaşarsak ölümden sonra mükafat olarak gideceğimiz yer de cennet olacaktır. Bu cevabın tüm insanlık için aynı anlamı ifade edip kabul görmediği, dünyanın farklı yerlerindeki farklı toplulukların farklı inançlara sahip olmasından anlaşılmaktadır.

Bu eser "*Gauguin'in ilkel dünyayı resimlediği çalışmalarından biri olmasına karşın, insanın varoluşu ve doğası üzerine kimi iddialar içermesi yönüyle diğer çalışmalarından ayrılır. İzleyicinin resim karşısında edindiği ilk izlenim, ilkel yaşam tarzının sıradan bir anının resmedildiğidir; ancak eser dikkatle incelendiğinde bu izlenim yerini soru işaretlerine bırakacaktır. Bu belirsizliği oluşturan en önemli etken, kompozisyonu oluşturan öğelerin oldukça dağınık ve ilişkisiz olmasıdır. Bu sebeple eseri anlayabilmek için resimde kullanılan elemanların her birine yüklenen sembolik anlamların peşine düşülmelidir. Bu noktada; ilk bakılacak, resmin neredeyse ortasında dikey bir şekilde duran ve resmi ikiye bölen figürdür. Resmin merkezinde yer alan bu figür kollarını yukarıya doğru uzatmış şekilde daldan meyve koparmakta ve bu hareketiyle Eski Ahit'te (Kutsal Kitap, 2014:3) anlatılan yasak meyvenin Havva tarafından koparılmasını akla getirmektedir... Resmin sağında görülen, yeni doğmuş bebek insanın bireysel olarak varoluşunu anlatmaktadır ve yerde yatan bebekten başlayarak sola doğru gidildiğinde sırasıyla önce meyve yiyen bir kız çocuğu, genç bir kadın ve artık hayatının sonuna gelmiş bir yaşlı görünmektedir."*[35] Bu bakımdan eser aynı zamanda esere adını da veren sorular üzerinden yaşamı, yaşam öncesini ve sonrasını ayıran

[35] Altay Aldoğan, Gauguin'in Baş Yapıtı: Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?, *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi*, Cilt 5, Sayı 2, 2019, s.33.-34.

soyut-psikolojik sınırlara değinmektedir. Bu sınırlar insan hayatının başlangıç ve bitişi hakkında bir kesinlik durumu ifade etse de, bu başlangıç ve bitişin zamanlamasının kişinin kontrolünde olmaması bakımından bir belirsizlik oluşturarak psikolojik bir sınır durumuna dönüşmektedir.

2.2.3. Anish Kapoor

Sıra dışı ve çarpıcı sanatsal üretimleri ile evrensel üne sahip postmodern bir sanatçı olan Anish Kapoor'un "Bulut Kapısı" (görsel 6) isimli eseri formu, malzemesi ve seyirci üzerinde bıraktığı etki ile dikkatleri üzerine toplayan bir eserdir.



Görsel 6. Anish Kapoor, 'Bulut Kapısı', 10 x12,8 x20 m. Paslanmaz Çelik, Millennium Park, Chicago, ABD. 2004 (Şahan, 2016:96).

Chicago'da Millennium Park'a konumlandırılmış devasa boyutlardaki Bulut Kapısı hem dışbükey hem de içbükey kubbemsi parlak çeliğin ayna özelliği ile illüzyon etkisi yaratan bir geçit gibidir. Adında bulut ve kapı imgelerini bir araya

getiren eser ayna özelliği ile de birleşince mistik bir boyuta ulaşmaktadır. Ayna başlı başına tarih boyunca insanoğlu için bir muamma ve korku unsuru olmuştur. Aynaların bu üne sahip olmasının altında yatan sebep iki boyutlu yüzeyinde oluşan derinlikli (üç boyutlu) görüntüdür. Bu üç boyutlu görüntü aynaya bir başka dünyaya açılan bir kapı özelliği atfedilmesine neden olmuştur. Aynanın icadından önce insanların kendilerini görüp, yüzleştikleri ayna gibi yansıtma özelliği olan şey sudur. Durgun bir su birikintisi, etrafındaki nesneleri ve yukarıdaki gökyüzünü kusursuz bir biçimde yansıtarak suyun kıyısında durup izleyen birinin ayakları altındaymış gibi göstermektedir. Suyun durgun yüzeyi hafifçe titrediğinde oluşan çukur ve tümsekler görüntüyü manipüle ederek daha farklı algılanmasına neden olmaktadır.

Kapoor' un dıştan tümsek içten çukur ayna özelliği taşıyan eseri de farklı açılardan bakıldığında izleyiciyi, etrafındaki nesneleri ve gökyüzünü alışılmışın dışında bir hale sokarak gözler önüne serer. Eserin sunduğu bu manipülatif görüntü izleyicinin hareketi ile değişip dönüşmektedir. Manipülasyon ve çarpıtma bir bakıma postmodern bir tavır olarak da okunabilir. Bulut Kapısı'nın yüzeyinde oluşan bu manipülatif görüntüler izleyicinin gerçeği sorgulanmasına da neden olmaktadır. Eser bu bakımdan Platon'un mağara alegorisini akla getirmektedir. "*Kapoor, çalışmasının izleyicilerin entelektüel ve teorik egzersizleri aracılığıyla içselleştirmesini önermektedir. Yapıt gökyüzünü, çevresindeki mimari yapıları ve yayaları yansıtmasıyla izleyicilerine belli bir anlama durumuyla sınırlandırmaktadır. İzleyici ile arasındaki etkileşim yapıta manevi bir boyut katmaktadır. Bedensiz bir ışık formu olarak nitelendirilen heykel, Lou Cermy'e göre eğer heykel üzerinde doğru ışık yakalanırsa heykelin nerde bitip gökyüzünün nereden başladığı anlaşılamaz. Bu yolla çevredeki mimariyi bozup deforme ederek algınıza meydan okumaktadır."*[36]

İzleyicinin gerçeklik algısını sınayan bulut kapısı, izleyici hangi konumda hangi açı ile esere bakıyor olursa olsun gerçekliğin manipüle edilmiş görüntüsü ile yüz yüzedir. Eser izleyiciyi gerçeklik ile gerçekliğin yansıması arasındaki psikolojik sınırda devinim halinde tutmaktadır.

---

[36] Melek Şahan, "Kentsel Alanda Heykel ve Çevre Üzerine Bir İnceleme", *Sanat & Tasarım Dergisi,* cilt 6, Sayı 2, 2016, s.96.

3. SUNİ VE DOĞAL SINIRLAR

Bu bölümde insan müdahalesi ile oluşmuş ve tarih boyunca değişiklikler göstermiş siyasi sınırların yanı sıra, doğa olayları ile oluşmuş doğal sınırlar (dağ, ova, nehir, göl, okyanus-deniz, vadi, ada, kıta vb) ve yine insan üretimi olan mimari sınırlar ile matematikte sınır kavramı ele alınacaktır. Bu anlamda sınır kavramı plastik sanatlarda yapıtlarında konu edinen sanatçıların eser incelemeleri de yapılacaktır. Doğal sınırlar denilince doğal bir yapı olan beden de akla gelmektedir. Beden imge olarak psikoloji ve sosyoloji ile daha yakın ilişkili olduğu için ikinci bölümde ele alınmıştır.

3.1. Siyasi Sınırlar

Varlığının ilk dönemlerinde doğanın sunduklarıyla yetinmek zorunda olan insanoğlu doğanın bir parçası olarak diğer canlılar gibi yaşamını sürdürüyordu. Evrimsel açıdan geçirdiği değişim onu doğadaki diğer canlılardan ayırdı. İnsanoğlu akıl yolu ile alet üretip kullanmayı öğrendi ve bu becerisini, bir parçası olduğu doğanın geri kalanına karşı kullandığı bir güce dönüştürdü. Çok geçmeden insanoğlu bu yeteneğini kendi türü içinde verdiği mücadelede de kullanacaktı. Tarihi boyunca insanoğlu yeryüzünü ve üzerinde yaşayan diğer bütün canlıları kendi ihtiyaç ve idealleri doğrultusunda müdahalede bulunarak hakimiyeti altına almaya çalışmıştır. Bu çabasındaki amacı varlığını koruma ve sürdürme iç güdüsü olarak açıklanabilir. Fakat insanoğlu bu konuda hiçbir zaman doyuma ulaşmamış, yakaladığı konforu gün be gün geliştirmiş ve bu konfor alanından olmamak için de güç kullanımına temel ihtiyaçları dışında da devam etmiştir. J. J. Rousseau insanoğlunun bu durumunu "İnsanlar arasındaki eşitsizliğin kaynağı ve temelleri üzerine" adlı yapıtında, "*Bir parça araziyi çitle çevirip 'burası benimdir' demeyi akıl eden ve kendisine inanacak kadar saf insanlar bulan ilk insan uygar (sivil) toplumun ilk yaratıcısıdır."*[37] diyerek,

[37] Jean Jacques Rousseau, *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine*, 2. baskı, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul 2004, s.67.

bu gelişmenin bir anda ortaya çıkmadığını zaman içerisinde insanoğlunun geçirdiği evrelerin kurgusal, detaylı bir izahını yaparak göçebe avcı-toplayıcı küçük gruplardan nispeten daha kalabalık gruplar halinde yerleşik hayata geçmesiyle mülkiyet anlayışının ortaya çıkmasına bağlıyor. İnsanoğlunun çitlerle çevreleyip hak iddia ettiği bu mülk (toprak parçası) uğruna binlerce yıl savaşlar verilecek ve zaman içinde bu etrafı çitle çevrili küçük mülk devasa imparatorluklara dönüşecekti. Bu dönüşümün temelindeki en önemli etken, o bir paça toprağı çitle çevirip burasının kendisine ait olduğunu iddia eden kişidir. Bu kişi aynı zamanda ilk politikacı olarak da nitelenebilir. Bu ilk kişiye ve ikna ettiği topluluğa bakıldığında, günümüz politikacılarının tutumları ve onların takipçileri olan bireyler akla gelmektedir. Günümüz politikacıları da ısrarlı hizmet etme ve toplumu sahiplenme, koruma-kurtarma söylemleriyle kendilerine vazife çıkarmaktadırlar. Politikacıların bu tutumlarından etkilenerek onların takipçisi olan bireylerin davranışları da ilk topluluklardaki o insanların davranışlarından pek de uzak olmadığı görülmektedir. O dönemlerde bu kişilerin kurdukları küçük yönetimlerin zaman içinde dönüştüğü hanedanlıklarda liderlik de babadan oğluna geçen bir mülkiyet hakkı gibiydi. Günümüzde bu yönetim anlayışlarının artık kalmadığını söylemek pek mümkün değildir. Böylesi yönetimler kimi yerlerde hala devam ederken kimi yerlerde de sembolik olarak varlıklarını sürdürmektedirler. Uygarlığın ilk adımı sayılan o yerleşim yerlerinin güvenlik duvarları olan o ilk çit imparatorlukların son dönemlerine kadar kale veya şehir surları olarak varlıklarını sürdürdüler. Günümüze birer tarihi kalıntı olarak ulaşan bu surların en görkemlisi elbette Çin hanedanlığı tarafından inşa edilmiş olan Çin Seddi'dir. Çin Seddi bir şehir suru olmanın ötesinde bir ülkenin siyasi sınırı olma niteliğindedir.

Siyasi sınırlar söz konusu olduğunda konu yalnız sınırın içinde gelişen olayları değil sınır dışını da kapsamaktadır. Bir toplumun siyasi sınırlar içerisine alınması o toplumu diğer toplumlardan ayırsa da tamamen kopardığı sonucu çıkarılamaz. Toplumlar siyasi, askeri, ticari, eğitim, turizm gibi birçok konuda etkileşimlerine uluslararası hukuk sınırları çerçevesinde devam ediyorlar. Toplumlararası savaş-barış, anlaşma-ticaret etkileşimi insanlık tarihinin en eski medeniyeti olarak kabul gören Sümer Uygarlığı'na kadar uzanmaktadır. Alaeddin

Şenel 'Siyasal Düşünceler Tarihi' adlı yapıtında bu durumu şöyle aktarıyor; "*Uygarlık Sümer'deki ilk kaynağında kök saldıktan sonra, dört bir yana tohumlarını saçan, elverişli ortamlara düşen tohumları filizlenen ulu bir çınarı andırırcasına, önce ticari ve düşünsel etkilemeyle yayıldı. Taşkın ovalarının topraklarında uygar teknolojinin gereksindiği madenleri ve keresteyi bulamayan Sümer kent devletleri, bu hammaddeleri bulabilmek için çevrelerindeki ve çok uzaklardaki ülkelere kara ve deniz seferleri düzenlediler. Bu seferlerle, uygar toplum kavramını da gittikleri yerlere götürmüş oldular."*[38] Toplumları ayıran sınırlar arasında süren savaş, ticaret gibi etkileşimler sonucu sınırlar da değişim ve dönüşüme uğramışlardır. Bu değişim ve dönüşümler tarihe geçmiş devletlerin yıkım ve kuruşları üzerinden net bir şekilde görülmektedir. Yukarıda bilinen ilk uygarlık olarak bahsi geçen Sümer Uygarlığı da aynı akıbeti yaşamıştır. Etnik açıdan kim oldukları henüz tam olarak bilinmeyen bu uygarlığın halkından geriye yalnızca sanat, yazıt, mimari (şehir kalıntıları) gibi izler kalmıştır.

Aydınlanma ile başlayan toplumsal özgürleşme hareketleri modernizmde iyice belirginleşmiş ve iki büyük dünya savaşı sonunda imparatorluklar dağılmış ulusların kendi kaderlerini tayin ettikleri ulus devletler ortaya çıkmıştır. Ulus devlet bir bakıma, insanları dil, din gibi insanlık adına zenginlik sayılması gereken etmenleri insanları birbirinden ayırma nedeni sayılarak aralarına konulacak olan yeni sınırın adıdır. "*Michel Foucault'a göre tarihsel süreç içerisinde artık kendini anlatan devlet değildir, başka bir şey kendisini tarihsel anlatının nesnesi olarak ön plana çıkarmaktadır. Bu şeyin adı ulustur. Milliyet, ırk, sınıf gibi kavramlar bu ulus kavramının etrafında kendisini üretecektir."*[39]

Modernizmden günümüze kadar geçen zaman gösteriyor ki, ulus devletlerin kurulması o devletlerin vatandaşlarının mutlak bir refah veya özgürlüğe kavuştuğu anlamına gelmemektedir. Bu durum her ulus devletin kendi anayasa ve yasalarının, dini inancının, hukukunun, eğitim düzeyinin, bilimsel gelişmişliğinin, ekonomisinin

[38] Alaeddin Şenel, *Siyasal Düşünceler Tarihi, Tarihöncesinde İlkçağda Ortaçağda ve Yeniçağda toplum ve siyasal düşünüş*, 6. Kısaltılmış Basım, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1996, s. 47.
[39] Rıfat Aydın, "Ulus, Uluslaşma ve Devlet: Bir Modern Kavram Olarak Ulus Devlet", *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, Cilt 6, Sayı 1, 2018, s.232.

farklılık göstermesinden kaynaklanmaktadır. Halkının eğitimine, refahına, özgürlüğüne önem vermemiş, adaleti, bilimi, sanatı arka plana itmiş, kimi ulus devletlerin otoriter yönetimleri göstermelik bir hukuk ve demokrasi ile halkın kendilerine verdikleri siyasi gücü halka karşı bir baskı ve kontrol aracı olarak kullanmaktadırlar. Böylesi otoriter yönetimler en baştaki bir parça toprağı çitle saran o ilk kişi gibi tek hak ve söz sahibi olarak kendilerini görmekte, devleti de kendilerinin mülkü saymaktadırlar. Elinde bulundurdukları bu gücü kullanarak bir ideoloji kurgularlar ve bu ideolojiyi kendi yazdıkları yasalarla güvence altına alıp eğitim sistemi, kitle iletişim araçları vb. yöntemler kullanarak toplumun bütününe empoze etmeye çalışırlar. Buna karşı gelen kişi ve ya muhalif toplulukları (parti, medya, sivil toplum kuruluşları, Muhalif ideoloji ve inanç grupları vs.) devlet gücünü kullanarak sindirirler veya hapis cezası hatta ölüm cezası ile cezalandırıp etkisizleştirerek kendi hakimiyetlerini sürdürürler. "*Siyasal rejimin işleyişi ile ilgili yaşanmış olaylarda siyasal tutumların oluşum ve değişiminde önemli bir rol oynarlar. Fransa'da üçüncü ve dördüncü cumhuriyetlerin kötü işlemesi ve siyasal yaşamın istikrarsızlığı, bir yandan otoriter ve milliyetçi, öte yandan kaderci ve boyun eğici eğilimleri güçlendirmişti. Benzer bir durumu 12 Eylül sonrasında Türk toplumu da yaşadı ve yaşıyor. Siyasal şiddet ve istikrarsızlığın yarattığı korku ve bıkkınlık, Türkiye'de de otoriter eğilimleri özendirirken, siyasal duyarsızlığı arttırdı."*[40] Böylesi bir duyarsızlaşma otorite baskısı sonucu oluşmuş siyasi sınırlanmanın tezahürüdür. Bu tür otoriter yönetim anlayışlarının bir adım sonrası diktatörlük olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzün bilinen diktatörlük rejimlerinden biri olan Kuzey Kore'de ülke devasa bir kapalı cezaevi durumundandır. Böylesi yönetimlerde insanlar seçme seçilme hakkından mahrum olmanın yanı sıra diğer demokratik tüm haklardan mahrum edilerek kendilerine dayatılan hayatı yaşamak zorunda bırakılmışlardır. Modernizmden günümüze kadar gerçek anlamda demokratik yönetimler ile diktatörlük rejimleri arasında derecelendirilecek düzeylerde uygulanan siyasi yönetimler mevcuttur. Bu aralıktaki rejimlerin kimilerinde günümüzde bile kadın haklarının, çocuk haklarının olmadığını veya çok az olduğunu da görüyoruz. Tarihsel sürece bakıldığında kadın haklarının da J.J. Rousseau'nun bahsettiği o ilk çit ile

[40] Ahmet Taner Kışlalı, *Siyaset Bilimi, 10. baskı, Ankara 2003, s.140.*

sınırlandırıldığını ifade edebiliriz. J.J. Rousseau yukarıda adı geçen yapıtında kadın haklarının baskılanarak sınırlanmasını yerleşik hayata geçilmesi ile birlikte kadınların geride kalıp yemek ve çocuk bakımı gibi ev işleriyle ilgilenip avcılık yeteneklerinin kaybetmesine bağlıyor. O zamandan bu güne kaybedilmiş hakların tamamen geri alınabildiğini söylemek imkansız. Hatta o çitin bazı toplumlarda kadının özgürlüğü anlamında iyice daraldığını ve zaman zamanda gözlerin olduğu bölgedeki açık kısmın bile parmaklık gibi bir tülle kapatıldığı bir zindanın dar penceresini andıran burkaya dönüştüğünü de görüyoruz.

Modern dönem ulus devletlerinin kurulma sürecinde ikonik bir simgeye dönüşen, Sovyet rejimi-komünizm ideolojisi ile batı rejimi-kapitalizm arasındaki sınır olan Berlin Duvarı da siyasi bir sınır olarak insanlık tarihindeki yerini almıştır. Modernizm kalıntısı günümüz siyasi sınırlarına bakıldığında sınır kavramının tek başına anılması eksik kalmaktadır. Globalleşme söylemlerine karşın günümüz dünyasının siyasi sınırları göç, mülteci, sığınmacı gibi kavramları da barındırmaktadır. Teoride globalleşen bir dünyadan bahsedilse de pratikte uluslararası sınırlar halen çok katılar ve kırmızılıklarını korumaktadırlar. Globalleşme düşüncesinin temelinde kitle iletişim araçlarının gelişmişliği yatmaktadır. Bu kitle iletişim araçlarının başında gelen internet ve sosyal medya (Facebook, İnstagram vb. araçlar) sayesinde insanlar kendi ülkeleri dışındaki bir çok ülkenin insanlarıyla iletişim kurarak kültürel etkileşim-paylaşım ve bireysel alışveriş imkanına da sahip olmuşlardır. Ancak bu imkan sınırları ortadan kaldırmaya veya biraz daha geçirgen yapmaya yetebilmiş değildir. Devam eden savaşlar, ekonomik sıkıntılar, siyasi baskılar sonucu uluslararası sınırlarda göç, iltica, kaçakçılık, insan kaçakçılığı gibi zaman zaman trajedilere neden olan olaylar cereyan etmektedir. Bu tür faaliyetleri önlemek maksadıyla günümüzde sınır boylarına örülmüş birçok duvar bulunduğu söylenebilir. Yakın zamanda gündemde olan iki sınır duvarı günümüz siyası sınır duvarlarına örnek olarak verilebilir. Bunlardan biri Amerika-Meksika arasında diğeri ise Türkiye-İran arasındaki duvardır. "*ABD yönetimi Meksika ile olan sınırını XX. yüzyılın başlarından bu yana çeşitli dönemlerde insan ve hayvan geçişini engellemek gibi nedenlerle yer yer bariyerlerle ve çitle kapatmıştır... 1990'larda Bush ve Clinton başkanlıkları dönemlerinde, yasa dışı göçmen geçişini engellemek*

amacıyla San Diego civarında Meksika sınırına duvar örülmüştür... ABD Başkanı Trump'ın önerisinin hukuki temelini oluşturan Meksika sınırına yasa dışı göçün önlenmesi ve ulusal güvenliğin korunması amacıyla duvar örülmesi süreciyse 2005'te Temsilciler Meclisi'ne getirilen öneriyle başlamıştır."[41] Bu duvar göç hareketlerini tam olarak önleyemediği gibi birçok trajik ölümün de nedeni olmuştur. Berlin duvarı gibi birçok ulusal ve uluslararası eleştiri ve sanatsal faaliyete konu olan bu utanç duvarı Berlin Duvarı'nın aksine varlığını sürdürmektedir. Bir diğer siyasi sınır duvarı olan Türkiye İran sınır duvarı da benzer nedenlerle örülmüştür. Türkiye İran sınırının ötesindeki İran, Afganistan ve Pakistan'daki otoriter rejimler, ekonomik sorunlar, savaş gibi nedenlerle sınır yoğun göç hareketlerine sahne olmaktadır. "*Türkiye İran sınırı dağlık bölgeden geçtiği için sınır güvenliğinin sağlanmasında zorluklar yaşanmaktadır. Türkiye-İran sınırı fiziki güvenlik sistemi projesi çalışmaları neticesinde sınırın Ağrı bölümüne 2020 yılında yapılmaya başlanan güvenlik duvarı ile sınır korunmaya çalışılmaktadır."*[42] Türkiye İran sınırının Van bölümünde bulunan kısmında ise duvar inşası sürmektedir. Suriye'de meydana gelen savaş sonucu gerçekleşen düzensiz göç ve güvenlik nedeniyle de benzer bir sınır duvar inşa edilmiştir. Dünya genelinde böyle bir anlayış ve amaçla inşa edilmiş başka duvar örnekleri de mevcuttur. Bu duvarlar devletlerin coğrafi olarak bölünmüş toprakları arasındaki fiziki sınırları oluştururken, toplumları ayıran fiziki sınırların ötesinde sınırlar da mevcuttur.

Siyasi sınırların bir başka boyutu ise ekonomik boyuttur. Ekonomi politikaları hem ulusal anlamda bireyler arası hem de uluslararası boyutta bir eşitsizlik yaratabildiği için sınır teşkil etmektedir. "*... medeniyetler gelişip nüfus arttıkça, özellikle de paranın ortaya çıkmasıyla işler daha karmaşık hale geldi. Sözgelimi, insanlar yiyecek gibi daha kısa sürede işe yarayacak malların altın parçalarıyla takas edilebileceğine karar verdiğinde, bozulmayacağı için büyük miktarlarda biriktirilebilecek bir şeye değer yüklemiş oldular. Bu şekilde paranın*

[41] Segah Tekin, "Küresel Göç Krizi ve Kurumsal Şiddet: ABD Meksika Sınırı Örneği", *Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu Akademik Dergisi,* Sayı 4-5, 2020, s. 313.
[42] İlhan Oğuz Akdemir, Sınırın İki Yüzü: "Türkiye-İran Sınır Duvarı ve Hayata Etkisi", *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Türkiye'nin Göç Siyaseti Özel Sayısı, 21 (Özel Sayı), s. 282.

icadı sadece büyük ekonomik eşitsizlikleri mümkün kılmakla kalmadı, Locke'a göre, bu eşitsizlikleri meşru hale de getirdi.[43] Locke'un bu yaklaşımı bir erken kapitalizm tanımı olarak okunabilir. Kapitalizmin yarattığı bu eşitsizlik aynı zamanda sınırlanmışlıktır. Postmodern düşünürler olan "*Deleuze ve Guattari'ye göre kapitalist sistem tüketim ürünleri ürettiği gibi şizolar üretmektedir. Kapitalizmin yarattığı kişilerin devamlı klinik veya bağımlı hasta kişiler olmasını Deleuze ve Guattari kapitalizmin tüm toplumların sınırı olmasına bağlamaktadır. Kapitalizm dışındaki sistemler kodlama sistemiyle işliyorken, kapitalizm kodların parçalanması sistemiyle işlemektedir. Bu sebeple kapitalizm her toplumun göreceli sınırı olmaktadır*"[44] diyerek kapitalizmin yarattığı sınırları daha ileri boyuta taşımaktadırlar.

Çalışmanın devamında siyasi sınırları göç, iletişim, güvenlik, yasak, ekonomi gibi bağlamlarda ele alan sanatçıların eser incelemelerine yer verilmiştir.

3.1.1. Reenna Sainni Kallat

Postmodern dönemin yaşayan, uluslararası tanınırlığa sahip önemli sanatçılarından olan Reenna Sainni Kallat dünya haritasını kullandığı, siyasi sınırlar üzerinden göç kavramına odaklanan "isimsiz" (Görsel 7) eseriyle bu çalışmaya konu olmuştur. Göç insanların bireysel veya kitlesel olarak bulundukları yeri savaş, kuraklık, kıtlık, işsizlik, siyasi baskılar gibi nedenlerle terk ederek yeni bir diyara doğru başlattıkları harekettir.

Bu hareket bir ülkenin vatandaşlarınca kendi ülkelerinin siyasi sınırları arasında gerçekleştirildiğinde herhangi bir problemle karşılaşma olasılığı çok düşükken, uluslararası hale geldiğinde durum başka boyutlara ulaşmaktadır. Kimi zaman yalnızca canını kurtarıp hayatta kalmak için yapılan göç kimi zaman da çeşitli nedenlerle mahrum kaldıkları özgürlüğe kavuşmak için yapılmaktadır.

---

[43] Anthony Gottlieb, *a.g.e.*, s. 192.-193.
[44] Mahmut Yardımcıoğlu-Merve Kaplan, "Kapitalizm ve Şizofreni: Deleuze ve Guattari", *G.Ü. İslahiye İİBF Uluslararası E-Dergi*, Cilt 2, Sayı 2, Kahramanmaraş 2018, s. 80.



Görsel 7. Reenna Saini Kallat, İsimsiz (Harita, Çizim), 2011, Elektrik telleri ve bağlantı parçaları, 10 dk. Sesli döngü

Bu göç hareketi sonuç itibarıyla birey veya toplulukları yerinden yurdundan eden ve gittikleri yeni yerlerde mülteci, göçmen, yabancı ve öteki gibi yeni sosyo-politik sınırlar çerçevesinde yaşamlarını sürdürmek zorunda kalmalarına neden olmaktadır.

Reenna Saini Kallat'ın da odaklandığı nokta elbette bu uluslararası sınırlardır. Siyasi sınırlar fiziksel olarak aşılsa da insanların zihinlerinde yarattıkları etki nesiller boyunca kalabilmektedir. *"Sanatçı dünyanın her tarafında yaşanan göç ve büyük ölçekli hareketi, elektrik kabloları ve bağlantı parçaları ile gösterir. Elektrik akışı ile temsil edilen harekette bir yerden koparılmanın yanı sıra diğer kültürlerle temas da söz konusudur. Bu hareketler aynı zamanda bir tercih ve zorla bir yere gönderilen ya da yerleştirilen göçmenler arasında yeni bölünmeler yaratan küreselleşme sürecinin bir parçasıdır. 'İsimsiz' adlı bu çalışma iş gücü amacıyla göç edenlerin dünyadaki akışları ve hareketinin, kültürel değişimi de beraberinde getirdiğine vurguda bulunur."*[45] Kallat'ın eseri yakından incelendiğinde Dünya haritası üzerine yerleştirilmiş elektrik tellerine belirli aralıklarla yapılmış eklentilerin teli bir dikenli tel görüntüsüne dönüştürdüğünü görüyoruz. Dikenli tel uluslararası

[45] Figen Girgin, "Sanatta Göç Teması", *İnternational Journal Of Social And Humanities Sciences,* Cilt 1, Sayı 1, 2017, s.63.

sınırlarda, askeri bölgelerde ve hapishane duvarlarında sıklıkla gördüğümüz ve girilmemesi veya çıkılmaması gereken bölgeleri sınırlayarak yasak kelimesi ile bütünleşip simgeleşmiş bir nesnedir. Tarih boyunca bu yasaklı bölgelere bireysel ya da kitlesel giriş çıkışların bir çok sonucu olmuştur. Bu sonuçlardan bazıları Kallat'ın da değindiği kültürel etkileşim sonucunda ortaya çıkan sorunlardır. Nitekim kültürel etkileşim her zaman olumlanabilecek bir durum değildir. Bu etkileşim zaman zaman çatışma şeklinde de kendini göstermektedir.

Günümüzde yoğun göç alan ülkelerin temel problemleri kültürel uyumsuzluktur. Bu kültürel uyumsuzluğun nedeni göç edenlerin kendi kültür ve inançlarını yaşamak istemesi ve göç alan kültürün de varlığını korumak istemesinden kaynaklanmaktadır. Bu yüzden yoğun göç alan ülkelerin demografik yapının bozulması kaygısı hüküm sürmektedir. Bu kaygının oluşmaması veya ortadan kalkması için izlenen yol kotalı göç, yalnızca ihtiyaç duyulan iş gücü oranında işçi alımı ve dil şartı gibi önlemlerdir. Kallat'ın eserindeki dünya haritasını saran dikenli elektrik telleri bu sorunun sürekliğinin yanında kalıcılığını da ortaya koymaktadır.

3.1.2. Francis Alys

Göç, savaş, politika gibi kavramlara odaklanan çalışmalarıyla öne çıkan postmodern sanatçı Francis Alys sanatsal üretimlerini multidisipliner bir anlayışla gerçekleştirmektedir. "*Sanatsal pratiği performanstan resim, video ve animasyona kadar çeşitlilik gösteren Francis Alys, şiirsel-politik işleriyle tanınıyor. Alys sosyal pratikler, toplumsal hiyerarşi ve çatışma alanları, sınır, göçmen ve mülteci sorunları gibi konulara kişisel hafıza ve kolektif mitoloji üzerinden yaklaşıyor. Bir üretim alanı olarak sokağın ve performatif bir anlam yüklediği 'yürüme' eyleminin Alys'ın sanatında önemli bir yeri var."*[46] Francis Alys'ın siyasi sınırlar çerçevesinde bu metne konu olan çalışması 'Yeşil Hat' (Görsel 8) isimli performans çalışmasıdır.

Dünya haritası incelendiğinde ülkeler arasındaki sınırların kalın kırmızı çizgilerle işaretlendiği görülmektedir. Bu kalın kırmızı çizgiler zihinlerdeki yerlerini

[46] Pınar Öğrenci, "Francis Alys", http://pinarogrenci.com/2015/francis-alys-2/, (16.04.2023).

de bu halleriyle almaktadırlar. Kırmızı çizgi bir imge olarak aşılması, esnetmesi veya ortadan kaldırılması çok zor olan kalıplaşmış inanç ve tutumları ifade eder. Bu anlamıyla kırmızı çizgi imgesi hem bireysel anlamda hem toplumsal anlamda hafızalarda karşılık bulan bir ifadedir. Bireyde kişisel hak ve dokunulmazlıkları ifade ederken toplumda ulusal hak ve dokunulmazlığı ifade etmektedir. İnsanlık tarihine bakıldığında bu kırmızı çizgilerin hem bireysel anlamda hem de toplumsal anlamda kimi zaman uzlaşı ile kimi zaman da sancılı süreçler sonunda da olsa flulaştıklarını ve hatta ortadan kalktıklarını da görmekteyiz.



Görsel 8. Francis Alys, Yeşil Hat, 2004, video-Performans, İsrail-Ürdün arası 24 km

Kırmızı siyasi çizgileri yeşile çevirmeye çalışan "*Belçikalı sanatçı Francis Alys (1959), ideolojik sınırların geçerliliğini sorgulayan çok parçalı bir proje üretti. Çalışma, Arap-İsrail Savaşının sonucunda 1949'da çizilmiş sınırlara gönderme yapar. Yeşil Hat, aynı zamanda tampon bölge anlamına gelir. Adındaki yeşil, resmi anlaşmalar sırasında harita üstüne sınırı çizerken kullanılan kalemin rengini ifade*

eder. Sanatçı bu toprak taksimine tepki olarak Yeşil Hat boyunca elindeki kutudan yere yeşil boya akıtarak yürüyor. Proje video dökümantasyonu, sanatçının yürüyüş rotasının işaretlendiği bir harita, konuyla ilgili resimler, desenler, fotoğraf kolajları ve heykeller içerir."[47] Siyasi sınırların kırmızılığı ve yeşil hat aynı anda düşünüldüğünde trafik ışıklarındaki kırmızı ve yeşil renkleri akla gelmektedir. Bu renklerden kırmızı dur anlamı taşırken yeşil ise geç anlamı taşımaktadır. Alys'ın çalışmasındaki yeşil boya kırmızı çizgiyi (sınırı) kırmızıdan yeşile çevirerek bir nevi geçirgen kılmaktadır.

3.1.3. Susan Stockwell

Postmodern dönemin yaşayan sanatçılardan biri olan Susan Stockwell sosyo-politik, sosyo-ekonomik açıdan uluslararası sınırları multidisipliner bir anlayışla ele almaktadır. Stockwell üretimlerinde atık durumunda olan günlük kullanım malzemelerini sanat üretiminde kullanarak dönüştürmektedir. İlgilendiği günümüze dair konular ve tercih ettiği plastik ifade biçimleri sanatçının postmodern sanat anlayışının göstergeleridir.

Stockwel'in Trade Winds (ticaret rüzgarları) enstalasyonu "*göç, sınırlar, ticaret, sosyal coğrafya, haritalama ve sosyal kültür konularıyla ilgili kağıt para, haritalar, seyahat biletleri ve bakır paralardan yapılmış heykelsi bir enstalasyondur. "Trade Winds",* (Görsel 9) *ilk olarak Hyperlink festivalinin bir parçası olarak TATE Modern'in Turbine Hall'de (2013) Sail Away'den geliştirildi. Kayık filosu sanki başka bir yere yolculuk yapıyormuş gibi madeni para denizinde yüzüyor. Para kütlesi bir denize benzese de, madeni paraların kenarları bir kıta izlenimi veriyor. Çalışmada ortaya çıkan sorular; okyanus mu yoksa kara mı?Tekneler dizginli mı yoksa serbest mi? Bir sınır veya duvar var mı? Para olanak sağlıyor mu yoksa kısıtlıyor mu?... Ticaret, göç, finansal piyasalar, değer ve ticaret amacıyla dünyayı dolaşan denizci ulusların tarihi konularını ele alan bu çalışma, özellikle günümüzün göçmen krizi ve Brexit muammamızla ilgili sorular soruyor. Çalışma eğlenceli*

[47] Füsun Kavrakoğlu, "Çağdaş Sanata Varış 289 Video Sanatı", https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-289video-sanati-2/, (16.04.2023).

dokunsal nesnelerin tadını çıkarmak için sessiz bir düşünme alanı sağlarken, aynı zamanda parayla olan ilişkimizi ve kırılgan dünyamızı nasıl şekillendirdiği hakkında soruları da beraberinde getiriyor. Bizi paranın rolünün, onunla günlük tanıdık ilişkimizin ötesinde görmeye davet ediyor.[48]



Görsel 9. Susan Stockwell, Ticaret Rüzgarları, 2019

Stockwell'in Trade Winds çalışması yukarıdaki sorularla paranın veya ekonomi politikalarının toplum ve birey üzerindeki etkisini soruyor. Para politikalarının bir toplumun eğitiminin, sanatının, kültürünün üzerindeki etkileri bilinen bir gerçektir. Bu politikaların dünya genelinde oluşturduğu sistem kapitalizmdir. Kapitalizmin sonucu bireyler arasında oluşan eşitsizlik politik sınırlara dönüşmektedir. İnsan ve diğer canlılar için yaşam kaynağı olan su Dünya yüzeyinde kapladığı alan ile bir ulaşım ve ticaret güzergahı da olmaktadır. Devletler

[48] Trade Winds, https://www.susanstockwell.co.uk/artworks/trade-winds, (19.05.2023).

arasında tarih boyunca süre gelen deniz ticareti devletlerin joepolitik konumları bakımından ekonomilerine etkisi de sınır teşkil etmektedir. Ayrıca Stockwell'in çalışmasındaki Para denizinde yüzen tekneler insanoğlunun doğumsuzluğuna atıf olarak da okunabilir. Nitekim insanoğlunun maddi doyumunun sınırları yeni bir kazanç kapısı açılana kadar sürmektedir.

3.2. Coğrafi Sınırlar

Üzerinde yaşadığımız dünya, güneş sisteminde yer alan küresel yapıdaki bir çok gezegen ve gök cisminden yalnızca bir tanesidir. Küresel yapıdaki formlar üzerinde (yüzeyinde) hareket edildiğinde başlanılan noktaya varılması bakımından sınırsız olarak algılanmaktadırlar. Bu algı veya sanrı dünyanın ya da küre biçimindeki nesnelerin sınırsız olduğunu ortaya koymamaktadır. Kürenin de diğer geometrik nesneler gibi matematiksel olarak hem hacim hem de yüzey alanı hesaplanabilen bir nesne olduğundan sınırlıdır. Bu bakımdan üzerinde yaşadığımız dünyada bir bütün olarak sınırlıdır. Detaya inecek olursak dünyamızın yüzeyi kıtalar, dağlar, mağaralar, geçitler, vadiler, ovalar, buzullar, okyanuslar, denizler, kıyılar, boğazlar, göller, adalar, nehirler, çöller, ormanlar gibi coğrafi şekiller ve bu şekillerin etkisi sonucu oluşan farklı özellikler taşımaktadır. Bu yeryüzü şekillerinin dünyanın oluşum sürecinde ve sonraki milyonlarca yılda meydana gelen doğal etmenlerle oluştuğu bilinmektedir. Coğrafi oluşumların sınırladığı ulaşımı daha kolay hale getirip zaman ve maliyeti daha aza indirmek için insan müdahalesi ile yapılmış boğaz niteliğindeki kanallar (Panama Kanalı, Süveyş Kanalı) da mevcuttur.

Bu yeryüzü şekilleri tarihi boyunca insanoğlu üzerinde farklı şekillerde etkili olmuştur. Aşılamayan yüce bir dağ kutsal olarak kabul edildiği gibi aynı kutsiyet ovaları sulayan bir nehir için de söz konusu olmuştur. Dağın insanoğluna sunduğu bir diğer nimet ise bünyesinde doğal etmenlerle oluşan mağaralardır. Bu mağaralar insanoğlunun barınması ve yaşaması için sahip olduğu ilk güvenli alanlardı. "*Dağın kutsiyeti ilkel zamanlarla sınırlı kalmamış kutsal dinler ve inanışlar içinde önem arz etmeye devam etmiştir. Nitekim bununla ilgili Ötgün şu ifadeleri kullanmıştır. "Kutsal dinlerde dağ tanrının iletişim mekanıdır. Muhammed,*

İsa ve Musa tanrı ile iletişimlerini dağlarda gerçekleştirmişlerdir. Ayrıca Hint kültüründe tapınak mimarisi referansını dağ biçiminden alır.'..."[49] Ayrıca Modern sanata etkisi olan Japon estamplarında 'Fuji Dağı' önemli bir coğrafi imgedir. Coğrafi bir oluşum olan dağ bu bakımdan insanoğlu için bir psikolojik sınır durumu da olmuştur. İnsanoğlu için sınır teşkil eden bir diğer coğrafi oluşum ise adadır. Ada etrafı sularla çevrili bir oluşum olması bakımından bir mahrumiyet ve mahkumiyet anlamı da taşımaktadır. Adada mahsur kalmak üzerine bir çok sözlü ve yazılı anlatıya rastlanmakla birlikte adanın plastik sanatlara, şiirlere, şarkılara, filmlere ve günümüzün dizilerine de konu olduğu görülmektedir. Surlarla çevrili antik kentlerde surların etrafına bir de saldırı zamanlarında güvenliği sağlamak için kazılan su kanalları, suyun insanoğlu için nasıl bir sınır teşkil etiğini de ortaya koymaktadır. İnsanlık tarihi boyunca yerleşim yerlerinin su kaynaklarına yakın kurulması mecburiyeti suyun temel bir ihtiyaç olarak oluşturduğu bir başka sınır durumdur. Ormanlar ve çöller de birçok bakımdan sınır teşkil eden coğrafi oluşumlardır.

Dünyanın eksen eğikliği ve doğal faktörlerle oluşmuş yeryüzü şekilleri iklimlerin oluşmasına neden olmuştur. Farklı iklim türlerine bağlı olarak da bölgeden bölgeye farklılık gösteren bitki ve hayvan türlerinin geliştiği görülmektedir Coğrafya biyoçeşitliliği etkilediği gibi bu biyoçeşitlilik de o bölgedeki insan toplulukları için sosyoekonomik ve politik sonuçlar ortaya koyarak insan yaşamını etkilemektedir. Afrika, Asya, Avrupa veya Amerika'da evrimsel açıdan farklı fenotip insanların geliştirdikleri mimari, kılık-kıyafet, yiyecek-içecek, gibi kültürel özellikler ve yetiştirdikleri bitki ve hayvan türleri coğrafi etkiler taşımaktadır. Bu bakımdan yeryüzü şekilleri tarih boyunca insan ve diğer canlılar için çeşitli açılardan sınır durumu teşkil etmişlerdir. Bu etkilerin yarattığı sınırlar "coğrafya kaderdir" sözünü hatırlatmaktadır. "*İbn-i Haldun'dan Montesquieu ve Jean Bodin'e varıncaya kadar birçok düşünür bu anlamda sosyal olanın biçimini çevresel koşullara bağlamıştır (James, 1977). Kültür yani sosyal olan doğaya bağlı olarak bir kez kurgulandığında artık o kültürün tarihi de doğanın yani coğrafyanın bir eseri olarak görülmeye başlanır... Coğrafyayı* ***'toplumların kaderi'*** *olarak gören bu kavrayış*

[49] Sabahat Adamışoğlu, *Dağ İmgesinin Plastik Dilde Yorumu,* (İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), Malatya 2019, s. 14.

biçimi modern ırkçı bir takım açıklamaların yanı sıra jeopolitik argümanları meşrulaştıran karakteri nedeniyle de her zaman gündemde olmayı başarmaktadır. En basit haliyle yeni çağın kölelik anlayışını ve sömürgecilik anlayışını meşrulaştıran temel mantıklardan biridir.[50] Bu çetin coğrafi yapıların oluşturduğu sınırlara karşı verilmiş en bariz mücadele insanoğlunundur. Yine de insanoğlunun dünya yüzeyinin (yeryüzü) tamamına yayılması milyonlarca yıl almıştır. İnsanoğlunun ilk dönemlerinde yaşadığı yerdeki bir nehri aşıp karşı tarafını da keşfetmesi ne kadar zaman almıştır? Ya da yaşadığı bölgeye kış geldiğinde daha sıcak bir bölgeye ulaşması ne kadar zaman almıştır ve coğrafya bakımından nasıl zorluklarla karşılaşmıştır? Ne kadar zaman almış olursa olsun, nasıl zorluklarla karşılaşmış olursa olsun ve kaç nesil kayıp verilmiş olursa olsun insanoğlu bu mücadelesini sürdürüp başarılı olmuş ve günümüze kadar ulaşmıştır. İnsanoğlunun bu başarıya ulaşmasındaki temel faktör aklı ve araç geliştirip kullanma becerisidir.

İnsanoğlu araç yapma becerisini tekerleği icat edip kullanmaya başladığı seviyeye ulaştırdığında kitleler halinde hareket etme olanağı da yakalamıştır. Tekerleğin ulaşımda bu denli etkili olmasında rol oynayan bir diğer faktör ise binek hayvanların evcilleştirilip ulaşımda kullanılmasının yanında tekerlekli araçlarda da itici güç olarak kullanılmalarıdır. Böylece aşılması zor engeller aşılabilir ve uzak yerler ulaşılabilir olmuştur. İnsanoğlunun aşması gereken diğer coğrafi sınırlara göller, denizler ve okyanuslardır. Bunların aşılmasında da insanoğlu sahip olduğu araç geliştirme becerisi temel etkendir. Su yüzeyinde kalıp insan kontrolü ile hareket edebilen ilkel gemiler insanoğlunun kıtalar arası seyahatinde ana karadan sonra açık denizlerde yaptığı seyahatin ilk adımı olduğu söylenebilir. Bu ilk adım yüzyıllar içinde büyüyüp gelişecek ve Amerika'nın keşfine kadar ilerleyecekti. Okyanusların aşılmasını zor kılan temel etken mesafe olsa da okyanuslarda hava şartlarıyla oluşan dalgalar da önemli bir faktördür. İnsanoğlunun kıtalar arası ulaşımda suda ilerleyebilen araç üretmiş olması yeterli olmamıştır. Bu araçların fırtına durumunda rüzgara ve oluşan dalgalara da karşı koyabilecek sağlamlık ve güçte olmaları

[50] İrfan Kaygalak, "Coğrafya Kaderdir Üzerine", *Reflektif Sosyal Bilimler Dergisi,* Cilt 2, Sayı 3, 2021, s. 589.

gerekiyordu. Ancak o zaman büyük güçlü dalgaların oluşturduğu sınırlar aşılabilmiştir.

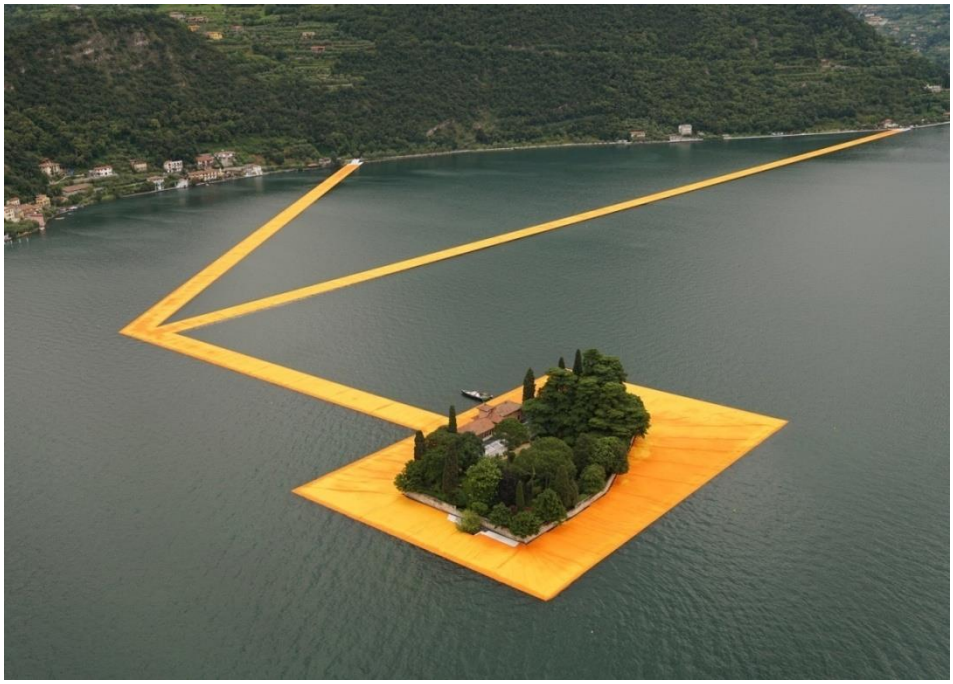
İnsanoğlunun bu mücadelesi günümüzde de devam etmektedir. Henüz yeryüzünde ve okyanusların altındaki keşifler sürüyor. Bu serüvenin dünya dışı gezegenlere vardığını ve insanın oradaki coğrafi koşullara da hükmetmeye çabaladığını her gün yeni gelişmelerle tanık oluyoruz. İnsanoğlu kenarlarında düşülebilir korkusu yaşadığı düz dünya inanışından küre (yuvarlak) ve dönen dünya bilgisine ardından dünyayı saran göğün yedi katını aşarak başardığı uzay seyahatinin ilk adımını modernizmde atabilmiştir. "*... 1961'de Yuri Gagarin'in ilk kez uzaya çıkmasının ardından ABD'de, çalışmalarında SSCB'yle yarışabilmek adına NASA kurulmuştur... 16temmuz 1969 tarihinde ise ABD'nin uzaya gönderdiği Apollo 11 görevini başarıyla tamamlamış; iki astronot Ay'a iniş yapmış,ardından Dünya'ya sağ salim geri gelmişlerdir."*[51] Bu yarış kızıl gezegen Mars'a insansız keşif araçlarının indirilmesine kadar sürmüş ve bu araçlar sayesinde Mars'tan ses ve görüntü alabildiğimiz bir noktaya ulaşmış durumdayız. Vardığımız bu noktadan veya evrenin herhangi bir noktasından bakıldığında insanoğlunun evi ve yaşanabilir tek yer olan dünyanın koca evrende küçücük bir ıssız ada gibi kaldığı görülmektedir.

3.2.1. Christo ve Jeanne Claude

Postmodern dönemin önemli sanat akımlarından biri olan arazi sanatının öncü temsilcilerinden olan Christo ve Jeanne Claude çifti, ölçüleri kilometreleri bulan eserleri ile sanat dünyasına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Arazi sanatı (Land art) felsefesi ile sınırları aşan bir akımdır. Sanatı sınırlı galeri mekanlarından ve sermayenin himayesinden kurtararak onun açık arazide doğal malzemelerle özgürce üretilmesinin önünü açmıştır. Bu anlayışı benimseyerek sanat üretmek Christo ve Jeanne çiftinin sınırlara yaklaşımı da otaya koymaktadır. Claude çiftinin "Iseo Gölünde Yürümek" (Görsel 10) isimli çalışmaları anakara, kıyı, göl ve ada kavramları bakımında coğrafi sınırlar çerçevesinde ele alınmıştır.

---

[51] Çağatay Dirilgen, "Çığ Operasyonu: Ay'a İniş Mitine Postmodern Bir Yaklaşım", *SDÜ İFADE,* Cilt 1, Sayı 7, 2008, s. 9.-10.



Görsel 10. Christo ve Jeanne-Claude, Iseo Gölünde Yürümek, 2016, 200.000 adet yüzen polietilen küpten 3 km.'lik enstalasyon,İseo Gölü, İtalya

"Bulgar sanatçı Christo ve 2009 yılında kaybettiği eşi Jeanne Claude tarafından tasarlanan enstalasyon, İtalya'nın Iseo Gölü kıyılarını üç kilometre uzunluğundaki safran renkli yollar vasıtasıyla geçici olarak gölün merkezinde bulunan adalara bağlıyor. Ziyaretçiler, gölün doğu kıyısında bulunan Sulzano'dan yürüyerek Monte Isola adasına ulaşabiliyorlar. Aynı zamanda iki farklı patika izleyerek şamandıralarla çevrili San Paolo adacığına da ulaşmaları mümkün. Modüler üzerine kaplanmış turuncu-sarı renkteki parıltılı kumaş, Sulzano sokakları ve karşı kıyıda bulunan Peschiera Maraglio köyü boyunca 1.5 km daha devam ediyor. Kenarları hafifçe yüzeye doğru inen iskeleler, suyun üzerinde 16 metre genişliğe ve 50 santimetre yüksekliğe erişiyor. Yüksek yoğunluklu 200.000 adet polietilen küpten oluşan modüler sistem, dalgaların hareketine göre yukarı ve aşağı oynayacak şekilde tasarlandı."[52]

[52] "Christo & Jeanne Claude'nin Yüzen Yolları İtalya Gölünde, " https://www.naturadergi.com/haberler/christo-jeanne-claudenin-yuzen-yollari-italya-golunde/, (09.05.2023).

Ada; etrafı sularla çevrili kara parçası, göl; karalarla çevrili ve denizlerle bağlantısı olmayan su birikintisi ve kıyı ise; kara ve suyun buluştuğu yer olmaları bakımından coğrafi sınır teşkil etmektedirler. Ada ulaşılamazlığı, göl geçilmezliği ifade ederken kıyı tam ikisinin arasındaki sınırı ifade etmektedir. Christo-Jeanne Claude çifti bu çalışmada yarattıkları suni bir yolla ada ile kıyı arasında bir bağlantı kurarak gölü geçilebilir ve adayı ulaşılabilir kılmışlardır.

3.2.2. Olafur Eliasson

Postmodern dönemin yaşayan önemli sanatçılarından biri olan Olafur Elliasson'ın çalışmalarının ilham kaynağı doğadır. Eliasson'un "Nehir Yatağı" (Görsel 11) adlı enstalasyon çalışması da doğadan ilham alarak doğal malzemeler ile kapalı bir mekanda kurguladığı çalışmasıdır.



Görsel 11. Olafur Eliasson – Nehir Yatağı, Louisiana Modern sanat Müzesi, Danimarka, 2014-2015

Doğal oluşumları, maddenin doğadaki döngüsünü (su, buhar vb.) ışığın gün içindeki değişimi ile oluşan ambiyansları (gün batımı) ve ışığın kırılmasıyla oluşan optik olaylardan yola çıkmaktadır. Çalışmalarını doğal malzemeler ile ürettiği gibi suni malzemeler olan cam-pleksi, vb. malzemeler kullanarak da üretmektedir. Eliasson

küresel ısınma ile telafisi imkansız sonuçlarla karşı karşıya olan günümüz dünyası ile insanlar arasında çevre sorunlarını merkeze alan bir diyalog yolu açmaktadır.

"*Olafur Eliasson doğanın korunmasına, doğa ve insanın geleceğine odaklanan bir aktivist olarak kabul edilebilir. Çalışmalarını doğa ve doğanın algılanışı üzerinden dünyanın daha yaşanabilir, daha iyi bir yer olması fikriyle kurgular. Genellikle, izleyicilerin doğanın tahrip edilmesi, çevre kirliliği, ekolojik sorunlar hakkında insanın rolü, etkisi üzerine kendilerini sorgulayabilecekleri atmosferler yaratır... Eliasson'un 'Nehir Yatağı' çalışması bu çalışma disiplinine dair önemli bir örnek olarak görülebilir. Nehir Yatağı, içinde gezilebilecek, bir nehir yatağı çevresindeki engebeli arazide yürümenin deneyimlenebileceği bir iç mekan manzarasıdır. İçeri, dışarının doğal şartlarıyla şekillendirilmiştir. Louisiana Müzesi'nde gerçekleştirilen çalışma doğal dünya ile insan yapımı dünya arasındaki çizgileri bulanıklaştırmak üzerine bir kurgudur.*[53]

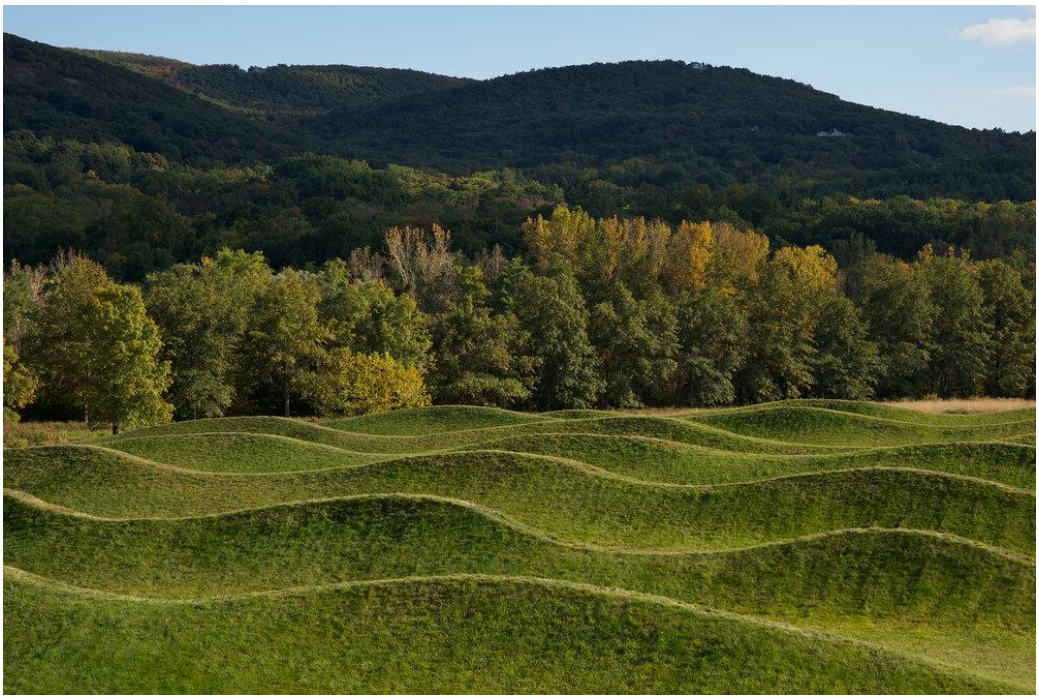
Doğal sınırlar ile suni sınırları bir arada sunan çalışmanın ana temasını nehir yatağı oluşturmaktadır. Nehir yatağı doğada milyonlarca yıl geçmişe sahip ve devamlı bir akım ile değişimi de sürekli olan doğal bir oluşumdur. Bu kadim coğrafi oluşum insanoğlu için hayati öneme sahip suyun taşıyıcısı olduğu gibi aşılması zor bir sınır da olmuştur. Kapalı mekan içerisinde farklı bölümlere yayılmış taş ve toprak arazide kıvrımlı bir yol izleyen su mimarinin keskin hatlarına tezat bir görüntü oluşturmaktadır. Çalışma bu yönüyle de izleyiciye doğal ile suni olanın farkını hissettirmektedir.

3.2.3. Maya Lin

Postmodern dönem ve günümüzün yaşayan önemli ve çok yönlü sanatçılarından biri olan Maya Lin, topografya odaklı büyük ölçekli arazi düzenlemeleri, anıt çalışmaları ve mimari alanda gerçekleştirdiği çalışmalarıyla bilinmektedir. Lin "Storm King Wavefield" (Görsel 12) eserinde doğal bir oluşum

[53] Evren Selçuk, Seniha Ünay Selçuk, "İçerideki Doğa", *İnönü Üniversitesi Kültür Sanat Dergisi,* Cilt 6, sayı 1, 2020, s. 21.

olan orman ile arazi düzenlemesiyle ürettiği suni okyanus dalgalarını bir araya getirmiştir. Lin'in bu çalışması hem ormanı hem de okyanus dalgalarını içeriyor olması bakımından coğrafi sınırlar çerçevesinde ele alınmıştır.



Görsel 12. Storm King Wavefield, 2009, Storm King Sanat Merkezi, New Windsor, NY, 240.000 fit kare, 410'x490'x15' boy

"Wavefield, yedi sıra dalgalı tekrarlanan toprak ve çimen dalgalarından oluşur. Dalgaların yüksekliği 10-15 fit arasında değişiyor ve çukurdan çukura yaklaşık 40 fitlik bir mesafe vardır. Storm King'deki çalışma, Lin'in yarattığı en büyük alana sahip sanat enstalasyonudur. Lin'in büyük ölçekli, alana özel toprak işlerine, su dalgası oluşumlarına adanmış serisinin doruk noktasıdır. Gerçek bir dalga kümesiyle aynı ölçekte yapıldığı için, izleyicinin deneyimleri, bitişik dalgalarla görsel temasın kaybolduğu denizde olmaya benzer. Plandaki ve kesitteki eğrilik alanın karmaşık ve incelikli bir şekilde okunmasına izin veren birleşik bir eğri oluşturur."[54] Orman yeryüzünün kendine özgü habitatı olan doğal bir oluşumudur. Ormanları yeryüzünün diğer kısımlarından ayıran özelliği sahip olduğu çok çeşitli ve yoğun bitki örtüsüdür. Lin'in ormanın kıyısında doğal malzemeler taş, toprak ile

[54] "Storm King Wavefield", https://www.mayalinstudio.com/art/storm-king-wavefield, (12.05.2023).

şekillendirip çimlerle kapladığı okyanus dalgaları görsel açıdan ormanla bir bütünlük oluşturmaktadır. Dalgaların arasındaki mesafe ve yükseklikleri bir insan boyunu aşacak ölçektedir. Bu durum dalgalar arasında dolaşan bir insanın etrafını görememesi ve yürürken zorluk yaşaması dalgaları birer sınıra dönüştürmektedir. Bu sınır durumu insanoğlunun ilk dönemlerinde kıtalar arasında seyahat ettiğinde okyanusların büyüklüğünün yarattığı mesafe ve aşılması zor dalgaların yarattığı sınır durumu da anımsatmaktadır. Bu topraktan dalgaların arasında dolaşmanın deneyimi deniz veya okyanuslarda fırtınalı hava durumlarında oluşan dalgaların engebeli arazi üzerinden okunmasına da olanak tanıyor. Üstelik dalgalar hareketlidirler ve sürekli değişkenlik gösterirler. Okyanuslarda deprem gibi daha büyük ve güçlü doğal etkenlerin oluşturduğu dev dalgalar (tsunami) kıyı şehirlerini yıkacak boyutlara ulaşmaktadır. Bu karşı konulması zor hatta imkansız güç her bakımdan sınır teşkil etmektedir. Coğrafi sınırları içeren Lin'in bu arazi çalışması mevsimlere göre de farklı görünümler sunmaktadır. Özellikle kışın büründüğü görüntü çalışmaya bir başka hava katmaktadır.

3.3. Mimaride Sınır Kavramı

Yersiz yurtsuz ilk dönemlerinde insanoğlu, bir yere bağlı kalmaksızın iklim döngüsüne ayak uydurarak yiyecek bulmak amacıyla gittiği yerlerde doğanın sunduğu korunaklı alanlarda yaşamını sürdürüyordu. Doğanın sunduğu bu yaşam alanları mağaralar, kaya oyukları, ağaç oyukları gibi doğal oluşumlardı. Belki de geceyi huzur ve güven içinde geçirmesi için üzerine çıkıp veya sırtını yaslayıp uyuyabileceği bir ağaç gövdesi yetiyordu. Tarımı öğrenip, hayvanları evcilleştirdikten sonra bulunduğu yere bağlı yaşamını sürdürmesi için ihtiyacı olan tek şey kendisinin yaşayacağı, hayvanlarını koyacağı ve hasat ettiği mahsulünü depolayabileceği her mevsim ihtiyacını karşılayacak daha komplike bir yaşam alanı kurabilmesiydi. Bu ihtiyaç insanoğlunun bulunduğu çevreye müdahale ederek kalıcı barınma alanları geliştirmesine neden olmuştur. Daha yakın dönemlerde de korunma, barınma, gizlenme gibi nedenlerle mağara ya da doğal oluşumlara oyma ve ek yapma yöntemi ile yaşam alanlarının kurulduğu görülmektedir. Bu tür mimari yapılara Nevşehir'deki Derinkuyu yeraltı şehri ve Aksaray'daki Ihlara Vadisindeki oyma

yapılar örnektir. Yaşadıkları yerler kalıcı olunca kendi hafızalarını taze tutmak ve gelecek nesiller için de yaşamlarından izler bırakmak amacıyla yapılara çeşitli resimler yapmışlardır. Ihlara Vadisindeki kilise yapılarının içine yapılmış İncil'den tasvirler olan freskler o dönem, insanların orada kalıcı olduklarının göstergeleridir. Bu anlayışın arketipi mağara duvarlarına çizilen resimlerdi. "*En eski örneklerden biri olan Fransa'daki Lascaux Mağarası doğal ve kaya toprağın jeolojik olaylarla aşılması ve oyulması sonucunda insan yaşamının en önemli parçası olan yaşama mekanlarına dönüştürülmüştür. Mağara mekanlarına çizilen resimlerden de mekana dair aidiyet kavramının oluştuğu görülmektedir.*" [55] Bu resimler aracılığıyla tuttuğu kayıt, insanoğlu için bir hafıza oluşturarak tecrübelerini sonraki nesillere daha kolay aktarmasını sağlamıştır. Bu tecrübe aktarımı sayesinde insanoğlu geçmiş zamana göre daha hızlı bir gelişme kaydetmiştir. Yine de insanoğlunun mağara oyuklarına ek oymalar yaparak, yaptıkları yapılardan kurtulup tamamen kendi yapımı olan barınaklar yapabilmesi çok uzun zaman almıştır. İnsanoğlu bu imkana ancak duvar örebilme kabiliyetini geliştirdiği zaman sahip olmuştur. "*Doğal ya da yapma bir mekanı tanımlayabilmek için, bir takım* ***sınırlayıcı elemanlar*** *kullanmak gerekmektedir. Bu sınırlayıcı elemanlar, doğal mekanlarda, gökyüzü, yeryüzü ve ufuk çizgisi; inşa edilmiş, yapma mekanlarda ise zemin, duvar ve tavan olarak karşımıza çıkmaktadır... Yapma ya da bir diğer deyişle mimari mekanların en belirleyici özelliği çevrelenmiş olması olarak kabul edilebilir. Geometri, mimarinin mekan oluşturmada kullandığı vazgeçilmez temel öğelerinden biridir. Mekanlar, geometrinin yardımıyla somut öğeleri ile çevrilirler, etraflarına bir sınır örülür."*[56] Mimari sınır görevi gören bu ilk duvarın nerede, hangi medeniyet tarafından yapıldığı kesin olarak bilinmemekle beraber, günümüzde keşfedilen eski yerleşim yerleri ile ilgili tarihlendirmeler de mevcuttur.

Klasik tarih anlatısında insanoğlunun yerleşik hayata geçmesi tarıma bağlanır. Günümüze kadar keşfedilmiş en eski mimari yapı olarak kayıtlara geçen

---

[55] Merve Bilgen, *Doğal Oluşumların Mimari Mekana Dönüşümü Sürecinde Mimari Tasarım Ölçütlerinin İncelenmesi,* (Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2019, s.6.

[56] Ebru Ünver, *Mekanın Düşey Bileşeni Duvarın Zaman ve Teknolojiye Bağlı Olarak Gelişimi ve Dönüşümü,* (İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007, s. 17.-18.

Türkiye'de bulunan Göbeklitepe, Karahan Tepe ve bunlara benzer henüz açılmamış yapılar ile Göbeklitepe'nin yaşıtı sayılacak kadar eski, Suriye sınırları içinde yer alan Tell Qaramel isimli mimari kalıntı bu görüşü yeniden tartışmaya açmıştır. Aynı coğrafi bölgede bulunan bu yapılar yaklaşık 10-12 bin yıl öncesine tarihlenmektedir. Bu tarih son buzul çağının sonlarına tekabül ettiği ve yapılar inançla ilişkilendirildikleri için yerleşik hayata geçmede tarımın etken olarak düşünülmesi tezini sarsmaktadır. Mimari açıdan bakıldığında biçim olarak her iki yapının da dairesel duvar örüntüleri ile yapıldıkları görülmektedir. Göbeklitepe ile Karahan Tepe insan ve hayvan figürü kabartmalı "T" sütunları bakımından Tell Qaramel'den ayrılırken, Göbeklitepe en eski, en katmanlı ve en komplike olanıdır. Bu yapılar doğal oluşumlardan bağımsız insan eli ile örülmüş duvarlardan yapılmış olmaları bakımından mimaride bir dönüm noktası teşkil etmektedirler. Bu ilk yapıların duvarları zemin üzerinde inşa edilmemişlerdi. Yerleşik hayatın en eski yapılarını oluşturan bu duvarlar toprağa gömülüydüler ve dolayısıyla yaslandırıldıkları topraktan destek alıyorlardı.

Yerleşik hayata geçiş söz konusu olduğunda J.J. Rousseau'nun bahsini ettiği ilk çitler akla gelmektedir (J. J. Rousseau a.g.e., 2004, s.67). Bu çitler mülkiyeti temsil etmekle beraber ilk yerleşim yerlerinin güvenlik hattı görevini de görüyordu. Bu çitin içindeki basit barınaklar gelişip çoğalarak kalabalık şehirlere çit ise şehir surlarına dönüşmüştür. Bu ilerleme yüzyıllara yayılan insanoğlunun zihinsel gelişimine bağlı olarak geliştirdiği teknoloji ile mümkün olmuştur. Gelişen teknoloji ile çeşitlenen yapı malzemeleri mimari yapıların da gelişerek çeşitlenmesine neden olmuştur.

Mimariden ve mimari sınırlardan bahsedildiğinde duvarlardan sonra kapı, eşik, pencere, baca, merdiven-basamak, çatı, bodrum, mahzen, bahçe, balkon vb. mimari kavram ve elemanlardan da bahsetmek gerekmektedir. Mimarinin bu alt elemanları veya ilgili kavramlar ayrı ayrı sınır kavramı ile ilişkilendirilebilirler. Kapı birbirinden ayrılmış iki mekan arasındaki geçişi sağlayan bir mimari eleman olmasının yanı sıra sınır kavramıyla ilgili birçok soyut anlam barındıran bir imge olarak da zihinlerde yer almıştır. Aynı durum eşik, pencere ve çatı için de geçerlidir.

Bir diğer mimari öğe olan balkon ise kapalı mekanın kısmen açık ve dışarısı ile temas halinde olan bölümüdür. Mimari yapıların işlevsellikleri, inşasında kullanılan malzeme ve içerisinde kullanılan renk ve eşyalar da mekan algısı bakımından sınır durumu teşkil etmektedirler. "*Mekanın sınırlarından anlaşılan genelde iç-dış ayrımıdır. Fakat bu sadece sınırı anlamakta yeterli değildir; bunun daha ötesi söz konusudur. Mekan içinde sınır kavramına örnek olarak Cam Ev verilebilir. Philip Johnson tarafından New Canaan, Connecticut, Amerika da kendi arazisi üzerinde tasarlanmış olan Cam Ev, şeffaf sınırlara sahiptir. Doğa içinde katı malzemelerle değil de cam ile sınırlandırılarak mekanlar yaratılmıştır. Aslında tek bir mekan içinde mobilya-donatı ile ayrılan işlev grupları ile sınır-mekan ilişkisi kurulmuştur. Sınır-mekan ayrımı en belirgin olarak yatma bölümünün dolapla ayrılmasında ve banyonun kapalı duvar ile sınırlandırılmasında görülmektedir."*[57]

Modernizme kadar dönemsel olarak farklı özellikler taşıyan mimari yapılar günümüze arkeolojik alanlarda bir iz ya da halen ayakta duran tarihi kalıntı olarak ulaşmışladır. Modernizmde sanayileşmenin etkisi ile hızla gelişen şehirlerin kendinden önceki dönemlere kıyasla çok hızlı bir ilerleme kaydeden mimarisi psikolojik, sosyolojik bakımdan da farklı boyutlara ulaşmıştır. Gelişmiş şehirlerdeki konut, kamusal alan, sokak ve caddelerden oluşan modern mimarinin elektrikle aydınlanması modern insanın mekan algısını yeniden şekillendirmiştir. "*Modernizm mekanların yapısını ve üretimini halen etkileri görülen şekilde değiştirmiş, yeniden kurgulamıştır. Yeni teknolojiler endüstriyel hareketler, toplu taşıma sistemlerinin gelişmesi yerel hareketin hızını artırmıştır. Yerleşim yoğunlukları hızlı bir şekilde dağılmış ve daha farklı bir anlayışla tekrar düzenlemeye tabii tutulmuştur... Banliyö ağı oluşturulunca kentsel aktivitelerin mekansal ayrımı söz konusu olmuştur. Modern kentlerde 'yer duygusu' değişmiş, kişilerin, sosyo-ekonomik durumlarının farklılaşması konutta da değişimi getirmiştir."*[58] Sosyo-ekonomik farklılık modern şehirli toplumun sınıfsal farklılıklarının da sınırlarını oluşturmaktadır. Farklılaşan

[57] Funda K. Açıcı, *Sınır Kavramı ve İç Mekan İlişkisi: Yaşama Mekanları Örneği,* (Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Doktora Tezi), Trabzon 2013, s. 29.-30.

[58] Özlem Mumcu Uçar, Ahsen Özsoy, "Sınır Kavramına Mekansal Bir Yaklaşım: Bahçelievler Örneği", *İtüdergisi/a Mimarlık, Planlama, Tasarım*, Cilt 5, Sayı 2, Kısım 1, İstanbul 2006, s. 14.-15.

sosyo-ekonomik durumunun yarattığı konut tipinin birey üzerinde psikolojik etkiler oluşturması da kaçınılmazdır. Konut sosyal statünün ve sosyal çevrenin bireyde oluşturduğu psikolojik tutumların da görünür göstergesi olmuştur. Konutun bir diğer psikolojik etkisi ise bedenden sonra bireyin veya hane halkının mahrem alanı olmasıdır. Bu mahrem alan bireyin güvenlik ve özgürlük duygusu yaşadığı ve temel gereksinimlerini giderdiği bir konfor alanıdır. Bunlar bireyin konuta karşı geliştirilmiş olduğu olumlu tutumlardır. Sosyo-ekonomik, sosyo-politik durumlar gibi nedenlerle konuta karşı oluşan olumsuz tutum konutu bir hapishaneye de çevirebilmektedir. Modern ve postmodern dönemlerin minimal dikey mimari anlayışla kurulan ve hızlıca büyüyüp kalabalıklaşan şehirlerinin de birey ve dolayısıyla da topluma etkisi göz ardı edilemeyecek boyutlardadır. Kalabalıklaşan şehirlerde bireyler arası mesafe fiziksel anlamda azalırken psikolojik ve sosyolojik anlamda artmıştır. Modern birey adeta kalabalıklar içinde yalnız kalmıştır. Modern şehirlerin elbette teknolojik, kültürel, sanatsal anlamda olumlu getirileri de vardır. Fakat bu getirilerin her bireye ulaşamaması ya da her bireyin bu olumlu getirilerden faydalanamaması bir başka sınır durumuna da işaret etmektedir.

Yukarıda Modernizmi tanımlarken bu dönem için bir beton çağı nitelemesi yapılabileceğini ifade etmiştim. Bu ifade giderek artan beton kullanımının gözlendiği postmodernizm için de rahatlıkla kullanılabilir. Modern ve postmodern şehirlerin temel yapı malzemesi olan beton yayıldıkça şehirlerin yaşanabilirliğinin sınırları da daralmıştır. Konut beton, sokak beton, kamusal alanlar beton, iş yerleri (fabrika vb.) beton ve büyük çoğunluğu bu betonun oluşturduğu kapalı kutularda geçen ve doğadan uzaklaşmış bir yaşam modern-postmodern mimarinin bireyi çepeçevre saran sınırlarını da ortaya koymaktadır. Modern şehirlerin yüksek ve birbirine yakın binalarının arasında kalan sokaklar bile insanda kapalılık hissi uyandırmaktadır.

3.3.1. Edward Hopper

Modern dönemin birey-toplum, birey-şehir, yalnızlık konularını gerçekçi bir resim anlayışıyla ele alan önemli sanatçılarından biri olan Edward Hopper'ın "Nighthawks" (Görsel 13) eseri de aynı tema üzerinde şekillenmiştir.



Görsel 13. Edward Hopper, "Nighthawks", 84x152 cm, tuval üzerine yağlı boya, 1942, Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago.

"Resimde tasvir edilenlere bakıldığında figürler arasında bir ilişki kurmak ve bu sahneyi öyküleştirmek oldukça güçtür. Sanatçı öykü anlatmaktansa insanların yalnızlıklarını öne çıkararak çok daha genel bir gerçeği göstermeye çalışmıştır. Figürlerin ilişkileri arasındaki belirsizlik, çok geç bir saatte bir arada bulunmaları ve neredeyse elleri birbirine değecek kadar yakın iki figürün bile birbirlerinden kopuk halleri, sadece resimdeki figürlerin değil bizlerin de bu dünyada tek başımıza olduğumuzu hatırlatır. Bu konuda sanat tarihçisi Beth Harris ve Steven Zucker 'Her şey yoruma açık, resmin bize anlattığı net bir öykü yok. Net olan tek şey bir başına, yalnız olma hissi' (Harris&Zucker, 2018) dedikten sonra resmin yapım yılını düşünerek bu resmi tüm şiddetiyle devam eden İkinci Dünya Savaşı'nın insanlar üzerinde yarattığı travmatik durumla ilişkilendirir."[59]

Harris ve Zucker'in esere dair bu okuması Hopper'ın yaşadığı döneme dair tutumunun sanatına yansımasını da göstermektedir. Oysa İkinci Dünya Savaşı dönemin sosyolojisini etkileyen önemli bir faktör olmasına rağmen tek faktör de değildir ve savaşın öncesinde meydana gelen bir çok olayın modern bireyin yalnızlığına etkisi söz konusu olmaktadır. Yukarıdaki alıntıda geçen "...neredeyse

[59] Altay Aldoğan, "Edward Hopper Resimlerinde Amerikan Günlük Hayatının ve Modern Yaşamın İzleri", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,* Sayı 42, 2019, s. 250.

elleri birbirine değecek kadar yakın..." ifadesine modernizmde sanayileşmeyle birlikte kırsaldan kente başlayan göç hareketleri sonucu köklerinden kültürlerinden kopup gelen birbirine yabancı bireylerin yarattığı kalabalık içindeki yalnızlık şeklinde bir okuma da yapılabilir. "*Hopper'ın en popüler resimlerinden olan 'Nighthawks'... sanatçının New York'ta küçük bir restoranda dört figürü konu aldığı çalışmasıdır. Restoran dışında her yerin kapalı olması ve herhangi bir yaşam belirtisi olmaması zamanın gecenin geç bir saati olduğunu gösterir.Resmin ismi de gece geç yatanlara verilen isim olan Türkçe gece kuşu sözcüğünün karşılığı Nighthawks'tır.* Hopper'ın diğer eserleri de düşünüldüğünde bu yalnızlık bir çeşit münzevilikle sınırlı kalmamakta ve genel bir şehirli yalnızlığına dönüşmektedir. Hopper bu yalnızlığı bireyleri diyalogsuz, hareketsiz bir biçimde mimari yapıların keskin hatları içerisinde resmederek anlatmaktadır.

Hopper'ın diğer bir çok eserinde olduğu gibi "Nighthawks" eserinde de mekan(sahne) mimaridir. Her ne kadar restoranın iki geniş duvarı camdan ve içerisi aydınlatılmış olsa da mekanın yarattığı sınırlılık ortadan kalkmamaktadır. Sanatçının eserlerindeki mimari yapıların bu yönü çok baskın bir biçimde görülmektedir. Şehrin sokağın, kamusal alanın, meskenin birey üzerinde yarattığı psikolojik etki Hopper'ın eserlerinde izleyicide kapalı bir kutudaymışçasına gibi bir his uyandırmaktadır. Bu kapalı kutu etkisi Edward Hoper'ın eserlerindeki mimari mekanların üç boyutlu dekorlara dönüştürülerek ve figürlerin de oyuncuların canlandırdığı Gustav Deutsch'ın "Shirley Visions of Reality" (Shirley Gerçeğin İmgeleri) filminde de ev, sinema salonu, ofis vb mekanlarda da hissedilmektedir.

3.3.2. Do Ho Suh

Do Ho Suh mimari yapıları, mimari yapıların bölümlerini (oda, mutfak, banyo vb.) ve mimari elemanları (duvar, kapı, pencere, merdiven vb.) transparan malzeme ile kurguladığı enstalasyonlarla ön plana çıkmış modern bir sanatçıdır. Suh'un Merdiven III (Görsel 14) çalışması da galerinin tavanına monte edilmiş, zeminden bir miktar yükseklikteki kapı ve merdiven ile ulaşılabilen ara bölümden oluşan bir enstalasyonudur.



Görsel 14. Do Ho Suh, Merdiven III, 2010, Lehman Maupin Gallery, New York

"*Sanatçının ülke değiştirmesi ve farklı evlerde ikamet etmesi onun sanat anlayışında belirleyici rol oynamıştır. Do Ho Suh 'taşındığı apartman dairesinde geçirdiği gürültülü ve uykusuz gecenin sonucunda, Kore'de çocukluğunun geçtiği evin sessizliğine özlem duymuş ve onun taşınabilir bir kopyasını oluşturmayı istemiştir... Do Ho Suh'un eserlerinde işlediği göç olgusu, sanatçının kendi öz deneyiminin bir sonucudur. 'Suh, doğudan batıya, kültürler, diller ve değişen mimari ortamlar arasında hareket ederek nispeten gezici bir yaşam sürmüştür. Suh'un ev özlemi ile bu evi yeniden diriltme düşüncesi; onun sanat yönünü besleyen bir yoksunluk değil aynı zaman da yersiz-yurtsuzluk hissinin de bir dışavurumudur."*[60] Bu bakımdan Suh modern insanın temsili gibidir.

Yersizlik yurtsuzluk hissi mekana aidiyet üzerinden de okunabilecek bir kavramdır. Suh'un geçirdiği huzursuz gecenin onun üzerinde yarattığı etkinin mekanın ona bir mahremiyet sunamamış olması ve adeta dışarıdaymış gibi sokağın sesini duymasındandır. Mahremiyetin olmamasını Suh'un üretimlerinde kullandığı şeffaf malzemeden görmek de mümkündür. Onun eserlerinde mimari sınırlar

[60] Eda Balaban Varol, Adem Varol, "Sanat Aracılığıyla Mekan Deneyiminin Aktarımı Üzerine Bir İnceleme", *Sanat TasarımDergisi,* Cilt 12, Sayı 2, 2022, s.506.

saydamdır ve mahremiyet barındırmazlar. Suh'un Merdiven III enstalasyonu havada asılan duran bir mekana geçişi sağlayan kapı ve merdiven imgelerine odaklanmaktadır. Bu enstalasyonda yukarıdaki bölme görünmesine ve ulaşmak için de kapı ve merdiven olmasına rağmen ulaşılması imkansızdır. Zira onun taşındığı, geceyi gürültülü ve uykusuz geçirdiği daire gibi Merdiven III' teki bu mekan da işlevsizdir. Mekanın havada asılı duruyor olması kapı ve merdiven imgeleri ile birleşince mistik bir havaya bürünmektedir.

3.3.3. Edoardo Tresoldi

Edoardo Tresoldi sanatsal üretimlerinin merkezine mimariyi yerleştiren günümüz sanatçılarındandır. Tresoldi özellikle mimari kalıntılarının üzerine ızgara biçimindeki tel örgülerle inşa ettiği büyük ölçekli enstalasyonlarıyla bilinmektedir. Sanatçının büyük ilgi gören birçok kalıcı enstalasyonundan biri olan ve bir bazilika kalıntısı üzerine inşa ettiği "Basilica Di Sipirinto" (Görsel15) eseri yok olup gitmiş tarihi bir yapının duvar, kapı, kiriş, kubbe gibi mimari elemanlarını tel örgü malzeme ile saydam bir şekilde canlandırdığı çalışmasıdır.



Görsel 15. Edoardo Tresoldi, Basilica Di Siponto, Sipinto Manfredonia Arkeolojik parkı, Kalıcı Enstalasyon, 2016

Eskiden var olanın klasik anlayışla tuval üzerine resmini yapmak yerine günümüzün malzemesi ile yeniden inşa etmesi sanatçının postmodern sanat anlayışının sonucudur.

"*Siponto Arkeoloji Park'ında gerçekleştirilen müdahale, 600 yıl sonra inşa edilen mevcut Romanesk kilisenin yakınına inşa edilmiş antik paleo-Hıristiyan bazilikasının görünümünü yeniden yorumluyor... Metal ağdan yapılmış görkemli şeffaf heykel, çevreyle mükemmel bir şekilde entegre edilmiş çağdaş bir sanat eseri olarak yapılandırılmış tarihi ve arkeolojik mirasın korunması ve geliştirilmesi için yeni senaryolar açarak antik ve çağdaş arasında benzeri görülmemiş bir diyalog kurmaktadır. Net ve karmaşık görsel ve hacimsel ayrışmalarla noktalanan ve atmosferik etkenlerle beslenen enstalasyon mekanın belleğine doğru bir köprü görevi görüyor ve izleyicinin zaman ve tarihle ilişki kurmasını sağlıyor.*"[61]

Tresoldi, mimarinin temel sınırlayıcı öğesi olan duvarları ızgara tel örgülerle yeniden inşa etmektedir. Bu duvarlar daha önce burada var olmuş fakat şimdi olmayan duvarların izine dönüşmektedir. Benzer saydamlıkla mimari elemanlarla enstalasyonlar yapan Do Ho Suh bu transparanlık-geçirgenlikle mahremiyeti ima ederken Tresoldi için durum farklıdır. Tresoldi, malzemesinin sağladığı bu transparanlık ile yitip gidenin izini belli belirsiz bir şekilde göstererek bir hatırayı canlandırıyor.

3.4. Matematikte Sınır Kavramı

Birinci bölümde sınır kavramı tanımlanırken Türk Dil Kurumu'nun güncel İnternet sözlüğündeki tanımlarından biri de; "*Değişken bir büyüklüğün istenildiği kadar yaklaşabildiği durağan büyüklük, limit"* şeklindeki tanımıydı. Türk Dil Kurumu'nun bu tanımı sınır kavramının matematik alanındaki tanımıdır.

[61] Basilica Dı Sıponto, https://www.edoardotresoldi.com/works/basilica-di-siponto/, (20.05.2023).

Matematik insan üretimi mi yoksa var olanın keşfi midir? Bu tartışma Pisagor'a kadar uzanmaktadır. Pisagor ile onun öğrenci ve takipçilerine göre "*Sayıların iki boyutu vardır: zihinsel (yani soyut) ve bilimsel boyut. Zihinsel olanı, sayının sonsuz özelliğidir. Ki Pisagor tanrılarla ilgili söylemlerinde, bunun göklere ve yeryüzüne ve de ikisinin arasındaki tabiata bahşedilen en büyük lütuf olduğunu iddia etmiştir... Pisagorculara göre, sayılar sadece nicelik ya da miktar ifade etmeye yarayan araçlar değildi... Özellikle de ilk dört tam sayının toplamından oluşan üçgen, on çakıltaşıyla ifade ediliyordu ve adına (dörtlü ya da dördül anlamına gelen) tetraktis deniyordu... milattan önce altıncı yüzyılda yaşayan Pisagorcuların gözünde, tetraktis evrendeki düzenin bir özeti gibiydi... Dolayısıyla, Tetraktis uzayın bilinen tüm boyutlarını kapsıyordu."*[62] Pisagor ve Pisagorculara göre matematik evrenin dizaynında ve işleyişinde var olan ilahi bir bilimdir. Bu ilahi bilim yeryüzü ve gökyüzü ile bu ikisi arasında olan her şeyi açıklamanın veya anlamlandırmanın anahtarıdır. Elbette evrenin işleyişindeki matematik ilahidir ve bu matematiğin doğal yönünü oluşturmaktadır. İnsanoğlu keşfettiği bu bilim ile dünyayı, varlıkları ve evreni anlamakla kalmamış, bu bilimi kendi üretimlerini yaparken de kullanmıştır. Evrenin dizaynında var olan matematikte bir tekerlek yapma bilgisi bulunduğu söylenebilir fakat hazır yaratılmış bir tekerlek olduğunu söylemek mümkün değildir. Tekerlek insanoğlunun o bilgiyi kullanarak ortaya koyduğu bir icattır. Bu da matematiğin insan üretimi (suni) yönünü oluşturmaktadır. Matematik ister insan üretimi olsun ister var olanın keşfi olsun doğadaki her nesne; formu, boyutları ve iç dinamiklerinin işleyişi bakımından matematik içermektedir. Bu nesnelerden kimileri düzgün geometrik şekillere sahip iken kimileri de bu düzgün şekillerin deforme olmuş biçimindedir. Burada nesneleri canlı ve cansız olarak ayırmak gerekmektedir. Canlı varlıklar türden türe farklılık gösteren üreme yolu ile çoğalıp varlıklarını sürdürürken, cansız varlıkların ise doğadaki döngüsü söz konudur. Burada daha çok canlılara ve onlardaki matematiğe odaklanılacaktır. Her canlının formu sahip olduğu DNA'sındaki matematiksel kodlar ile belirlenmektedir. Bu matematiksel kodlar türler arasındaki farklılıklarının sınırlarını oluşturmakla beraber aynı türden canlıların da fenotiplerindeki farklılıkların sınırlarını oluşturmaktadır. Aynı türden

[62] Mario, Livio, *Tanrı Matematikçi mi?*, 1. basım, Altın Kitap Yayınevi, İstanbul 2009, s. 29.-30.-31.

oldukları halde insanların tıpatıp aynı olmadıklarını biliyoruz. İnsanların göz rengi, saç rengi, boyu, ten rengi, gibi özelliklerinin farklılık göstermesinin DNA'sındaki kodların matematiksel dizilimlerinde olmasının yanı sıra, bir insanın parmak izinin veya retinasının benzersiz olması da bu kodlar sayesindedir. Aynı durum bitkiler için de söz konusudur. Bitkiler de bir DNA'ya sahipler ve renkleri, boyları, şekilleri bu matematiksel kodlar ile tasarlanmıştır. Bir çiçeğin yaprağının büyüklüğü, şekli, dokusu bu kodlar ile sınırlandırılarak şekillendiriliştir. Doğadaki varlıkların oluşumunda DNA'larındaki bu kodun yarattığı fiziksel yapılarında altın oran ve altın oran içeren bir sayı dizisi olan Fibonacci dizisinin varlığından da söz etmek gerekmektedir. *" Altın orana ilişkin ilk bilgi ilk kez M.Ö. 3.yy da Euklid'in Stoeikheia (Elementler) adlı kitabında "sıra dışı ve ortalama oran" (extreme and mean ratio) teriminde karşımıza çıkmaktadır. Aslında bazı kaynaklarda bu geçmişin M.Ö 3.bin yıla kadar uzandığını iddia etmektedirler... Doğada çok sık rastladığımız altın oranın en basit tanımı, şöyle yapılabilir; bütünün büyük parçaya oranı; büyüğün küçük parçaya oranına eşittir... Fi dizini... İtalyan Matematikçi Filius Bonacci ö. 1250 (Fibonacci) bulduğu sayılar serisidir. Dizideki sayılardan her biri, kendisinden önce gelen iki sayının toplamından oluşmaktadır... Fibonacci Sayıları: 0,1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,144,233,377,610,987,1597,2584,... şeklinde devam etmektedir."*[63] Örneğin insanın elindeki parmakların eklem kemiklerinin uca doğru kısalması altın oran içermektedir. Bu durum cansız da olsa bazı elementlerin doğal etkiler sonucu aldıkları şekillerde de görülmektedir. Kar tanelerinin oluşumu da bu duruma örnektir.

Doğada var olan her şeyde karşılaştığımız matematiğin sanata yansıması da kaçınılmaz olmuştur. Mağara duvarlarına yapılan ilk resimlerde bile insan, hayvan figürleri birebir nakledilememiş olsa da figürler kendi içinde ve diğer figürlere göre belli bir oran orantı içermektedir. Kısaca ister bilinçli olarak yapılmış olsun ister sezgisel olsun doğadan sanata aktarılmış her varlık beraberinde sanata matematiği de taşımıştır. Sanatta matematik denince akla gelen ilk isimlerden biri olan Rönesans dönemi sanatçısı Leonardo da Vinci'dir. Leonardo'nun resim çalışmalarından en

[63] Semra Aslan Selçuk, Arzu Gönenç Sorguç, Aslı Er Akan, "Altın Oranla Tasarlamak: Doğada Mimarlıkta ve Yapısal Tasarımda Φ Dizini", *Trakya Univ J Sci*, 10(2):149-157, 2009, s.150.-151.

bilineni Mona Lisa tablosudur. Bu eserinde Leonardo'nun kompozisyondan figürün yüzündeki oran orantıya kadar nerdeyse çalışmanın tamamında altın oran kullandığı yapılan sayısız inceleme ile ortaya konulmuştur. Yenilikçiliğin hız kazandığı modernizmde Matematik bilimi, sanat gelişmelerinde etkili olmuş temel akılcı dayanaktır. Modernizmde "*Deney ve gözlem sonuçları bilimsel kuramlara dönüşmeye başladı. Pozitivist ya da maddeci görüşleri aşan bu anlayış, kaçınılmaz biçimde felsefeyi de etkiledi. Metafiziğe ve inanç sistemlerine karşı koyan düşünce akımları güç kazandı. Pierre-Simon Laplace (1749-1827) ile başlayan bu akım, matematik kesinliğe dayanan ve adına* ***determinizm*** *denilen bilimsel kuramı ortaya koydu... 18. ve 19. yüzyıllarda fizik, kimya,biyoloji ve özellikle astronomide elde edilen değerli bilgiler materyalist akımı öne çıkardı. Sonunda, bütün doğa olaylarını açıklayan yasaların var olduğu görüşü kuvvetlendi. Bu düşünce giderek, evrensel bir hareket ve* ***determinizm*** *yasası olduğu görüşüne kadar uzandı."*[64]

Modernizmde meydana gelen gelişmelerden sanat da payına düşeni almıştır. Tuval yüzeyi veya klasik heykel anlayışı sınırlarını aşmış mimari, tasarım, moda gibi bir çok disiplin iç içe geçerek yeni sanatın geniş alanını oluşturmuşlardır. Cezanne doğada bulunan bütün varlıkların küp, koni, silindir gibi geometrik şekillerle ifade edilebileceğini söylemiştir. Böylece modernizm ile birlikte matematiğin beden bulmuş hali olan geometrinin plastik sanatlarda daha bilinçli ve net bir biçimde yer almaya başladığı ve bir plastik ifade biçimine dönüştüğü görülmektedir. Cezanne'ın bu düşüncesi nesnelerin deforme olmamış ilk hallerine işaret etmektedir. Kazimir Malevich bu düşünceyi daha da ileriye taşıyıp nesnesiz dünyaya ulaşırken, Piet Mondrian nesneyi dikey ve yatay karşıtlığı olan iki boyuta indirgeyerek renklerini de ilkel renk olarak nitelenen üç ana renk ile sınırlandırmıştı.

Modernizmde matematik alanında gerçekleşen bir keşif olan *"Möbius şeridi, sonsuzluğu ifade eden sembole benzerliği ile bilinir. İnce, uzun dikdörtgen şeklindeki birkağıt parçasının 180º döndürülüp, birbirine yapıştırılarak Möbius şeridini elde*

[64] Timur Karaçay, Matematik ve Postmodernizm, Türkiye Bilimler Akademisi, açık ders malzemeleri, s 6.-7. https://acikders.tuba.gov.tr/pluginfile.php/381/mod_resource/content/0/odevler/mmf8.pdf, (28.04.2023).

edebiliriz. Möbius şeridinin meşhur olmasının sebebi iki farklı yüzü (ön ve arka) olan bir kağıt parçasıyla tek yüzlü bi cisim oluşturulabilmesidir. Möbius şeridi 1858 yılında iki Alman matematikçi August Ferdinand ve Johann Benedict Listing tarafından birbirinden bağımsız olarak keşfedildi."[65] Möbius şeridinin plastik sanatlara yansımaları Maurist Cornellis Escher'in eserlerinde çokça görülmektedir.

Günümüz sanatına bakıldığında bilgisayar ve yazılım destekli sanat üretimlerinde ana şekiller temel geometrik şekillerdir. Bilgisayar destekli tasarımlara bu ilkel şekillerle başlanmaktadır. Bu ham şekillere bir parça hamuru şekillendirir gibi deforme edilerek istenilen biçimin verildiğini görüyoruz.

3.4.1. Kazimir Malevich

Modern bir sanat akımı olan Süprematizm'in de yaratıcısı olan Kazimir Malevich, geometriyi plastik ifade diline dönüştürerek modernizmden günümüze kadar geometriye dayalı birçok sanat akımı ve sanat anlayışının da kuramsal temellerini atmıştır. Bu durum başlı başına Malevich'i sınırlarla ilişkilendirmektedir. Sanatçının Süprematizm'in başlangıcı sayılan "Siyah Kare" (Görsel 16) çalışması matematiksel sınırlar çerçevesinde ele alınmıştır.



Görsel 16. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1913, Tuval Üzarine Yağlı Boya, 79.5 x 79. cm. StateTretyakov Galleri, Moskova

[65] Elif Ebren Kaya, "Algımızı Zorlayan Nesne: Möbius Şeridi", https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/algimizi-zorlayan-nesne-mobius-seridi, (11.06.2023).

Malevich, "*nesnellik kendisi için anlamsızdır; bilinçli zihne ait kavramlar değersizdir. Duygu-his, belirleyici faktördür ve bu sayede sanat nesnesiz temsile, yani Süprematizme ulaşır... 1913 yılında, sanatı nesnelliğin karanlığından kurtarmaya yönelik sergilediğim umutsuz çabamda, kare forma sığındım ve beyaz bir zemin üzerinde kara bir kareden başka bir şey olmayan bir resim sergiledim*"[66] İfadeleri ile Süprematizm ve Siyah Kare'ye dair ip uçları veriyor.

Özü eskiden yeniye geçiş olan modernizmde sanatçının ortaya koyduğu siyah kare eseri plastik sanatlarda yeni bir ifade biçiminin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu başlangıç aşılmış sınırların da dolaylı bir göstergesidir. Matematiksel sınırlar kapsamında bu çalışmaya konu olan "*1913 yılında ortaya koyduğu 'Siyah Kare' isimli eser ile Malevich, Avangard Süprematist hareketin yaratıcısı olmuş ve bu eseri ile akıllardan çıkması imkansız bir etki bırakmıştır. Eser tamamıyla soyuttur ve herhangi bir şeye hizmet etmek amacıyla yapılmamıştır. Beyaz zemin üzerine siyah renkle boyanmış kare şekli ile tamamlanmış, oldukça sade ve yalındır. Resim saf duygu yoğunluğunun göstergesidir. İzleyicide algı üstünlüğü oluşturmaktadır. Temelinde 'hiçlik' duygusu vardır. Resmin 'sıfır noktası' olarak bilinir ve özünde tinsel değerler barındırır.*"[67] Siyah Kare'nin sanatın sıfır noktası olarak kabul görmesi de matematiksel açıdan sınır durumu teşkil ettiğinin göstergesidir.

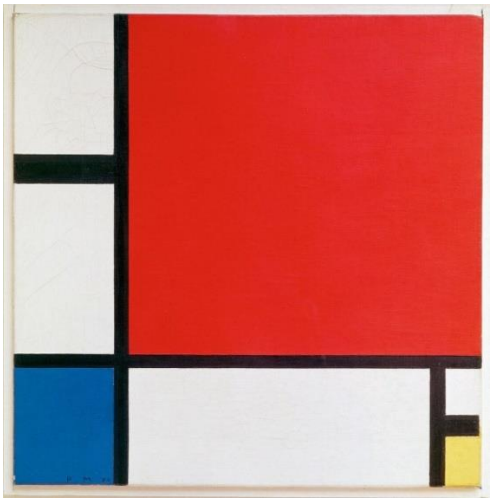
Malevich'in sanat tarihinde bir dönüm noktası teşkil eden "Siyah Kare" çalışması yalnızca düzgün geometrik bir şekil olan kareyi içeriyor olması bakımından bile doğrudan matematiksel sınırlarla ilişki kurmaktadır. Siyah kare ile beyaz zemini birbirinden ayıran herhangi bir çizgi yoktur ve sınır renk farkından oluşmaktadır. Eserdeki beyaz zemin ve siyah kareye analitik açıdan bakacak olursak çalışmanın aslında iki kareden oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu karelerden biri zemini oluşturan beyaz kare diğer ise daha küçük boyutlarda olan siyah karedir. Beyaz kare üzerine tam ortaya gelecek şekilde konumlandırılmış siyah kare daha küçük

[66] Kazimir Malevich, *Nesnesiz Dünya Süprematizm Manifestosu*, 1.Baskı, Ketebe Yayınları, İstanbul 2021, s. 80.-81.
[67] Pelin A. Karabaş, M. Betül Damar, "Avangard Sanatçı Kazimir Malevich vesüprematizm", *İdil,* cilt 5, Sayı 20, Kütahya 2016, s. 107.

boyutlarda olduğu için kenarlarda kalan beyaz boşluk bir çerçeveye dönüşerek siyah kareyi sınırlandırmıştır. Böylece renk farkından sonra bu iki kare arasındaki sınırı matematiksel ölçülerinin farkı oluşturmaktadır. Bu iki kare arasında oluşan matematiksel sınır ancak karelerin eşitlenmesi ya da konumlarının değişmesi durumunda ortadan kalkabilir.

3.4.2. Piet Mondrian

Modern sanat hareketlerinden biri olan Neoplastisizm'in kurucusu ve De Stijl hareketinin kurucu üyesi ola Piet Mondrian sanat hayatına modern sanat akımlarından olan kübizmden etkilenerek doğa betimlemeleri ile başlamıştır. Bu dönem çalışmalarından olan ağaç betimlemelerini tekrar tekrar çizip sadeleştirerek tamamen soyut bir noktaya ulaştırmıştır. Mondrian'ın deneysel süreçler sonunda ulaştığı nokta sadeleşmiş nesnenin son sınırı olan iki boyutlu dikey ve yatay karşıtlığıdır. Sanatçını "Kırmızı Mavi ve Sarı ile Kompozisyon" (Görsel 17) çalışması bu anlayışla ürettiği çalışmalarındandır.



Görsel 17. Piet Mondrian, Kırmızı Mavi ve Sarı ile Kompozisyon, 1930, tuval üzerine yağlıboya-kağıt, 1929, 59.5X59.5, Kunsthaus, Zürih

Dikey ve yatay karşıtlığı nesnenin iki boyutlu analitik düzlemdeki en yalın halini ifade ettiği gibi zıtlık-karşıtlık üzerinden başka okumalar yapmak da mümkündür. Bir denge durumu da yaratan zıtlık her şey karşıtıyla vardır düşüncesinin

desteklemektedir. Mondrian'ın benimseyip uyguladığı yatay düşey karşıtlığı Matematikte sıfırın denge noktası olduğu negatif-pozitif karşıtlığını elektrikteki eksi-artı kutupların karşıtlığını ve bilgisayar yazılımlarında temel unsur olan bir(1) ve sıfır(0) ile yapılan kodlamayı (programlama) da hatırlatmaktadır. Bu bir(1) ve sıfır(0) transistörlerde elektriğin varlığını ve yokluğunu ifade etmektedir. Bu durum Mondrian'ın felsefesinin çağının ilerisinde olduğunu göstermektedir.

"Doğanın inanılmaz büyüklüğünden etkilenen Mondrian, doğanın bütünlüğünü ve sessizliğini anlatabilmek istiyordu... Dikey ve yatay çizgiler, birbirine zıt olan iki kuvvetin anlatımıdır. Her yerde vardır ve her şeye egemendirler. Bu zıt kuvvetin çok yönlü etkileri hayatı yok edebilirdi. Doğanın görünüş dengesi, yatay ve dikeylere dayanır ve trajedi dengesizlikten doğar... Doğada her şey oylumdur ve biçimler oylumlardan meydana gelir... Resimde birliğin eksikliğini gidermek için dörtgenleri birleştirerek,oylumları beyaz, siyah ya da gri'ye;biçimleri ise kırmızı, mavi ve sarı renklerle ifadelendirdi... Dörtgenler kendi özellikleri içinde bir amaç değil, oylumda uzayıp giden sınırlı hatların mantıklı bir sonucudur. Bu dörtgenler, soyutlama sonucunda ortaya çıkan yatay ve dikey çizgilerin birbirlerini kesmeleri ile kendiliğinden ortaya çıkar."[68]

Mondrian resimlerinde kullandığı renkler, ana renkler olan kırmızı, sarı, mavi ve nötr renkler olan siyah, beyaz ve grinin kombinasyonlarından oluşmaktadır. Bu renkler diğer tüm renklerin türediği ana renkler olması bakımından bir başlangıç ve dolayısıyla da sınır teşkil etmektedirler. Matematiksel ölçü bakımından farklı boyutlardaki renk alanlarıyla kurgulanan kompozisyonlarda renk alanları arasında doğal olarak matematiksel bir sınır oluşmaktadır. Aynı durum Malevich ve geometri çalışan diğer ustaların eserlerinde de mevcuttur. Mondrian'ın eserlerinde bu sınır belirgin siyah bir çizgi ile iyice belirginleşmektedir. Geometrik dörtgen alanların etrafını çevreleyen bu çizgiler Mondrian resmindeki yatay-dikey karşıtlığının oluşturduğu matematiksel sınırların ana unsurlarıdır.

---

[68] Melike Biryan, *Piet Mondrian'ın Renk ve Biçim Sorunları*, (Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Sakarya 2006, s. 69.-70.

3.4.3. Maurist Cornellis Escher

Modern dönemin matematik ve sanat denince akla gelen en önemli isimlerinden olan Escher, matematikten yararlanarak oluşturduğu paradoksal görüntüler ve simetri içeren birim tekrarlarının yanı sıra kademeli bir şekilde geometrik şekilleri deforme ederek dönüştürdüğü bitki-hayvan formları ile ortaya koyduğu eserlerle bilinmektedir. Paradoksal çizimlerinin temelinin möbius şeridindeki matematik olduğu söylenebilir. Sanatçının direk möbius şeridini görselleştirdiği eserleri de bulunmaktadır. Escher'in geometrik olarak stilize ettiği kuş figürü ile oluşturduğu ve merkezden çevreye doğru giderek küçülen bir çeşit birim tekrarı sayılabilecek "Çember Sınırı I" (Görsel 18) eseri de hiperbolik geometri, simetri, ve matematiksel hesaplamaların olduğu bir çalışmasıdır.



Görsel 18. Maurist Conellis Escher, Çember Sınırı I, Gravür baskı, 1958, 48x48 cm

"Escher'in matematikle tanışması, 1937'de çalışmalarını Leiden Üniversitesi'de jeoloji profesörü olan kardeşi Berend'in inceleyip, ahşap baskıları ile kristalografi arasında bir bağ olduğunu görmesi ve bu konuda makale önermesiyle olmuştur. Escher, Polya'nın 1924'te yazmış olduğu düzlemsel simetri grupları ile ilgili makalesindeki 17 düzlemsel simetri grubunu incelemiştir. George Polya, karmaşık döngü analizi fizik matematiği, olasılık teorisi, geometri ve kombinasyon

teorisi ile ilgilenmiş ünlü bir matematikçidir. Escher'in ilgilendiği makalesinde; permütasyon gruplarının, organik kimyada izomerlerin türetilmesi için uygulanmasını anlatmakta ve çeşitli fonksiyonların ispatlarını yapmaktadır. Escher, kendisinin oluşturduğu tekniği kullanarak matematiksel yaklaşımı simetri çalışmalarına adapte etmiştir."[69] Yaşadığı dönemde matematik alanında meydana gelen bir gelişmeleri sanatına yansıtması sanatçının dönemi ile ilişkisinin bir göstergesidir.

Escher'in "Çember Sınırı I" çalışması çemberin merkezinden çevresine doğru belli bir oran ile küçülen stilize kuş figürleri ve aynı zamanda bu figürlerin oluşturduğu örüntü simetriktir ve bilinçli bir matematik içermektedir. Çemberin sınırı adını taşıyan çalışmada merkezden çevreye doğru küçülen şekillerin bir noktadan sonra durması çemberin sınırı olmaktadır. Fiziksel olarak o şekiller artık çizilemeyecek kadar küçülse de matematiksel olarak küçülmeye devam etmeleri mümkündür. Bu durumda bir sınırdan da bahsedilemez. Ancak şekillerin çemberin merkezinden çevreye doğru küçülmesi hiperbolik geometri ve optik ile açıklanmaya çalışılsa bir sınıra ulaşmak daha olası olur. Hiperbolik geometri ve optik doğal olarak çemberin merkezini şişkin yani merkezdeki şekilleri daha büyük gösterirken bu şekiller çemberin çevresine doğru küçülür. Böylece küçülmenin sınırsızlığı önlenmiş olur çünkü çember artık sınırlı bir küreye dönüşmüş olur ve küre döndükçe çevresinden merkeze yaklaşan şekiller büyük görünmeye başlar.

4. NESNE VE MALZEME BAĞLAMINDA SINIR KAVRAMI

Her nesne en, boy ve derinlik bakımından sınırlıdır. Bazı nesneler ise fiziksel varlıklarından öte işlevleri, anlamları, yan anlamları veya mecaz anlamlarıyla sınır kavramı ile yeniden ilişki kurmaktadır. Sınır kavramı ile ilişkili bu nesneler; kapı, eşik, duvar (sur), çit, tel örgü, dikenli tel, zincir, kafes, parmaklık, köprü gibi nesnelerdir.

---

[69] Yasemin Erkan Yazıcı, "Matematikten Sanata Yansımalar: M.C. Escher", *Sanat vveTasarım Dergisi,* Cilt 1, Sayı 8, 2011, s. 65.-66.

Bin yıllar kadar geriye ulaşabilmiş tarih bize gösteriyor ki insanoğlunun kendini ifade etmek için başvurduğu ilk yöntem resim olmuştur. Kim olduklarını bilmediğimiz ancak geride bıraktıkları eserler sayesinde var olduklarını bildiğimiz ilk sanatçılar eserlerini kaya yüzeylerine taş, obsidyen gibi aletlerle kazıma yöntemi ile veya çeşitli yöntemlerle elde ettikleri kahverengi-kızıl renk tonlarındaki boyaları kullanarak mağara duvarlarına günlük yaşamlarını konu alan (av sahneleri) çizimler yapmışlardır. İnsanoğlunun bu geleneği değişimler geçirerek dini temaların başta olduğu daha geniş konuların ele alındığı duvar fresklerine, fresklerden de günümüz sokak sanatına (grafiti vb.) dönüşerek ulaşmıştır. Sanatın bir diğer disiplini olan heykel ve rölyefte de benzer şekilde ilk dönemlerde kazıma, yontma, şekillendirilmiş çamuru pişirme yöntemleri ile eserler üretilmiştir. Yağlı boya ve tuval kullanımına kadar insanoğlunun kullandığı sanat malzemesi doğadan elde edilmiş malzemelerden ibaret olmuştur. Bu malzemeler paslı toprak, kil, kül, is, taş, ağaç ve bitkilerden elde edilmiş çeşitli boyalar şeklinde sıralanabilir.

Sanat malzemeleri yelpazesine modernizme kadar ancak tuval, yağlı boya, fırça, kağıt, kalem gibi az sayıda malzeme eklenebilmiştir. Modernizmde gelişen teknoloji ile birlikte sonu gelmeyen sürekli bir değişim içine giren sanat, içeriğinin yanında teknik ve malzemesini de geliştirerek çeşitlendirmiştir. Sentetik kübizm ile tuvale yapıştırılarak resmin bir parçası haline getirilen kağıt, gazete ve ahşap parçaları gibi malzemeler devrim niteliğinde olan kübizmin plastik dilinin yanında sanat malzemesi bakımından da ilk adımı atarak yeni akımların doğmasına öncülük etmiştir. Bu akımlardan biri olan konstrüktivizmin sanat malzemesi metal, ip, kağıt, cam, plastik gibi oldukça geniş bir yelpazeye sahiptir.

20. yüzyılın en çarpıcı sanat akımlarından biri olan Dadaizm, felsefesi ile plastik dili günümüze kadar ulaşan bir tartışmaya açmış ve sanat malzemesi yelpazesine asamblaj tekniği ile birçok malzeme katmanın yanı sıra "readymade" kavramını da eklemiştir. "*Birinci dünya savaşı sırasında ortaya çıkan, kültürel ve sanatsal bir akım olan dadaizm; mantıksızlık ve sanatın her türlü düzeninin reddedilmesini temel görüş olarak benimsemiştir. Dadaist sanatçıların başında gelen Marcel Duchamp Fountain, 1917 ... adlı eserini yaptığı zaman, sanata büyük bir*

yenilik getirmiştir. 'Readymade' denilen bu eser türü, herhangi bir obje ya da objeleri alıp düzenlemek, üzerine yazı yazmak ya da imzalamak suretiyle sergilenir hale getirilmesi ve sonuçta bir sanat eserine dönüşmesiyle meydana gelmektedir."[70] Bu sayede artık her nesne potansiyel bir sanat malzemesi olmuştur.

Sanat üretiminde sınırları zorlayarak canlı organizmalar ile üretim gerçekleştiren bir akım olan Bio Sanat da malzeme bakımından modern sanatta önemli yer tutan yenilikçi bir akımdır. "*Biyo-sanat başlığında karşılaşılan eserler, biyolojik süreçlerin veya canlı dokunun doğrudan kullanıldığı veya bilimsel araştırma tekniklerini ödünç alan eserler olarak anlaşılır... Alexander Fleming'in kağıtlara ve petri kaplarına bakteri ve mikroplarla yaptığı resimler biyo-sanatın ilk örnekleri sayılmakla birlikte penisilinin keşfinde de önemli bir yere sahiptir."*[71]

Sanat üretiminde sanatçı her dönem yeteneği ve aktardığı düşünceleri ile sanatın yaratıcı öznesi konumundadır. Sanatçının kendi sanatsal üretiminde kendini model olarak kullandığı da her dönemde rastlanılan bir durumdur. Modernizmde sanatçının sanat üretimi ile olan ilişkisi bu anlamda da değişime uğramıştır. Bu değişimin sanat üretimine yansıması doğrudan sanatçının kendi bedenini dahil etmesi ile gerçekleşmiştir. Bu sanata dahil olma oto portre ya da sanatçının kendini model olarak kullanmasından öte, sanatçının doğrudan bedeni ile düşüncesini canlı olarak aktarma-ifade etme yoluna gitmesidir. Bu modern ifade biçimlerine "Body Art" ve "performans sanatı " denilmektedir. Performans sanatına tiyatro, müzik, dans gibi diğer sanat dallarını katkısı kuşku götürmez bir gerçektir. "*Performans sanatındaki malzeme ve olanakların çeşitliliği onun disiplinlerarasılık anlayışının sonucudur. "*[72] Performans sanatıyla beden sanatta araç olarak kullanılmakla birlikte sanat malzemesi de olmuştur. Disiplinler arası olması bakımından performans gerçekleştiği mekanı ve bir bütün olan performansın tamamlayıcı öğeleri olarak kullanılan müzik

---

[70] Ezgi Hakan Verdu Martinez,-Akın Demiral, "20. ve21. yy.da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı", *Sanat Tasarım Dergisi,* Cilt 6, Sayı 6, 2014, s. 182.
[71] Deniz Ergun, *Canlılık Deneyimleri Kapsamında Biyo Sanat ve Heykel,* (Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir 2021, s. 25.-27.
[72] Kibar Bolat Aydoğan, "Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı", *Art-e Sanat Dergisi,*Cilt 1, Sayı 1, 2008, s.5.

veya diğer sesler (çığlık vs) ile de mekan ve ses de sanat malzemesine dönüşmüştür. Nitekim günümüzde performans dışında ses enstalasyonları, ses heykelleri gibi sanatsal uygulamalar mevcuttur.

Plastik sanatlara malzeme bakımından katkı sunan sanat akımlarından biri de Sürrealizm'dir. Buna örnek sayılabilecek bir çalışma "... *Brauner'ın 'Kurt Masa' ... adlı çalışmasıdır. Kuyruğunu ısırmaya çalışan kurdun, kendisiyle yüzleşmesini anlatan ahşap bir çalışma masasından oluşan bir heykeldir*"[73] (Görsel 19). Bu çalışmada ölü bir hayvan kurutulup bir başka nesne olan masa ile bir araya getirilerek bir heykele dönüştürülmüştür. Böylece ölü hayvan bedeni de sanat malzemesine dönüşmüştür.



Görsel 19. Victor Brauner, Kurt Masa, 1947, ahşap ve doldurulmuş tilki elemanları, 54x57x28.5 cm, Centre Pomopidou

Ölü hayvan bedenleri günümüze kadar farklı biçimlerde kullanılarak sanat eserlerine dönüştürülmüştür. Damien Hırst'ün akvaryumları andıran sıvı dolu camekanlar içinde sergilediği hayvan bedenleri bu duruma örnektir.

İnsanoğlunun sanat üretiminde sunduğu malzeme ile ilk rolü oynayan doğa, modernizmin sonunda postmodernizmin başında otaya çıkan "Land Art (Arazi Sanatı)" ile yeniden sahneye çıkmıştır. Land Art ile toprak, su, bitkiler, taşlar sanat üretiminde malzeme olarak kullanılmıştır. Taş, toprak söz konusu olduğunda modern

[73] Selcan Kalın, *Çağdaş Sanatta Organik ve İnorganik Malzemenin Kullanımı,* (Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2017, s. 24.

dönemim en yaygın yapı malzemesi olan betonun da sanat malzemesi yelpazesinde yer aldığını belirtmek gerekmektedir.

Modernizmden günümüze kadar sanatta kullanılan malzemeleri saymanın kolay yolu olmayanları saymaktır. Modernizmden günümüze kadar sanat malzemesi olarak kullanılmayan bir şey varsa oda muhtemelen henüz keşfedilmemiş ya da hayati tehlike yaratan maddelerdir. Sanat malzemesi yelpazesi o kadar geniş ki Piero Manzoni sanatçı dışkısı konservesi çalışmasında dışkı bile kullanılmıştır. Yine de günümüze özgü olduğu söylenebilecek yeni birkaç sanat malzemesinden bahsedilebilir. Bunlardan biri doğal olarak buhar ve ısı sıcaklık farkından oluşan sis, bulut buz gibi maddenin farklı hallerinin günümüz teknolojisi ile suni yollarla üretilip sanat nesnesine dönüştürülmesidir. "*Berndnaut Smilde havadaki ısı, nem ve ışıktan yararlanarak kapalı mekanlar içinde bulutlar oluşturabiliyor... Proje Time Dergisi tarafından 2012'de 'Yılın En Paha Biçilmez İcadı' olarak gösterildi.*"[74] (Görsel 23).



Görsel 20. Berndnaut Smilde, Nimbus II, 2012

Günümüzün bir diğer yenilikçi sanat malzemesi ise bilişim alanındaki gelişmeler ile birlikte sanal dünyada insanoğlu için ulaşılabilir bir hafızaya dönüşmüş olan veridir. Bilişim teknolojilerinin yarattığı imkan ile verilerin görsellere dönüştürülmesiyle yeni bir plastik ifade biçimi ortaya çıkmıştır(bkz. Refik Anadol veri heykelleri).

[74] "Kapalı Ortamda Bulut Yaratmak", https://bigumigu.com/haber/kapali-ortamda-bulut-yaratmak/, (20.05.2023).

4.1. Altan Gürman

Modern dönemin önemli Türk sanatçılarından olan Altan Gürman üzerine eğildiği konuları ele aldığı kavram ve olguları üretimlerinde aktarmak için resmin içinde kullandığı nesne ve malzemelerle oluşturduğu özgün plastik dili ile Türk sanat tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Gürman'ın bu çalışmaya konu olan eseri dikenli tel ve güvenlik şeridi içeren "Montaj 4" (Görsel 21) çalışmasıdır.



Görsel 21. Altan Gürman, Montaj 4, 1967, Tahta Üzerine selülozik boya ve dikenli tel, 123x 140x9 cm.

"*Altan Gürman sanatımız içindeki önemiyle bağdaşmayacak biçimde, yaşadığı dönem içinde hakkında tek bir kitap ya da katalog hazırlanmayan şanssız sanatçılarımızdan. Kültür yaşamımızın en ciddi eksiklerinden biri olan bu konu, son yıllarda oluşan bu kıpırdanışla bir ölçüde aşıldı ve nihayet 1991 yılında Altan Gürman için de, metnini Canan Beykal'ın yazdığı çok kapsamlı bir kitap yayınlandı... Gürman'ın sanatının biçimsel yönü, yani düşüncesini ortaya koyuş biçiminde kullandığı dil, araç ve teknikler farklılık gösterir. Ancak Gürman'daki bu teknik*

farklılıkları, farklılıktan çok belli bir dile ulaşmanın zorunlu basamakları olarak görmekle, onun boyasal resimden uzaklaşıp objeye varmayı hedeflediği çizgide kolaj, dekupaj, ve montaj tekniklerini neden seçtiğinin kavrarız. Bu teknikler o dönem sanatımız için oldukça yeni sözcüklerdir, hatta sanat sözlüğümüze Altan Gürman'la girer."[75]

Altan Gürman sanatçı kimliği ile sergilediği duruş, işlediği konular ve bu konuları işlerken kullandığı nesne ve görsel imgelerle sınır kavramı ile iç içedir. "*Gerek kullandığı malzemeler, gerekse resimlerindeki yönelimler açısından Altan Gürman Türkiye'de mevcut resmin sınırlarını aşarak yeni açılımlar yaratabilmiş bir sanatçıdır... Gürman, resminde militarizm mitini oluşturan öğeleri çözümler ve aynı kurgu üzerinden karşıt bir bildiri sunar. Bu dil, savaşın gerekçelerine kavramsal ve görsel bir başkaldırıdır. Sanatçı, dikenli tellerle örülü bir barikat duvarı yaratarak, solunan havayı hapsetmiş militarist nesnelerin anlamlarını sorgulamıştır. Savaşın bu asli imgeleri bu günün ultra teknolojik savaş gereçlerinin imgeleri ile rahatlıkla karşılaştırılabilir. Gürman'ın 1965-1969 yılları arasında olgunlaştırdığı bu yapıtlar, kavramları öze indirgeyebilme becerisinin billurlaşmış tasarıları olarak izleyenlerin alanına dahil ediliyor. Bir makineli silah gibi sökülüp tekrar monte edilebilecek mekanikliğe sahip kamuflaj desenli peyzaj ise, insandan arındırılmış doğanın olanaksızlığını vurgulamaktadır."*[76]

Gürman'ın Montaj 4 eseri içerdiği dikenli tel, kırmızı beyaz çizgili güvenlik şeridi sınır kavramıyla ilişkili nesnelerdir. Bu her iki nesne de çevreledikleri bölgeye girilmezlik anlamı yüklerler. Dikenli tel tarih boyunca uluslar arası sınırların, askeri bölgelerin, hapishanelerin ve girilmesi veya çıkılması istenmeyen bölgelerin etrafını çevreleyen ve yasak çağrışımında bulunan bir nesne olarak kullanılmıştır. Bu bakımdan Gürman'ın "Montaj 4" eserine içerik bu sınır anlamı taşıyan nesneler ile yansımıştır.

---

[75] Nilgün Özayten, *Mütevavı bir mias-Batı'da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler,* (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi), İstanbul 1992, s. 85.-86.

[76] Zeki Umay, "Altan Gürman'ın Sanatında Değer Ve Görünüm", *Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 1, Sayı 4, 2009, s.96.-103.-104.*

4.2. Mona Hatoum

Mona Hatoum yaşadığı günümüz dünyasında meydana gelen sosyo-politik olaylar (savaş, göç, kadın) temalı ve farklı disiplinlerde eser üreten bir sanatçıdır. Sanatçının beş kafes ile kurguladığı "Kapan" (Görsel 22) eseri sınır kavramı ile ilişkili bir nesne olan kafes bakımından ele alınmıştır.



Görsel 22. Mona Hatoum, Kapan 2012 Dökme çelik ve cam 156 x 300 x 330 cm
Fotoğraf: Hadiye Cangökçe

Kafeslerin içine yerleştirilen kırmızı camdan nesneler kafese kapatılmış ve çıkmaya çalışan canlı varlıklarmış gibi durmaktadırlar. Bu nesnelerin tamamı ya kefesin köşesine sıkışmış ya da kenarına sıkışmış durumdadırlar. Kafesin ortasını benimsemeyen bu nesneler kenarda sıkışmışlığın üzerlerinde yarattığı izleri taşımaktadırlar. Bu iz insanın elini bir demir ızgaraya bastırdıktan bir süre sonra çektiğinde kalan izi anımsatmakla birlikte acıma hissi de uyandırmaktadır. Bu acıma hissi bir başkasına duyulan merhamet değil bizim canımızı yakan acıdan duyduğumuz histir. Bu kırmızı camdan formlar savaş durumlarında ani olarak

gelişen kitlesel göçlerde sınırlara doğru kaçan insanların yaşadıkları trajik durumun birer temsili gibidirler. Hep sınırdadırlar ve kısıtlılar. Hatoum'um eserine yansıyan bu göç veya sınırda kalmışlık durumu onun köklerinin olduğu coğrafyada devam eden savaşların onda yarattığı etki ve yaşadığı döneme olan tanıklığının sonucudur. Bu durumu aktarmak için seçtiği yöntem onun postmodern sanat anlayışı benimsediğinin de göstergesidir. Eserin kapan ismini taşıması tehlikede olma, tehlikeli bölgelerde geziniyor olma durumunu da çağrıştırmaktadır. Mayınlı, tuzaklı sınır bölgeleri düşünüldüğünde bu düşünce hiç de yersiz değildir.

"*Beyrut'ta doğmuş Filistin kökenli bir İngiliz sanatçı olan Mona Hatoum, yerleştirme , heykel, video, fotoğraf ve kağıt üzerine çalışmalar gibi çeşitli mecralar ve çoğunlukla alışılmışın dışında yöntemler kullanarak günümüz dünyasını kuşatan tedirginlik hissinin araştıran şiirsel ve bir o kadar da politik işler üretiyor... Hatoum'um Arter'deki sergi için özel olarak tasarladığı bir diğer yapıt olan Kapan (2012), İstanbul'da, Cam Ocağı Vakfı ve Birim Metal'in işbirliğiyle üretilen bir yerleştirmeydi. Kapan tamamlanmamış binalardan aşina olduğumuz inşaat demirlerinden yapılmış kafeslerden oluşuyor. Her birinin boyutu bir diğerinden biraz farklı, ama beşi de ortalama insan boyuna göre ayarlanmış. Dikey olarak ancak hafifçe eğik yerleştirildikleri için güvenilmez ve dengesiz oldukları izlenimini uyandırıyorlar. Her bir demir kafesin içinde, kırmızı camdan, kırılgan, amorf nesneler var: Sanki tuhaf, tanımsız yaratıklar ya da beden parçaları kendi kafeslerinin içine hapsedilmiş gibi."*[77]

Hatoum'um "Kapan" eserinde kullandığı malzemeler demir, cam ve boyadan ibarettir. Eseri sınır kavramıyla ilişkilendiren ise demirlerden yapılmış kafeslerdir. Kafes hapsolmuşluğu, mahkumiyeti ifade eden bir nesnedir. Eserin beş ayrı kafesten oluşması kafesleri bu çalışmada kullanılan bir nesneye dönüştürmüştür ve sınır kavramı kafes nesnesi ile çalışmaya yansımıştır.

[77] "Mona Hatoum: Hala Buradasın", https://www.arter.org.tr/sergi/mona-hatoum-you-are-still-here/116, (20.05.2023).

4.3. Joseph Kosuth

Postmodern dönemim yenilikçi sanat akımlarından biri olan Kavramsal Sanatın önemli temsilcilerinden biri de Joseph Kosuth'tur. Kosuth nesne, nesnenin temsili ve bu nesnenin dildeki tanımının veya kavramsal karşılığının olduğu üçleme çalışmalarıyla bilinmektedir. Kosuth'un bu üçlemelerinden biri de "bir ve Üç Kapı" (Görsel 23) isimli üçlemesidir.



Görsel 23. Joseph Kosuth, One and Three Doors, (Bir ve Üç Kapı), 1965, 220x400

"*Kosuth'a göre, 'dil yoksa sanat da yoktur'. 1969 yılında yayımlanan 'Felsefeden Sonra Sanat' başlıklı makalesinde sanatı Duchamp öncesi ve sonrası olmak üzere ikiye ayıran Kosuth, siyah zemin üzerine beyaz yazıyla geçekleştirdiği 'tanım resimleri'nde sanat, anlam, resim, boşluk gibi sözcüklerin anlamlarını sorgulamış; 'Bir ve Üç Sandalye' (1965) gibi yapıtlarında... görsel algıdan dile,*

dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemiştir. Geleneksel anlamdaki sanat tanımının Duchamp'la birlikte sona erdiğine inanan Kosuth'un yapıtları, Duchamp'tan sonra sanatçının sanattan değil, 'sanat kuramı' zemininden hareket etmesinin zorunluluğu yönündeki inancının bir yansımasıdır."[78] Kosuth'un geleneksel sanata karşı bu tavrı ve gerek sanatsal üretimlerinde gerekse yazılı ve sözlü açıklamalarındaki tutumu modern ve postmodern sanata olan inancı ve bağlılığını göstermektedir.

"*Kavramsal sanatçı, Joseph Kosuth nesnenin temsilinin, nesnenin kendisiyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu, nesneye yüklenecek anlam çeşitliliğini, sanat eserinde dil ve anlam ilişkisini 'dilbilimsel felsefenin etkisiyle sanat varlığını, dilbilimsel önermeye benzer bir sanat önermesi olarak görmüş ve dil ile sanat arasındaki benzerlikleri irdelemeye başlamıştır.*"[79] Kosuth'un "Bir ve Üç Kapı" çalışmasında yer alan kapı hem mimari bir eleman olarak hem de imge olarak sınır kavramıyla ilişkili bir nesnedir. Marcel Duchamp'ın Çeşme (pisuvar) çalışması ve benzer anlayışla ortaya koyduğu çalışmalarıyla başlattığı sanatta hazır nesne kullanımı postmodernizmde kavramsal sanatta nesnenin temsili ve sözlük anlamıyla birlikte daha ileri bir boyuta ulaşarak yer almıştır. Kosuth'un çalışmasındaki kapı temsilinden ziyade nesne olarak yüklendiği anlam ve işlevi ile sanat üretiminde kullanılan nesne bağlamında sınır kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Kapı mimari bir eleman olarak mekana girişi ve mekan içindeki bölmeler arasındaki geçişi sağlamak bakımından sınır kavramıyla ilişkilendiği gibi mistik-soyut açıdan da sınır kavramıyla ilişkilendirilmektedir. Kosuth, kapının taşıdığı bu anlamları kapının kendisini, temsili olan fotoğrafını ve dildeki anlamını-tanımını bir arada sunarak güçlendirdiği plastik ifade ile kapı nesnesinin esere taşıdığı sınır kavramını daha görünür ve anlaşılır kılmıştır.

---

[78] Ahu Antmen, 20. *Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,* 2.Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 195.-196.

[79] Fatih Gür, *Burhan Uygur ve Burhan Doğançay Bağlamında Hazır Nesne Olarak Sanatta Kapı İmgesi,* (Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2019, s. 41.

5. SANAT PRATİĞİMDE SINIR KAVRAMI

Akademin son yılı olan 2010'da kendi plastik dilimi (üslup) geliştirmek için başladığım deneysel çalışmalar 2019 yılına kadar devam etti. Bu uzun deneysel çalışma süreci boyunca amaç, sanat tarihinin ışığında farklı teknik ve konular üzerine yoğunlaşarak bir sorunsal ve biçim ilişkisi kurmaktı.

İlk deneysel çalışmalarım desene dayalı figüratif yağlı boya, akrilik boya, sulu boya ve eskiz çizimlerden oluşuyordu. Bu eskiz ve boyamaların konusunu beden olgusu oluşturuyordu. Ne de olsa insan ve dolayısıyla da beden insanlık tarihi boyunca bir çok alana konu olduğu gibi plastik sanatların da önemli bir konusu olmuştu. Beden üzerine çalışmalarım sürerken sanat tarihi ve sanatçı incelemelerim de paralel olarak ilerliyordu. Bu çalışma ve incelemeler süresince hiçbir zaman bedeni bir bütün olarak tüm ayrıntılarıyla gerçekçi bir biçimde tuvale aktarmak gibi bir kaygım olmadığı gibi bir gayem de olmadı. Çalışmalarımdaki bedenle ilişkili olarak değinmem gereken bir diğer konu ise giysidir. Çünkü bedeni giysilerle düşünemiyordum. Dolayısıyla çalışmalarımdaki bedenlerin üzerinde nasıl giysiler olmalıydı? ya da bir tür giysi olmalı mıydı? Giysi olmayacaksa beden nasıl olmalıydı? Burada nü çalışmalar akla gelebilir fakat nü de çalışmalarımdaki beden sorunsalını karşılamıyordu ve amacım nü çalışmak da değildi. Bir müddet beden giysi ilişkisini geliştirmek için moda dergilerden ve internetten giysi incelemeleri de yaptım ama o da beni bir çözüme ulaştırmadı. Söz konusu insanı anlatmak olduğundan konu bedenden ve giysilerden çok öteye gidiyordu. İnsan ruh, bilinç, duygu, düşünce, bilgi, inanç, özgürlük ve bunlar gibi birçok olgu ve kavramın şekillendirdiği psikolojisiyle de etkileşim içinde olduğu diğer bireylerle oluşturduğu toplumun sosyolojinin de ana öznesiydi. Beden üzerinden insana dair bu olgu ve kavramları anlatabilmek için "ambalaj beden" ismiyle bir seri çalışma ürettim. Ambalaj beden; İnsan bedenini bir ambalaj gibi görerek insana dair ruh, duygu, düşünce, bilgi birikimi ve inanç gibi olguları da o ambalajın içindeki ürün olarak ele alıyordu. Beden biyolojik bir olgu olmaktan çıkmış, hassas bir ürün ambalajına dönüşmüştü. Bu bedenler ambalajların üzerinde açık bırakılan streçli-şeffaf kısımlar

gibi (bedenlerdeki yırtıklar) içindeki ürünü de görünür kılıyordu. Bu çalışmalarda beden artık kağıttandı, üzerinde içindeki ürüne ilişkin yazılar bulunuyordu ve ürün ambalajlarının üzerindeki barkod, geri dönüştürülebilir, dik tutunuz, kırılabilir gibi ürün ambalajlarına özgü uyarıcı semboller de taşıyordu (Görsel 24). Bu kağıttan ambalaj bedenler fikri sayesinde giysi problemi de çözüme kavuşmuştu.



Görsel 24. Metin Özgör, Ambalaj Beden, 2010, tuval üzerine yağlıboya, 130x80 cm

Ambalaj beden serisi içerik bakımından bir anlam bütünlüğü yakalamış olsa da henüz biçim bakımından gelişimini tamamlayamamıştı. Çalışmalardaki figürler anatomik açıdan hatalıydılar ve düzeltilmeye ihtiyaçları vardı. Bir diğer biçimsel sorun ise mekandı. Mekan belirsiz alan soyutlamalarından oluşuyordu ve beden ile tam bir ilişki içinde değildi. Bu sorun figür ve mekan ilişkisini sağlamak için yeniden deneysel çalışmalar üretmeme neden oldu. Bu yeni deneysel seride beden kağıt olmaktan çıkıp tekrar gerçek haline daha yakın bir hale gelmişti ve mekan da kapalı mekanlardan (ev, oda vb.), sokaklardan ya da açık arazilerden oluşuyordu. Bu deneysel seri Şanlıurfa'da resim öğretmenliği yaptığım süreçte patlak veren Suriye iç savaşına denk gelmişti. Bu süreçte tanık olduğum kitlesel göçün ve savaşın insanlar üzerinde bıraktığı fiziksel ve psikolojik etkiyi de yansıttığım bir seri çalışma ile 'güncel bellek' isimli ilk kişisel sergimi Şanlıurfa'da gerçekleştirdim. Bu çalışmalarla da henüz bir doyuma ulaşamamış ve üslubumu tam olarak oturtamamıştım (Görsel

25). Bu sergiden sonra 2016'da İstanbul'a taşındıktan sonra birçok galeri, müze, bienal ve fuar gezme imkanım da oldu. Bu gözlem ve etkileşimler sürerken mekan figür ve içerik ilişkisi kurmak için araştırma ve çalışmalarım da devam ediyordu.



Görsel 25. Metin Özgör, Ambalaj Beden, 2016, tuval üzerine akrilik boya, 80x130 cm

Yeniden başladığım deneysel çalışmalar da mekan ve figürü entegre etmeye çalışıyordum. Bu çalışmalarda mekan ve figür bütünleşmiş haldeydiler ve işin içine giysiler bir kez daha girmişti (Görsel 26).



Görsel 26. Metin Özgör, Ambalaj Beden, 2017, duralit üzerine akrilik boya, çap: 30 cm

Bu yeni serideki çalışmalarda mekan tek renk veya tondan oluşuyordu ve figür mekandan bağımsız değildi, mekanın bir parçasıydı. Gerçekte mekan bedenle bütünleşik olabilir miydi? Bu soru içerik üzerine yeni düşüncelere yönelmeme neden oldu. Çünkü yaşam ile ölüm arasına yayılan bu hayatımızda tanık olduğumuz,

duyduğumuz, öğrendiğimiz ve meydana gelen her olayın içinde bir şekilde insan olsa da mevzu yalnızca insana ve dolayısıyla da bedene indirgenemezdi. Bedeni bir ambalaj olarak ele almak yetmiyordu. Beden bir ambalaj olarak görülse bile beden de bir şeylerin içindeydi. Bu durum enine boyuna düşünülmesi gereken bir konuya dönüşmüştü. İnsana dair duygu, düşünce, inanç gibi değerler ambalaj bedenin içindeydi beden de bir evin, bir şehrin, bir ülkenin vb. içindeydi. Bu düşünce ambalaj beden serisi üzerine yeni bir mekan denemesine neden oldu (Görsel 27).



Görsel 27. Metin Özgör, Ambalaj Beden (zarafet), 2018, tuval üzerine akrilik boya, çap: 130 cm

Bu sefer figürü yerleştirdiğim geometrik alanlar kurguladım. Bu alanları şerit çizgiler destekliyordum ve fonda o figüre dair olanı çeşitli hayvan siluetleri ve soyut bir form ile destekliyordum. Böylece ilk kez çalışmalarıma geometri ve soyut imgeler de girmiş oldu. Bu çalışmada beden bir ambalaj olarak dar bir alanın içinde durmaktadır. Çalışmanın tam ortasından aşağıdan yukarı doğru devam eden turuncu çizgi hayatı temsil etmektedir. Figür o hayat çizgisinin üzerinde bir noktada durmaktadır. Resmin üst kısmında çizginin üzerinde yer alan yumurtaya benzeyen form ise ulaşılacak ideali temsil etmektedir. O formun üzerine konan yusufçuk çalışmanın konusu olan kadının zarafetini simgelemektedir. Fondaki geometrik alanlar, yusufçuk siluetleri ve halka biçimindeki şekiller renk ve doku ile plastik ifade gücünü arttırma maksadıyla kullandığım yan elemanlardı. Bu seri aşağı yukarı böyle bir anlayışla ürettiğim resimlerden oluşuyordu. Bu seriden resimlerle İstanbul'da birkaç karma sergide yer aldım.

Geometrik şekiller ve renk alanlarının figür için oluşturduğu mekan ile birlikte ambalaj beden dışındaki sınırlar da bu serideki çalışmalarımda varlıklarını göstermiş oldular. Bu serinin devamı içerik, figür, form ve mekan ilişkisi üretim bakımından bir takım sınırlılıklar taşıyordu. Bu sınırlılık halinin yarattığı üretim sorunu, soyut form, geometri, figür ilişkisinin plastik uyumu, beden ve beden dışındaki sınırlar ile konumun genişlemesi ve her çalışmada bir figürün olmasının gerekliliğinin yarattığı soru işaretlerinin yeni bir üslup ile çözüme kavuşturulması gerekiyordu. İlk kez 2019'da profesyonel anlamda eleştiri aldığım çalışmalarım da bu serideki eserlerdi. Bu ilk eleştiriyi sanat tarihçisi Nilgün Yüksel yapmıştı ve çalışmalarım hakkındaki yorumu figür, soyut form ve mekan ilişkisinin bir algı karmaşası yarattığı ve yeniden düşünülmesi gerektiği yönündeki yorumuydu. Bu yorumun da etkisi ile geometrik mekan düzenlemelerin içine yalnızca soyut form veya yalnızca figürü yerleştirdiğim bir kaç çalışmadan sonra form ve figürün gerekliliğini sorgulamaya başladım. İnsanı ya da insana dair olanı anlatmanın tek yolu beden mi? sorusu ilk soyut çalışma üretme fikrinin de temellerini atmıştı. İçeriği oluşturan ambalaj beden ve bedenin içinde var olduğu, yaşadığı ambalaj gibi diğer alanların da teorik olarak derlenip bir bütünlüğe kavuşturulması gerekiyordu. İçerikteki bu yeni karmaşayı çözmeye ve geometrik deneysel çalışmaya paralel çalıştığım yaklaşık bir yıla yayılan türeme (Görsel 28) isimli on beş soyut eserden oluşan yeni bir seri ortaya çıkmıştı.



Görsel 28. Metin Özgör, Türeme, 2020, tuval üzerine karışık teknik, 103x98 cm (oval)

Evrimsel açıdan bedenin oluşumu ile ilişkili olarak mikroorganizmaları konu alan tekstil rölyef ve tuval üzerine akrilik boya ile ürettiğim bu çalışmalar dolaylı olarak bedenin biyolojik anlamda oluşan ilk somut sınırlarına odaklanıyordu. Bu çalışmalar da gösterdi ki bedeni ve bedenle ilgili olanı anlatmanın tek yolu figür değildir ve hatta figür tüm bunları anlatmakta oldukça yetersiz kalmaktadır. Daha önce neredeyse hiç düşünüp denemediğim soyut sanata iyiden iyiye ısınmıştım. Soyut sanatın plastik ifade olanaklarının yanında bedeni, psikolojiyi, sosyolojiyi ve bazen politik durumları ifade ederken kendime uyguladığım sansürden (otosansür) kurtuluşun da yoluydu.

Bu süreçte çalıştığım türeme serisini askıya alarak tamamen geometrik soyut çalışmalar üretmeye başladım. Çalışmalarımın konusu artık bedeni de içine alan sınır kavramı olarak nihai haline ulaşmıştı. Çalışmalarımdaki sınır kavramı beden, felsefe, psikoloji, sosyoloji, siyasi, coğrafi, mimari, matematik alanlarında karşılık bulan geniş bir kavramdı. Sınır kavramını tüm bu alanları kapsayacak şekilde bir başlık ile ifade etme ihtiyacı hissediyordum. Bu yüzden çalışmalarımdaki sınır kavramı için kapsayıcı bir ifade olacağını düşündüğüm "Kavramsal Sınırlar" adını kullanmaya başlamıştım. Herhangi bir renk sınırlamasının olmadığı bu geometrik çalışmalarda turuncu, yeşil, siyah, beyaz, gri renk ve tonlar ağırlıktaydı. Kavramsal sınırlar beden, felsefe, psikoloji, sosyoloji, siyasi, coğrafi, matematik, mimari ve sınır kavramıyla ilişkili nesne ve malzemeleri (kapı, dikenli tel, zincir, kafes vb) kapsamanın yanı sıra, soyut sınırları veya sınırlanmışlıkları da içeren yemin, sadakat, itaat gibi kavramları da içeriyordu. Sınır kavramının bu geniş kapsamda plastik dilde ifade edebilmek için geometri adeta biçilmiş bir kaftandı. Böylece deneysel çalışmalarımın dokuzuncu yılının başlarında kendimi en iyi ifade ettiğim üsluba ulaşma hissini geometri ile yakalamıştım. Bu his insanın öncelikle kendini kendine ifade edebilmesi ile ulaştığı doyumun sonucudur. Kanaatimce sanatın hangi dalında olursa olsun sanatçı hikayesini doğru argümanlarla ve duygusal manipülasyona mahal vermeden öncelikle kendine ifade etmeyi başardığında en uygun üslubu yakalamış olur. Bu da ancak tecrübe ile mümkündür ve böyle bir tecrübe en acımasız eleştirmendir. Böyle bir duygu-düşünce durumunda ürettiğim bir dizi geometrik çalışma ile birçok grup sergisinde yer aldığım gibi 2021'de İstanbul'da

"Kavramsal sınırlar" adıyla bir kişisel sergi açma imkanı buldum. Eleştirmen Mahmut Wenda Koyuncu bu sergi üzerine kaleme aldığı yazıda şu ifadelere yer veriyor. "*Evrenin veya doğanın kaotik, belirsiz haline düzen verme girişimlerinden biri olarak sanatın felsefe ve bilimin yanında otonom bir şekilde yer aldığını düşünürsek soyut geometri bu belirsizlik haline radikal bir müdahale olarak da görülebilir. Metin Özgör'ün plastik yaklaşımı tam da bu noktada, başka bir duyum gözüyle düşünmeye itiyor bizleri. Belirsizliğe karşı oluşturulmaya çalışılan düzene karşı sanki fenomenolojik bir kama sokuyor. Kavramsal olanla duyumsal olanı bir düzlemde karşı karşıya getiriyor."*[80] Bu sergiden sonrada öncesinde olduğu gibi devam ettiğim resim çalışmalarıma paralel olarak geometrik soyut sanat üzerine araştırmalarım da devam ediyordu.

İnsanoğlu var olduğundan beri kendini ve içinde bulunduğu çevreyi anlamlandırmaya ve anlatmaya çalışmıştır. Bu anlamlandırma ve anlatma çabası bilim, sanat, felsefe ve inanç sistemlerinde çok açık bir şekilde görülmektedir. İnsanoğlu çevresinin keşfinden ve günlük yaşantısından, zihninde ve duygularında iz bırakan olayları mağara duvarlarına resmederek, sözlü anlatımdan çok daha etkili ve kalıcı bir anlatım dili geliştirmiştir. Bu anlatım dili yazıdan da bin yıllar öncesine dayanmaktadır. Bu görsel dil sayesinde onları bin yıllar önce mağara duvarlarına çizdikleri resimlerden biliyoruz. Günümüzde onların hangi dili konuştuklarını bilmeden ve hatta daha erken dönemlerde dilin ne durumda olduğunu dahi bilmeden, duvarlara çizilen o resimler sayesinde hangi konuları önemsediklerini, hangi olaylardan etkilendiklerini ve ne anlattıklarını çok rahat anlayabiliyoruz. İşte bu durum plastik dilin insanoğlunun ilk günden bu güne süregelen evrensel dili olduğunun göstergesidir. Bu plastik dilin farklı dönemlerdeki örneklerine baktığımızda geometri temelli bir stilizasyon görüyoruz. Henüz matematiğin ve geometrinin hayal bile edilemediği bu dönemlerde geometrik şekillerin insanlar için bir ifade aracı olan resmin içinde yer aldığı görülmektedir. Resimlerde insan ve hayvan figürleri geometrik olarak stilize edilip çizilmiştir (bkz. Tirşin Yaylası kaya resimleri). Mağara duvar resimlerinde gördüğümüz bu stilizasyonun temelindeki

[80] Mahmut Wenda Koyuncu, "Kare'nin Sessizliği: Metin Özgör'ün Kavramsal Sınırları Üstüne", https://www.ekdergi.com/karenin-sessizligi-metin-ozgorun-kavramsal-sinirlari-ustune/ (08.06.2023).

geometri doğanın canlı-cansız her nesnesinde ve her olayında kendi başına mevcuttur. Bir ağacın ne kadar uzayacağı, kaç adet dal çıkarabileceği, bu dalların aralıklarının minimum- maksimum ne kadar olacağı, yapraklarının renginin-şeklinin nasıl olacağı, nasıl bir meyve vereceği, verdiği meyvenin şeklinin nasıl olacağı, hangi renkte olacağı, büyüklüğünün ne kadar olacağı gibi ağaçla ilgili tüm matematiksel hesaplamalar (veriler) tohumun içerisindeki gen haritasında mevcuttur. Bu matematiksel bilgiler işleyip organik ya da inorganik bir şekil oluşturduğunda; yani bir tohum filizlendiğinde ya da bir çiçek açtığında geometri ortaya çıkmış olur. Aynı durum bir doğa olayı olan bir kar tanesinin şekillenmesinde, hayvanların biyolojik gelişiminde, suyun donmasında, kısaca tüm doğada mevcuttur. Soyut matematiksel denklemler ancak geometri ile somut şekiller alabilmektedirler. Diyebiliriz ki matematiksel olarak var olan doğanın formu geometridir. Geometrinin görsel anlatım dilindeki rolüne dönecek olursak; mağara duvarlarındaki resimlerden bu yana var olan geometri, Cezanne'ın doğadaki varlıkların küp, koni, silindir gibi geometrik biçimlerle ifade edilebilir söyleminden sonra, modernizmde geometri plastik sanatlarda tartışılmaya ve bilinçli bir şekilde yer edinmeye başlamıştır. Bu yer edinme bir çeşit ilkel sanata geri dönüştür. Yirminci yüzyılda kübizm ile iyiden iyiye belirginleşen geometri, Süprematizm, Neoplastisizm, Konstrüktivizm, De Stijl gibi sanat akımları ve sanat hareketleriyle plastik sanatlarda kendi başına saf geometri olarak yerini almıştır.

2021 yılında Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Ana Sanat Dalı'nda başladığım yüksek lisans süresince sınır kavramını ve daha önce yüzeysel olarak bildiğim Kazimir Malevich ve kurucusu olduğu süprematizm, Piet Mondrian, De Stijl, Kontrüktivizm gibi geometrik soyut sanatın ilkelerini ortaya koyan usta ve akımları derinlemesine incelemeye koyuldum. Bu araştırmalardan elde ettiğim veriler sorunsalım ile plastik üslubum arasındaki uyumun güçlü dayanaklarına dönüşüyordu. Sanat tarihi araştırma ve incelemelerim gösterdi ki insanoğlu için yeni bir geleceğin kapılarının ardına kadar açıldığı modernizmde geometrik soyut sanat da plastik sanatlar alanında geleceğe açılan o kapılardan biri olmuştur. Daha ilk zamanlarında Piet Mondrian'ın Neoplastisizm'i ile resimde, Malevich'in Süprematizm ile resim, sahne tasarımları, kostüm tasarımları ve mimaride yer bulan

geometri De stijl ve Konstrüktivizm ile resim, heykel, endüstriyel tasarım ve mimaride yer bularak etki alanını daha da genişletmiştir.

Postmodernizmden günümüze kadar olan dönemde de geometri birçok akımın (Minimalizm, Op art..) temelini oluşturmuştur. Günümüzde de varlığını çok güçlü bir şekilde sürdüren geometrinin dijital sanatın da temellerini oluşturduğunu görüyoruz (pikseller, hareketli geometrik şekiller vb.). Bu araştırmalarımda modern ve postmodern dönem sanatçılarından Theo Van Doesburg, Cesar Domela, August Herbin, Georges Vantongerloo, Jean François Dubreuil, Gottfried Honneger, Victor Vasalery, Jesus Rafael Soto, Aurelie Nemours, Ywes Millecamps, Yoshio Sekine, Carlos Crus Diez, François Morellet, Josef Albers, El Lissitzky, Marcelle Cahn, Peter Laszlo Peri, Bart Van Der Leck, Bubi, Sabri Berkel, Nicollo Baraggioli, Bernard Cousinier, gibi isimler eser ve sanat felsefesini incelediğim geometrik soyut sanatçılardan yalnızca bazılarıdır.

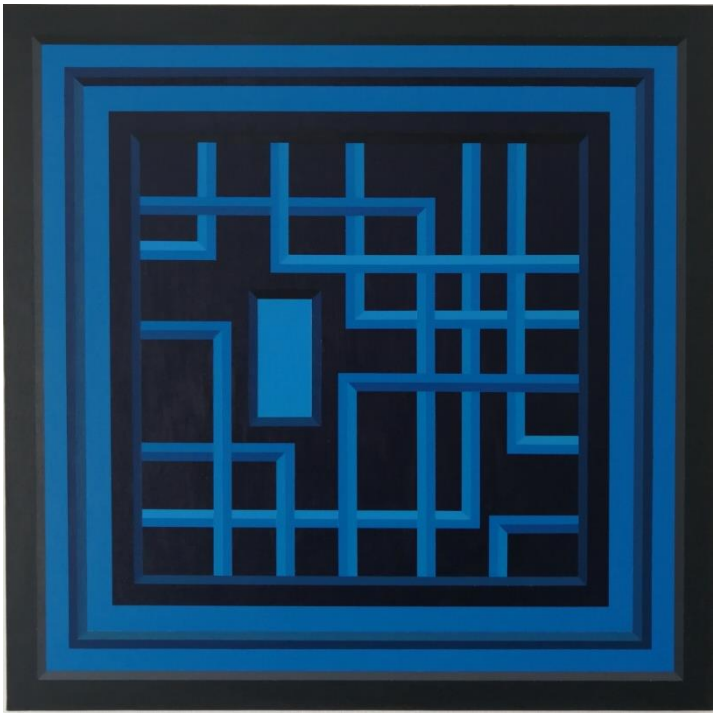
Geometrinin plastik sanatlarda bir üslup olarak kullanılması için yüz yıllardır hatta bin yıllardır sanatın içinde bir şekilde yer edinmiş olması tek başına yeterli olmamıştır. Plastik sanatlardaki herhangi bir üslup ve ya biçimin rastlantısal olarak kullanılamayacağı gibi geometrik üslubun da, saf biçimci bir anlayışla ve ya rastlantısal olarak kullanımı hem doğru değildir hem de verimli olması beklenemez. Netice olarak sanat tarihinin her döneminde açıkça görülüyor ki üslup, bir hikaye anlatıcı olan sanatçının kendini ve hikayesinin en iyi ifade edeceği biçimi bulana kadar geçirdiği deneysel süreçlerden sonra ortaya çıkar. Ancak bu süreçlerle ulaşılan plastik dilin sanatçının üslubu olduğu söylenebilir. Yaklaşık dokuz yıla yayılan sorunsal ve üslup uyumu arayışım kavramsal sınırlar adıyla sınır kavramı ve geometrik soyutlamanın bütünleşerek oluşturdukları uyum ile ortaya çıkmıştır. Bu seriden on iki adet eser aşağıda sunulmuştur.



Görsel 29. Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar (enstalasyon), 2019, karışık teknik, 35x15x4 cm



Görsel 30. Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2021, Karışık teknik, Çap:145 cm



Görsel 31. Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2021, Tuval üzerine akrilik, 80x80 (Özel koleksiyon)



Görsel 32. Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2021, Tuval üzerine Karışık teknik, 80x80 cm



Görsel 33. Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2021, Tuval üzerine akrilik, 90x90 cm



Görsel 34. Kavramsal sınırlar, 2020, tuval üzeri akrilik, 60x60 cm (Özel koleksiyon)



Görsel 35. Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2021, Tuval üzerine akrilik, 60x60 cm (Özel koleksiyon)



Görsel 36. Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2021, Tuval üzerine akrilik, 100x100 cm (Özel koleksiyon)



Görsel 37. Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2021, Tuval üzerine akrilik, 100x100 cm



Görsel 38. Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2022, Tuval üzerine akrilik, 100x80 cm

(Özel koleksiyon)



Görsel 39. Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar, 2020, Tuval üzerine akrilik, 80x80 cm

(Özel koleksiyon)



Görsel 40. Metin Özgör, Kavramsal Sınırlar (Geçit), 2022, Tuval üzerine akrilik, 100x100 cm

SONUÇ

Sınır kavramının modernizm ve postmodernizmde plastik sanatlara yansımalarını inceleyen bu çalışmada sınır kavramının tarihsel bir araştırması yapılmıştır. Evrenin oluşumu üzerine geçerli olan teori " Big Bang" ile evrenin ilk oluşum anından itibaren sınır kavramının var olduğu söylenebilir. Bu evren boşluğu ve o boşlukta oluşan gök cisimlerinin fiziki-coğrafi sınırlarını ifade etmektedir.

Milyonlarca yıl sonra bu gök cisimlerinden biri olan dünyada (yeryüzünde) canlılığın oluşup gelişmesi ve düşünen bir varlık olan insanoğlunun türemesiyle sınırlar fiziki anlamlarının ötesinde de var olmaya başlamışlardır. Var olan her nesne sınırlıdır. Canlılar ürüyor, besleniyor, büyüyor ve ölüyor olmaları bakımından cansız nesnelere göre sınır kavramıyla daha geniş kapsamlı bir ilişki kurmaktadırlar. Düşünen ve üreten bir canlı olan insanoğlu için ise bu kapsam daha da genişliyor. İnsanoğlu bedeninin yanı sıra düşüncesi ile de sınırları aştığı gibi yeni sınırlar da yaratmıştır. Bu sınırlar düşünen insanın ürettiği toplumsal kurallar olan örf, adet, inanç, kanun gibi psikolojik, sosyolojik ve siyasi sınırların yanı sıra yine kendi üretimi olan şehir-mimari gibi sınır teşkil eden olgulardır. Bu sınırların da zaman içinde insanın bilim ve sanatta ilerleme kaydettikçe değişip-dönüştüğü ve genişlediği sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışmanın kapsamını oluşturan modernizm ve postmodernizmde aydınlanma ile beraber felsefe bilim ve sanatta meydana gelen yeni gelişmelerle insanlık hızlı bir değişim sürecine girmiştir. Bu gelişme ve değişimin temelinde aydınlanmaya kadar dini ve siyasi otoritenin yarattığı dar kalıplar arasında yaşamını sürdüren insanoğlunun kendi üretimi olan bu sınırları fark edip ve aşılabilirliğine inanmasıyla mümkün olmuştur. Modernizmin başlangıcında en belirgin etken olan sanayi devrimi buharlı makinelerle başlamış olsa da çok geçmeden fabrikalardaki makinelerde, şehir-mesken aydınlatmalarında radyo, telefon, televizyon gibi kitle iletişim araçlarında elektriğin kullanılması yeni toplumun sosyolojisinin şekillenmesinde de büyük rol oynadığı görülmektedir. Bu bakımdan modernizmde sanayi devrimi ile

başlayan değişimin arkasındaki itici gücün insanoğlunun yeni keşfedip kullandığı elektrik enerjisinin büyük önem arz ettiği ve gelecekte de bir o kadar önem arz edeceği sonucuna ulaşılmıştır.

Ancak modernizmle başlayan bu değişim sürecini felsefe, bilim, sanat gibi olumlu sonuçlarla anmak yetersiz kalır. Bu değişimin diğer yönü iki dünya savaşının verildiği ve milyonlarca can kaybının yaşandığı, ekonomik buhranların, psikolojik bunalımların olduğu sancılı bir süreçten sonra gerçekleşmiştir. Tüm bu bedel ve trajedilerden sonra sınırların aşılmasıyla gerçekleşen değişim süreci modern ve postmodern sanatta da gözlemlenmektedir. Bu gelişmelerden sonra geçmişteki sınırların tamamen ortadan kalktığı sonucu çıkmamaktadır. Sadece daha önce sınır teşkil eden otoriteler ve durumlar değişerek yeni dönemin daha geniş sınırlarını oluşturmuşlardır. Aynı durumun sanat, bilim ve teknolojideki gelişme ve değişimler için de geçerli olduğu söylenebilir. Modernizmden günümüze gelişerek-değişerek sınırları aşan sanatın bu değişiminin günümüzden geleceğe doğru devam edeceğini de göstermektedir.

İnsanoğlunun kendine ve yaşadığı çevreye dair olanı kayıt altına alıp geleceğe aktarmak için başvurduğu ilk araç sanat olmuştur. Sanat sayesinde kolektif bir hafıza oluşturan insanoğlu kendi bedeni, psikolojisi, sosyolojisi ve yaşadığı coğrafya hakkında bir fikir sahibi olarak kendi yaşamını, çevresini ve geleceğini şekillendirmiştir. Mağara insanından modern insana kadar gelişerek, değişerek ve birçok sınır aşarak ulaşan sanat, aydınlanma ile birlikte modernizm ve postmodernizmde bu değişim hızını en üst seviyeye ulaştırmıştır. İnsanoğlunun evrensel dili olan sanat modernizmden itibaren teknolojinin de gelişmesiyle ifade biçimlerini geliştirmiş ve sanatçıya da geniş bir malzeme yelpazesi ve kendini daha iyi ifade edebileceği modern araçlar sunmuştur. Böylece sanatçılar tuval yüzeyinin sınırlarını aştıkları gibi mekanın ve araç-gerecin de sınırlamalarından kurtulmuşlardır. Modernizmde sınır kavramıyla etkileşimleri böyle başlayan sanat ve sanatçılar daha sonra sınırlarla farklı açılardan da etkileşimde bulunmuşlardır. Bu modern ve postmodern sanatçıların eserlerinde kimi zaman üstü kapalı biçimde kimi zaman daha açık imge, malzeme ya da performanslarla bu kavramı ele aldıkları

görülmektedir. Sanatçıların kimi zaman ana teması kimi zaman yan teması olduğu gözlemlenen sınır kavramı kimi zaman sanatçıdan ziyade sanat eserinin izleyici üzerinde yarattığı etki sonucu oluşan izleyici yorumu olarak da karşımıza çıkabilmektedir.

İki büyük dünya savaşı ve sonrasında oluşan siyasi ve sosyolojik etkilerin dönemin sanatına yansımaları Francis Bacon'ın eserinde gözlemlenmektedir. Yine modern dönemde sanayideki gelişmeler sonucu kalabalıklaşan modern şehirlerin ve mimarinin birey üzerinde yarattığı etki ile oluşturduğu sınır durumu Edward Hopper'ın eserlerinde açıkça görülmektedir.

Modernizmden miras yeni ulus devletlerin birey ve toplum için oluşturduğu sosyo-politik, sosyo-ekonomik sınırlar postmodernizmde de varlığını sürdürerek sanata göç, mülteci, yersiz-yurtsuzluk, ekonomi (kapitalizm) vb. bağlamında yansımıştır. Bu okuma dönemin sanatçıları olan Francis Alys, Reenna Saini Kallat, Bubi, Susan Stockwel gibi sanatçıların eserlerinde yapılabilmektedir. Plastik sanatlarda nesne ve malzeme kullanımı bir modern dönem sanat akımı olan Kübizm ile başlayıp Dada, Sürrealizm ve Kavramsal Sanat gibi akımlarla günümüze kadar ulaşmıştır. Sınır kavramının plastik sanatlara yansımaları kapı, dikenli tel, kafes gibi nesneler ile sanat üretimi yapan Altan Gürman, Mona Hatoum, Joseph Kosuth gibi sanatçıların eserlerinde görülmektedir.

KAYNAKÇA/BİBLİYOGRAFYA

Açıcı, Funda K., *Sınır Kavramı ve İç Mekan İlişkisi: Yaşama Mekanları Örneği,* (Karadeniz Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Doktora Tezi), Trabzon 2013.

Adamışoğlu, Sabahat, *Dağ İmgesinin Plastik Dilde Yorumu,* (İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), Malatya 2019.

Akdemir, İlhan, Oğuz, "Sınırın İki Yüzü: Türkiye-İran Sınır Duvarı ve Hayata Etkisi", *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Türkiye'nin Göç Siyaseti Özel Sayısı, 21 (Özel Sayı).

Aldoğan, Altay, "Gauguin'in Baş Yapıtı: Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?", *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi,* Cilt 5, Sayı 2, 2019.

Aldoğan, Altay "Edward Hopper Resimlerinde Amerikan Günlük Hayatının ve Modern Yaşamın İzleri", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,* Sayı 42, 2019.

Antmen, Ahu, 20. *Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar,* 2.Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009.

Aslan, Selçuk, Semra-Gönenç, Sorguç, Arzu, "Altın Oranla Tasarlamak: Doğada Mimarlıkta ve Yapısal Tasarımda Φ Dizini", *Trakya Univ J Sci,* 10(2):149-157, 2009.

Avşar, K., Pelin-Damar, Meryem, Betül, "Avangard Sanatçı Kazimir Malevich ve Süprematizm", *İdil,* cilt 5, Sayı 20, Kütahya 2016.

Aydın, Rıfat, "Ulus, Uluslaşma ve Devlet: Bir Modern Kavram Olarak Ulus Devlet", *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, Cilt 6, Sayı 1, 2018.

Balaban, Varol, Eda-Varol, Adem, "Sanat Aracılığıyla Mekan Deneyiminin Aktarımı Üzerine Bir İnceleme", *Sanat Tasarım Dergisi,* Cilt 12, Sayı 2, 2022.

Bilgen, Merve, *Doğal Oluşumların Mimari Mekana Dönüşümü Sürecinde Mimari Tasarım Ölçütlerinin İncelenmesi,* (Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2019.

Biryan, Melike, *Piet Mondrian'ın Renk ve Biçim Sorunları*, (Sakarya Üniversitesi, sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim dalı, Yüksek Lisans Tezi), Sakarya 2006.

Bolat, Aydoğan, Kibar, "Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı", *Art-e Sanat Dergisi,*Cilt 1, Sayı 1, 2008.

Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Anti-Ödipus Kapitalizm ve şizofreni 1,* 4. baskı, bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara 2020.

Dirilgen, Çağatay, "Çığ Operasyonu: Ay'a İniş Mitine Postmodern Bir Yaklaşım", *SDÜ İFADE,* Cilt 1, Sayı 7, 2008.

Doğan, Ö., Çiğdem, "Francis Bacon: Çarmıha Geriliş İçin Üç Çalışma (1962)", *Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi,* 2019.

Eliot, Thomas, Stearns, *Kültür Üzerine Düşünceler*, 1. Baskı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1987.

Ergun, Deniz, *Canlılık Deneyimleri Kapsamında Biyo Sanat ve Heykel,* (Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir 2021.

Erkan, Yazıcı, Yasemin, "Matematikten Sanata Yansımalar: M.C. Escher" *Sanat ve Tasarım Dergisi,* Cilt 1, Sayı 8, 2011.

Freud, Sigmund, *Kitle Psikolojisi,* 8. baskı, Say Yayınları, İstanbul 2021.

Giddens, Anthony, *Modernite ve Bireysel- Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum,* 1. Baskı, Say Yayınları, İstanbul 2010.

Girgin, Figen, "Sanatta Göç Teması", *İnternational Journal Of Social And Humanities Sciences,* Cilt 1, Sayı 1, 2017.

Gottlieb, Anthony, *Aydınlanma Rüyası: Modern Felsefenin Yükselişi*, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul 2021.

Gülkaya, Timurkan, Meral, "Felsefi Bedenden Sosyolojik Bedene" *Ethos,* Sayı 1/4, 2008.

Gür, Fatih, *Burhan Uygur ve Burhan Doğançay Bağlamında Hazır Nesne Olarak Sanatta Kapı İmgesi,* (Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2019.

Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu,* 1. baskı, Metis Yayınları, İstanbul 1997.

Hawking, Stephen, Mlodinov, Leonard, *Büyük Tasarım*, 1. baskı, Doğan Kitap, İstanbul 2012.

Illich, İvan d., *Okulsuz Toplum*, 8. baskı, Şule Yayınları, İstanbul, 2013.

Işık, Emre, *Beden ve Toplum Kuramı,* 1.baskı, Bağlam Yayınları, İstanbul 1998.

Jameson, Fredric-Lyotard, François-Habermans, Jürgen, *Postmodernizm*, 2. baskı, Kıyı Yayınları, İstanbul 1994.

Kalın, Selcan, *Çağdaş Sanatta Organik ve İnorganik Malzemenin Kullanımı,* (Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2017.

Kant, Immanuel, *Evrensel Doğa Tarihi ve Gökler Kuramı*, 2. baskı, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul 2004.

Kaygalak, İrfan, "Coğrafya Kaderdir Üzerine", *Reflektif Sosyal Bilimler Dergisi,* Cilt 2, Sayı 3, 2021.

Kırılmaz, Harun-Ayparçası, Fatma, "Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansıması" *İnsan & İnsan,* Sayı 8, 2016.

Kışlalı, Ahmet, Taner, *Siyaset Bilimi,* 10. baskı, İmge Kitapevi Yayınları, Ankara 2003.

Kumartaşlı, Seçil, "Sanata Yansıması Bağlamında Sınır Kavramı ve Kişisel Uygulamalar", (Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Isparta, 2019.

Livio, Mario, *Tanrı Matematikçi Mi?,* 1. basım, Altın Kitap Yayınevi, İstanbul 2009.

Malevich, Kazimir, *Nesnesiz Dünya Süprematizm Manifestosu*, 1.Baskı, Ketebe Yayınları, İstanbul 2021.

Martinez, Ezgi, Hakan, Verdu- Demiral Hakan, "20. ve 21. YY'da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı", *Sanat Tasarım Dergisi,* Cilt 6, Sayı 6, 2014.

Mumcu, Uçar, Özlem-Özsoy Ahsen, "Sınır Kavramına Mekansal Bir Yaklaşım: Bahçelievler Örneği", *İtü dergisi/a Mimarlık, Planlama, Tasarım*, Cilt 5, Sayı 2, Kısım 1, İstanbul 2006.

Orulluoğlu, Belkıs, *Bubi'nin Hayatına Analitik Bir Yaklaşım*, (Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2019.

Özayten, Nilgün *Mütevazı Bir Miras-Batı'da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer*

Eğilimler, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi), İstanbul 1992.

Özdemir, Naziye, "İmparatorluktan Cumhuriyete Türkiye'de Elektriğin Tarihsel Gelişimi (1850-1938)", *Osmanlı Medeniyeti Araştırmaları Dergisi,* Cilt 2, Sayı 3, 2016.

Rousseau, Jean, Jacques, *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı ve Temelleri Üzerine*, 2. baskı, Morpa kültür Yayınları, İstanbul 2004.

Selçuk, Evren-Ünay, Selçuk, Seniha, "İçerideki Doğa", *İnönü Üniversitesi Kültür Sanat Dergisi*, Cilt 6, sayı 1, 2020.

Sennet, Richard, *Ten ve Taş,* 2. baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2014.

Şahan, Melek, "Kentsel Alanda Heykel ve Çevre Üzerine Bir İnceleme", *Sanat & Tasarım Dergisi,* cilt 6, Sayı 2, 2016.

Şahin, Hikmet, "Postmodern Sanat", *İdil,* Cilt 1, Sayı 5, 2012.

Şalguni, Muhammet, Rıza, *İslam ve Modernizm,* 1.Baskı, SorunYayınları, İstanbul 2005.

Şenel, Alaeddin, *Siyasal Düşünceler Tarihi, Tarihöncesinde İlkçağda Ortaçağda ve Yeniçağda Toplum ve Siyasal Düşünüş*, 6. Kısaltılmış Basım, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1996.

Tarhan, Nevzat, *İnanç Psikolojisi Ruh Beyin ve Akıl Üçgeninde İnsanoğlu,* 4. baskı, Timaş Yayınları, İstanbul, 2010.

Tekin, Segah, "Küresel Göç Krizi ve Kurumsal Şiddet: ABD Meksika Sınırı Örneği", *Türkiye İnsan Hakları ve Eşitlik Kurumu Akademik Dergisi,* Sayı 4-5, 2020.

Türk, Nesli, *Resim Sanatında Ekpresif Bedenin Melankoli Kavramı ile İlişkilendirilmesi*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Resim Programı, Sanatta Yeterlik Eser Metni) İstanbul 2017.

Umay, Zeki, "Altan Gürman'ın Sanatında Değer ve Görünüm", *Sanat ve Tasarım Dergisi,* cilt 1, sayı 4, 2009.

Ünver, Ebru, *Mekanın Düşey Bileşeni Duvarın Zaman ve Teknolojiye Bağlı Olarak Gelişimi Ve Dönüşümü,* (İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007.

Üstün, Çağatay, "Plastinasyon. Bir Bilim mi Yoksa Garip Bir Gösteri mi?, *ADÜ Tıp Fakültesi Dergisi*, cilt 3, sayı 1,2002.

Yardımcıoğlu, Mahmut-Kaplan, Merve, "Kapitalizm ve Şizofreni: Deleuze ve Guattari", *G.Ü. İslahiye İİBF Uluslararası E-Dergi*, Cilt 2, Sayı 2, Kahramanmaraş 2018.

Yüksel, Nilgün, *Ali Atmaca Kitabı*, Dirimart yayınları, İstanbul, 2006.

RÖPORTAJ/SANATÇI GÖRÜŞMELERİ

Ali Atmaca, Röportaj, 16.03.2023, İstanbul.

Bubi, Röportaj, 18.05.2023, İstanbul.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

Basilica Dı Sıponto, https://www.edoardotresoldi.com/works/basilica-di-siponto/, (20.05.2023).

Christo & Jeanne Claude'nin Yüzen Yolları İtalya Gölünde, https://www.naturadergi.com/haberler/christo-jeanne-claudenin-yuzen-yollari-italya-golunde/, (09.05.2023).

Füsun Kavrakoğlu, "Çağdaş Sanata Varış 289 Video Sanatı", https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-289video-sanati-2/, (16.04.2023).

Kapalı Ortamda Bulut Yaratmak, https://bigumigu.com/haber/kapali-ortamda-bulut-yaratmak/, (20.05.2023).

Kaya, Elif, Ebren, "Algımızı Zorlayan Nesne: Möbius Şeridi", https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/algimizi-zorlayan-nesne-mobius-seridi, (11.06.2023).

Koyuncu, .mahmut, Wenda, Kare'nin Sessizliği: Metin Özgör'ün Kavramsal Sınırları Üstüne, https://www.ekdergi.com/karenin-sessizligi-metin-ozgorun-kavramsal-sinirlari-ustune/ (08.06.2023).

Masum Kadın Resimleri, https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/masum-kadin-resimleri-532384, (08.06.2023).

Mona Hatoum: Hala Buradasın, https://www.arter.org.tr/sergi/mona-hatoum-you-are-still-here/116, (20.05.2023).

Pınar Öğrenci, "Francis alys", http://pinarogrenci.com/2015/francis-alys-2/, (16.04.2023).

"Rhythm 0 Marina Abramovich", https://saltonline.org/tr/738? , (05.02.2023).

"Storm King Wavefield", https://www.mayalinstudio.com/art/storm-king-wavefield, (12.05.2023).

TDK, "Postmodernizm", https://sozluk.gov.tr/, (02.05.2023).

TDK, "Sınır", https://sozluk.gov.tr/, (05.4.2022).

Timur Karaçay, "Matematik ve Postmodernizm", Türkiye Bilimler Akademisi, açık ders malzemeleri, https://acikders.tuba.gov.tr/pluginfile.php/381/mod_resource/content/0/odevler/mmf8.pdf, (28.04.2023).

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: Francis Bacon, Çarmıha Gerilmenin Temelinde Figürler İçin Üç Çalışma, 1944.

Doğan, Ö., Çiğdem, "Francis Bacon: Çarmıha Geriliş İçin Üç Çalışma (1962)", *Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi,* 2019, s.892.

Görsel 2: Ali Atmaca, Masum Kadınla Serisinden, 2006.

Yüksel, Nilgün, *Ali Atmaca Kitabı*, Dirimart yayınları, İstanbul, 2006, s.181.

Görsel 3: Bubi, Heykel, 2014.

Yüksel, Nilgün, Bubi, 1. baskı (1000 adet), Akasya Sanat, aralık 2016, s.205.

Görsel 4: Marina Abramovich, Rhythm 0, 1974.

https://medium.com/bid%C3%BCnyai%CC%87%C3%A7erik/sanat-toplumsal-bir-deneye-d%C3%B6n%C3%BC%C5%9Ft%C3%BC-522ea99da15f.

Görsel 5: Paul Gauguin, Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz, Nereye Gidiyoruz?, 1897-1898.

Aldoğan, Altay, Gauguin'in Baş Yapıtı: Nereden Geliyoruz? Neyiz? Nereye Gidiyoruz?, *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi,* Cilt 5, Sayı 2, 2019, s. 32.

Görsel 6: Anish Kapoor, Bulut Kapısı, 2004.
https://www.ntv.com.tr/galeri/seyahat/chicagonun-bulut-kapisina-turist-ilgisi,kx6AKJZwb0O6Yx5E_RI0yw/K-Mae0_oh0Kdy70eYPOt6Q.

Görsel 7: Reenna Saini Kallat, İsimsiz (Harita Çizim), 2011.
https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/88.2018.a-g/.

Görsel 8: Francis Alys, Yeşil Hat, 2004.
https://www.antiatlas.net/francis-alys-the-green-line-en/.

Görsel 9: Susan Stockwel, Ticaret Rüzgarları, 2019.
https://whoareweproject.com/2018-programme/artists/susan-stockwell.

Görsel 10: Christo ve Jeanne Claude, İseo Gölünde Yürümek, 2016.
https://www.naturadergi.com/haberler/christo-jeanne-claudenin-yuzen-yollari-italya-golunde/.

Görsel 11: Olafur Elliasson, Nehir Yatağı, 2014-2015.
https://www.designcurial.com/news/riverbed---olafur-eliasson-4481541.

Görsel 12: Maya Lin, Storm King Wavefield, 2009.
https://www.mayalinstudio.com/art/storm-king-wavefield.

Görsel 13: Edward Hopper, Nighthawks, 1942.
Aldoğan, Altay "Edward Hopper Resimlerinde Amerikan Günlük Hayatının ve Modern Yaşamın İzleri", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,* Sayı 42, 2019, s.250.

Görsel 14: Do Ho Suh, Merdiven III, 2010.
https://biewright.wordpress.com/2015/12/29/tate-shots-do-ho-suh-staircase-iii/.

Görsel 15: Edoardo Tresoldi, Basilica Di Sipinto, 2016.
https://www.edoardotresoldi.com/works/basilica-di-siponto/.

Görsel 16: Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1915.
https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_(painting).

Görsel 17: Piet Mondrian, Kırmızı Mavi ve Sarı ile Kompozisyon, 1930.
https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/piet-mondrian-dan-kirmizi-mavi-ve-sari-ile-kompozisyon/333205.

Görsel 18: Maurist Cornellis Escher, Çember Sınırı, 1958.
https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:3r076s75f

Görsel 19: Victor Brauner, Kurt Masa, 1947.
https://artspla36.jimdofree.com/art-et-animaux-jeux-sport-pubs/loup/.
Görsel 20: Berndnaut Smilde, Nimbus II, 2012.
https://elephant.art/iotd/berndnaut-smilde-nimbus-ii-2012-14042020/.
Görsel 21: Altan Gürman, Montaj 4, 1967.
https://artsandculture.google.com/asset/montaj-4/vAFz3DeywGfDSQ?hl=tr.
Görsel 22: Mona Hatoum, Kapan, 2012.
https://universes.art/en/nafas/articles/2012/mona-hatoum/img/05.
Görsel 23: Joseph Kosuth, Bir Ve Üç Kapı, 1965.
Gür, Fatih, *Burhan Uygur ve Burhan Doğançay Bağlamında Hazır Nesne Olarak Sanatta Kapı İmgesi,* (Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2019. s.41.
Görsel 24: Metin Özgör, "Ambalaj Beden", 2010, Kişisel Fotoğraf.
Görsel 25: Metin Özgör, "Ambalaj Beden", 2016, Kişisel Fotoğraf.
Görsel 26: Metin Özgör, "Ambalaj Beden", 2017, Kişisel Fotoğraf.
Görsel 27: Metin Özgör, "Ambalaj Beden (Zarafet)", 2018, Kişisel Fotoğraf.
Görsel 28: Metin Özgör, "Türeme", 2020, Kişisel Fotoğraf.
Görsel 29: Metin Özgör, "Kavramsal Sınırlar (enstalasyon)", 2019. Kişisel Fotoğraf.
Görsel 30: Metin Özgör, "Kavramsal Sınırlar", 2021, Kişisel Fotoğraf.
Görsel 31: Metin Özgör, "Kavramsal Sınırlar", 2021, Kişisel Fotoğraf.
Görsel 32: Metin Özgör, "Kavramsal Sınırlar", 2021, Kişisel Fotoğraf.
Görsel 33: Metin Özgör, "Kavramsal Sınırlar", 2021, Kişisel Fotoğraf.
Görsel 34: Metin Özgör, "Kavramsal Sınırlar", 2020. Kişisel Fotoğraf.
Görsel 35: Metin Özgör, "Kavramsal Sınırlar", 2020. Kişisel Fotoğraf.
Görsel 36: Metin Özgör, "Kavramsal Sınırlar", 2021. Kişisel Fotoğraf.
Görsel 37: Metin Özgör, "Kavramsal Sınırlar", 2021. Kişisel Fotoğraf.
Görsel 38: Metin Özgör, "Kavramsal Sınırlar", 2022. Kişisel Fotoğraf.
Görsel 39. Metin Özgör, "Kavramsal Sınırlar", 2020. Kişisel Fotoğraf.
Görsel 40. Metin Özgör, "Kavramsal Sınırlar (Geçit)", 2022. Kişisel Fotoğraf.