

TC.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT ve TASARIM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**YORGOS LANTHİMOS’UN ‘KYNODONTAS’ (2009) FİLMİNDEN HAREKETLE
BİR ENSTALASYON UYGULAMASI**

Hazırlayan
Mürsel ARGUNAĞA

Danışman
Dr.Öğr. Üyesi Gökçen ERGÜR

İZMİR
2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Yorgos Lanthimos’ un ‘Kynodontas’ (2009) Filminden Hareketle Bir Enstalasyon Uygulaması” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

22 / 07 / 2019

Mürsel ARGUNAĞA

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre.....öğrencisi'nın.....
.....
..... konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Geleneksel sanatın işleyiş biçimine karşı bir duruştan öte, yeni ifade alanları sunan Kavramsal Sanat; felsefe ve dilin imkânlarından yararlanarak sözcük, yazı, belge, video, ses ve her türlü dokümantasyon sunumdan faydalanır. Ayrıca nesneler aracılığıyla ortaya çıkan her gözenekten de faydalandığı gözlemlenebilir. Bu gözenekler, eklektik şekilde birbirini doğuran merdiven basamakları gibidir. Dolayısıyla bu gözenekler, düşünmeyi, düşünme düşüncesine götürebilecek her türlü duyumsanabilir nesneyi kendine araç eder. Kavramsal Sanat, düşünme düşüncesine götüren bu araçları, yine bir ifade biçimi olan enstalasyon aracılığı ile sunar. Enstalasyon, duyumsanabilir her doğal ve mimari mekânın özelliklerini kullanmakla birlikte nesneler üzerinden de mutlak bir mekân yaratma özelliğine sahiptir. Böylece enstalasyonun, mekân ve nesne bağlamlarının dili aracılığı ile yönseme göstererek oluştuğu ve Kavramsal Sanatın yansıyan nesnel sunumu olduğu kanısına varılır.

Öte yandan, Eadweard Muybridge'nin, 1877-1880 yılları arasında hareketli bir varlıktan yola çıkarak, bir dizi seri fotoğrafla birlikte söz konusu hareketin evrelerini saptayarak oluşturduğu yanılsama, sinematografik hareketin ilk örneğidir. Aynı dönemde, Étienne Jules Marey, Muybridge gibi hareket akışının ölçülmesi üzerine bilimsel araştırmalar yapmıştır. Bu araştırma ve çalışmaların, Sinema ile birlikte Kavramsal Sanatın da doğuşuna kaynak noktası teşkil ettiği söylenebilir.

Bu araştırmaya yön veren Hareket Halindeki Bir Enstalasyon Olarak Sinema düşüncesi, diyalektik bir incelemenin varsayım noktasıdır. Bu tez çalışması, Eadweard Muybridge ve Étienne-Jules Marey'in kronofotograflarına yanı sıra Marcel Duchamp'ın Bisiklet Tekerleği, Merdivenden İnen Çıplak No: 2 yapıtlarına, ayrıca düşünsel mekânlar ile ilgili kinetik önerilere dayalı ve mutlak bir mekân düşüncesine dair hareketlilik eylemi olan Duchamp'ın 50 cc Paris Havası adlı ready-made (hazır-nesne) çalışmasına dayalıdır.

Yine bu inceleme sürecinde Joseph Kosuth'un Kavramsal Sanat üzerine olan önermeleri referans alınmış, Yorgos Lanthimos' un 'Kynodontas' filmi incelenmiş ve Gilles Deleuze'ün 'Anlamların Mantığı' kitabından yararlanılmıştır.

Sonuçta, eşdeğer bir şekilde Kosuth, Deleuze ve Lanthimos’ tan ilham alan ‘‘Kör Alan’’ sergisi gerçekleştirilmiştir. Böylece Kavramsal Sanat ve Sinema ilişkisinin yön verdiği bu araştırma bağlamında Kavramsal Sanatın Sinemaya sağladığı olanakları saptanmış ve sergilenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yorgos Lanthimos, Kynodontas, Marcel Duchamp, Merzbau, Kavramsal Sanat, Enstalasyon, Kör Alan.



ABSTRACT

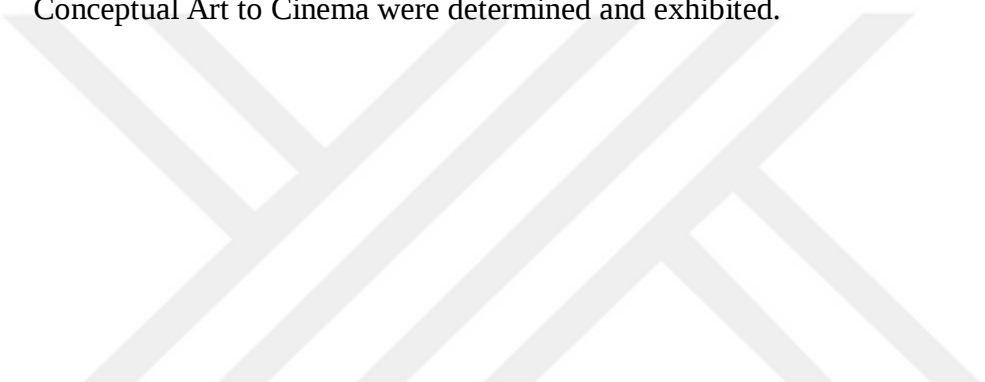
Conceptual Art, which offers new areas of expression, beyond a stance, against the way traditional art works; takes advantage of the opportunities of philosophy and language to benefit from the presentation of words, texts, documents, videos, sound and all kinds of documentation. It can also be observed that it makes use of every pore that emerges through objects. These pores are like stair steps that give birth to each other in an eclectic way. Therefore, these pores mediate all kinds of sensible objects that can lead to thinking and thinking. Conceptual Art presents these tools that lead to the thought of thinking through installation which is also a form of expression. The installation uses the characteristics of every sensible natural space and architectural space, but also has the ability to create an absolute space through objects. Thus, it is concluded that the installation is formed by orienting through the language of space and object contexts and it is the reflected objective presentation of Conceptual Art.

On the other hand, the illusion that Eadweard Muybridge invented between the years 1877-1880 by identifying the phases of the movement, with a series of photographs, was the first example of the cinematographic movement. In the same period, Étienne Jules Marey and Muybridge conducted scientific research on the measurement of motion flow. It can be said that these researches and studies constitute the source point for the birth of Conceptual Art along with Cinema.

The idea of Cinema as an Installation in Motion that directs this research is the assumption point of a dialectical study. This thesis is based on the chronophotographs of Eadweard Muybridge and Étienne-Jules Marey, as well as Marcel Duchamp's *Bike Wheel*, *Nude Descending a Staircase, No: 2* and his ready-

made work called 50 cc Paris Air which is an activity of mobility about the idea of an absolute space and based on kinetic suggestions about intellectual spaces.

In this process, Joseph Kosuth's propositions on Conceptual Art were taken as reference, Yorgos Lanthimos' Kynodontas' film was examined and Gilles Deleuze's 'Logic of Meaning' book was used. As a result, the "Blind Field/ Kör Alan" exhibition, which was inspired by Kosuth, Deleuze and Lanthimos as equivalent, was held. Thus, in the context of this research, which is guided by the relationship between Conceptual Art and Cinema, the possibilities provided by Conceptual Art to Cinema were determined and exhibited.



ÖNSÖZ

Su kuyusuna sarkıtılan delik bir kovanın yansıması olarak doğan düşüncenin kanatlarıyla zemine bastığımı varsayarak; üst üste binmiş merdiven görünümündeki arıtma havuzlarını andıran ve kendi içinde bölünerek yol alacak olan bu araştırmanın doğmasında; yaşamla birlikte benim için tinsel ve özdeksel bir sorun olmuş olan mekân sorunsalının kendisine mekân bulma arayışının önemli rolü vardır. Dışarıda ve içeride bir bütün gibi olduğum ve olmaya çalıştığım aynı zamanda olurken ve olmaya çalışırken de rastladığım bu yol ayrımlarının, nedenselliklerini sorgulamadan bir araştırma yapmak ve saptamak, özgürlük adına büyük bir kandırmaca olurdu. Burada anlatmaya çalıştığım mekân-sız-lık durumu, yaşamım ve yansıması olan yaptığım Enstalasyon çalışmalarımın benzer noktalar taşımasıyla ilgilidir. Mesele; dünyevi yaşamda bir birey olarak mekân ve aidiyetsizlik kavramlarıyla çakıştığım noktaların, tinsel ve özdeksel olmakla birlikte; sanat aracılığı ile var olma derdinin de soyut ve somut anlamda aynı sorunlara yakın tutum sergilemesinin yanında, ortaya koymuş olduğum Enstalasyon çalışmalarının, bir ifade biçimi olarak Enstalasyonun da sorununa dönüşen mekân-yapıt iletişimsizliği üzerine bu araştırmanın özünde var olan Mekân için Mekân, arama durumunu doğurduğunu söyleyebilirim.

Bir bakıma, gündelik yaşamda karşılaştığım; düşünmeme, sanatsal bir değer üretmeme, mani olan imkânsızlıkların, fiziksel engellerin, dezavantajların, elle tutulur olmayan bir mekân arayışına yönlendirdiğini söyleyebilirim. İmgelerin ve sözcüklerin mekânı olan sinema, bu anlamda bir vaha görevi görmüş, böylece, düşüncede özgür bir oluşun imkânlarını sunduğunu söyleyebilirim.

Buradaki mekân için mekândan kasıt, düşünce adına gerçek alanlarda var olma arayışı olduğu söylenebilir. Sinemada mekân edinerek, var olmak istediğim düşünceye, Kavramsal Sanat ve Sinema ilişkisi başlığı adı altında bir araştırma yaparak ulaşmaya çalıştım. Her ne kadar varsayımsal bir düşüncenin yansıması olsa da, bu araştırmanın sağlam temellere oturması için daha geniş bir zamana, imkâna ve bilgiye ihtiyacının olduğunun farkındayım. Fakat hareket halindeki bir sürecin, nesnelleşme eğilimi gösterdiğinin ayrıca bilincindeyim.

Yüksek lisans eğitimim süresince bu araştırmanın gerçekleştirilmesinde bana tüm iletişimsizliğime rağmen sabrını ve anlayışını göstererek, güvenini hissettiren; sanatsal anlamda mekânın kavranmasında önemli ipuçları vererek, düşünebilmemi sağlayan ve yardımlarını, düşüncelerini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili danışmanım Dr.Öğr. Üyesi Gökçen Ergür'e içtenlikle teşekkürlerimi sunarım.

Aynı değerde, tez süreci içinde umutsuzluğa kapıldığım bir dönemde tanıştığım ve bana elini uzatarak uyanmamı sağlayan, hayallerime olan inancı ve destekleriyle birlikte Kör Alan'ın hayata geçmesinde düşünsel ve fiziksel büyük katkısı olan, asla unutamayacağım değerli Hocam Prof. Dr. Simber R. Atay'a yürekten teşekkür ederim.

Öte yandan Kör Alan'ın gerçekleşmesinde, fiziksel katkılarıyla birlikte ve karşılıksızca yardımlarını esirgemeyen arkadaşlarım, Aslıhan Güçlü, Ali Yasin Girgin, Banuhan Ulusoy, Batural Cırık, Halil Deniz Karaduman, Ertaç Er, Esen Özay, Eylem Özay, Gürkan Coşkun, Savaş Karabacak, Onur Öztepe, Özlem Tezcan, Ebru Uğur, Tugay Demirci ve Ali Çoban'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bunun yanında beni sinemayla tanıştıran ve sevmeme sebep olan Roman Yücel'e ayrı bir teşekkürü borç bilirim.

Eğitim sürecim boyunca bana, yaşamı güzelleştirebilmek adına bilgilerini ve deneyimlerini hiçbir zaman esirgemeyen, fiziksel desteklerinin yanında ve bir arkadaş gibi yaşarak sanatın iyileştirici gücünü benimseten, sevgili Hocalarım Göknur Gürcan, Orhan Tekin ve Serdar Anlağan'a yürekten teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak, inançlarını hiçbir zaman yitirmeden desteklerini ve sevgilerini daima yanımda hissettiğim aileme teşekkür ederim.

Bu araştırmanın değeceği küçük bir ısıltı varsa şayet onu, babam Mehmet ve annem İpek'e adıyorum.



İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

KAVRAMSAL SANAT VE SİNEMA İLİŞKİSİ

1.1. Kavramsal Sanat.....	5
1.1.1. Kavramsal Sanat ve Bir İfade Biçimi Olarak Enstalasyon.....	15
1.1.2 Enstalasyon Mekân ve Nesne İlişkisi.....	29
1.2. Sinemada Mekân ve Nesne.....	48
1.2.1. Sinemada Gösterge ve Kavram İlişkisi.....	60
1.3. Hareket Halindeki Bir Enstalasyon Olarak Sinema.....	67

2. BÖLÜM

YORGOS LANTHIMOS “Kynodontas” (2009)

2.1. Yorgos Lanthimos.....	85
2.1.1. Yorgos Lanthimos Sinemasında Otobiyografik Bağlantılar, Stil ve Özellikler	86
2.2. Kynodontas (2009) Dil ve Gerçeklik	92

3. BÖLÜM

UYGULAMA “KÖR ALAN”

3.1. Kör Alan (2018).....	102
SONUÇ.....	132
KAYNAKÇA.....	136
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye (One and Three Chairs,1965).....	14
Şekil 2. Pablo Picasso, Sandalye Hasırlı Natürmort (Still Life with Chair Caning, 1911-12)	18
Şekil 3. Kurt Schwitters, Merzbau (1923-1943).....	20
Şekil 4. Constantin Brâncuşi, Boşluktaki Kuş (Bird in Space, 1925).....	22
Şekil.5. Michael Asher, Spaces (1970).....	23
Şekil 6. Hans Haacke, Almanya (Germania,1993).....	24
Şekil 7. Daniel Buren, Kapalı Gösteri (Closed Show,1968).....	24
Şekil 8. Allan Kaprow, Sözcükler (Words, 1962)	26
Şekil 9. Robert Gober, İsimsiz (Untidled 1991).....	27
Şekil 10. Marcel Duchamp, Bir Soba Üzerine Tavandan Sarkıtılmış Bin İki Yüz Kömür Torbası (1200 Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove, 1938)..	31
Şekil 11. Marcel Duchamp, Onaltı Mil İp (Sixteen Miles of String, 1942).....	32
Şekil 12. Marcel Duchamp, Valizdeki Kutu (Box in a Suitcase, 1935-1941).....	33
Şekil 13. Georg Segal, Yürü, Yürüme (Walk, Don't Walk, 1976).....	35

Şekil 14. Edward Kienholz, Devlet Hastanesi (State Hospital, 1964-66).....	35
Şekil15. Yves Klein, Boşluk (The Void, 1958).....	37
Şekil 16. Yves Klein, Boşluk (The Void, 1958).....	37
Şekil 17. Arman, Dolu (Le Plein, 1960).....	38
Şekil 18. Jannis Kounellis, İsimsiz/12 Canlı At (Untitled/12 Live Horses, 1969).....	39
Şekil 19. Joseph Beuys, Sürü (The Pack, 1969).....	41
Şekil.20. Nam June Paik, Pişano Parçası (Piano Piece, 1993).....	42
Şekil 21. Nam June Paik, Zen For Tv (1963).....	43
Şekil 22. Nam June Paik Buda (Buddha, 1989).....	43
Şekil 23. Sarkis Zebunyan, Pilav ve Tartışma Yeri (1995).....	45
Şekil.24. Deniz C. Koşar, Beyaz Küp Hakkında, Amaçsız Amaçlılık, (2017).....	46
Şekil 25. Deniz C. Koşar, Beyaz Küp Hakkında, Amaçsız Amaçlılık (2017).....	46
Şekil 26. Deniz C. Koşar, Beyaz Küp Hakkında, Monokrom 2 Cinsel şeyler (2013)	47
Şekil 27. Deniz C. Koşar, Beyaz Küp Hakkında, Monokrom 2 Cinsel Şeyler (2013).....	47
Şekil 28. Luchino Visconti, Leopar (The Leopard, 1963).....	48

Şekil 29. François Truffaut, 400 Darbe (Les 400 Coups, 1959).....	50
Şekil 30. Jean-Luc Godard, Serseri Aşıklar (A Bout de Souffle, 1960).....	51
Şekil 31. Akira Kurosowa, Dersu Uzala, (1975).....	55
Şekil 32. Kenzi Mizoguci, Zalim Şanso (Sansho the Bailiff, 1954).....	56
Şekil 33. Alfred Hithcook, Vertigo, (1958).....	58
Şekil 34. Akira Kurosawa, Yedi Samuray (Seven Samurai, 1954).....	65
Şekil 35. Edweard Muybridge, Canlı Varlık Hareketleri / Yarış Atı (Animal Locomotion, Race Horse, 1887).....	70
Şekil 36. Étienne Jules Marey, Yürüyen adam (Man Walking, 1890-91).....	72
Şekil 37. Marcel Duchamp, Trendeki Üzgün Genç Adam (Sad Young Man on A Train, 1911).....	73
Şekil 38. Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak No.2 (Nude Descending a Staircase No.2, 1912).....	75
Şekil 39. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği (Bicycle Wheel, 1913).....	76
Şekil 40. Marcel Duchamp, Paris Havası (50 cc of Paris Air, 1919).....	79
Şekil 41. Yorgos Lanthimos, Istakoz (The Lobster, 2015), P. 01:33:11.....	88

Şekil 42. Michael Haneke, Yedinci Kıta (The Sventh Continent, 1989) P. 00:13:57.....	88
Şekil 43. Yorgos Lanthimos, Istakoz (The Lobster, 2015), P.00:24:14.....	89
Şekil 44. Yorgos Lanthimos, Istakoz (The Lobster, 2015), P. 01:05:36.....	90
Şekil 45. Yorgos Lanthimos, Istakoz (The Lobster, 2015), P. 01:13:30.....	90
Şekil 46. Yorgos Lanthimos, Istakoz (The Lobster, 2015), P. 00:11:07.....	91
Şekil 47. Yorgos Lanthimos, Köpek Dişi (Kynodontas/Dogtooth, 2009) P. 00:00:23.....	97
Şekil 48. Yorgos Lanthimos, Köpek Dişi (Kynodontas/Dogtooth, 2009) P. 01:03:27.....	99
Şekil 49. Yorgos Lanthimos, Köpek Dişi (Kynodontas/Dogtooth, 2009), P. 00:31:45.....	99
Şekil 50. Yorgos Lanthimos, Köpek Dişi (Kynodontas/Dogtooth, 2009) P. 00:44:17.....	100
Şekil 51. Michelangelo Antonioni, Cinayeti Gördüm (Blow-Up, 1966) P. 01:50:11.....	101

GİRİŞ

Avangart manifestoların düşünce uzamlarında şekillendiği söylenebilen Kavramsal Sanat; Bilim, Felsefe, Sanat aracılığı ile bir araya gelen metinler arası bir ilişkinin yansıması olduğu söylenebilmektedir. Fotoğrafın icadı, mekânın mekân içine hapsedilerek nesnel bir alan bulmasına yol açmış, bir bakıma düşüncenin de boyut atlamasına olanak sağladığı dile getirilebilmektedir. Resim sanatında 20. yy başlarına kadar yatay düzlemler arasında yanılısma gösteren mekân, İzlenimcilerin üçüncü boyut yanılısması üzerine olan sorularıyla kavram dair yönseme gösterdiği anlaşılır. Kübistlerin ise tuval üzerinde yatay düzlemin nesnel sınırlarına indiği ve dikey düzlemlere taşıdığı görülerek, Dadanın da doğmasında etkili olan bu nesnel sıçramalarla birlikte, görünmeyen varlığına zemin hazırladığı söylenebilmektedir. Öte yandan Minimalistlerin düşünceye uzanan soyutlamaları, nesnesizleşen bir sanatın habercisi olduğu da gözlemlenebilmektedir. Sanat tarihi boyunca eylemin içinde hem biçim hem de içerik olarak yer edinmiş mekân; 19. yy. Paris sergi salonlarından ivmelenerek 21. yy. ortalarına kadar yapıt ve mekânın yer değiştirmeye başladığı sürecin izlerine rastlandığı görülmektedir. Felsefi bağlamla birlikte Kavramsal Sanatın kapılarını aralayan bu izler, 1960 sonrası sanat hareketleri içinde bir ifade biçimi olarak Enstalasyonun da doğmasına etken olduğu görülmektedir. Modernizmle birlikte klasik sanat anlayışından koparak metinler arası ilişkiye varan bu süreçler, 1960 sonrası birçok sanat hareketinin doğumuna etki ederek mekân-yapıt bağlamlarının tersyüz edildiği ve düşünceye işaret ettiği anlaşılmaktadır. Kavramsal sanatın, en belirgin başlangıç noktası olarak bilindiği söylenebilen Marcel Duchamp, 20 yy. başlarından itibaren, düşünceye dair aradığı farklı keşif damarlarına götüren üretimleri, sanatı aklın hizmetine sokma eğilimlerini de beraberinde getirdiği anlaşılır. Ayrıca 1967-1973 seneleri içinde sanat ve dil grubu (art&language) üyelerinin Kavramsal Sanatın çözümlenebilmesi adına önemli saptamaları olduğu bilinir. Yine 1960 sonlarında, Sol Lewitt ve Joseph Kosuth'un ele aldığı metinler, Kavramsal Sanatın daha anlaşılabilir olması adına ayrıca gerçekleşen düşünceler olarak bilinmektedir.

Tezin birinci bölümünde, Kavramsal Sanatın oluşum süreçlerinin gözlemlenerek, felsefi bağlamda dil’ in, sanatsal üretim sonuçlarıyla karşılaşılmış, düşünceye araç olabilecek her türlü gözeneği kullandığı anlaşılmıştır. Bu gözeneklerin mekân ve nesne bağlamında, Enstalasyonlar aracılığıyla ilişkisel yöntemlerinin sonuçlarına da rastlanılmış, böylece izleyici-okuyucu için diyalog sanatı olarak beliren izlerine odaklanılmıştır. Ayrıca 1960 öncesi mekân düzenlemelerinin, enstalasyon için arketip değeri taşıyan örnekleri ele alınmıştır.

Öte yandan Sinema sanatı, başlangıcında bilimsel bir keşfin yansıması olarak nesnel gerçekliği ele aldığı ve bu nesnel gerçekliğin süreç içinde sinema sanatının geniş kitlelere ulaşılabilirliğine katkı sağladığı anlaşılmaktadır. Felsefi bağlamda sinema sanatı; parça-bütün’ ün, paradoksal bir ilişki içinde eklemlenerek oluşturduğu imgenin ve dil’ in şiirselliğine dayandığı ve bu bağlamda Kavramsal Sanat ve Sinema arasında bir ilişkinin varsayımından yola çıkıldığı söylenebilmektedir.

Birinci bölümün sonunda Hareket Halinde Bir Enstalasyon Olarak Sinema başlığına odaklandığı söylenebilen bu çalışmada, Eadweard Muybridge’nin Koşan At ve Étienne-Jules Marey’in hareketin akışının ölçümlenebilmesi üzerine olan bilimsel araştırmalarının yanında, Marcel Duchamp’ın “Bisiklet Tekerleği” (Bike Wheel), “Merdivenden İnen Çıplak No. 2” (Nude Descending a Staircase, No: 2, 1912) ve bu düşünsel mekanların hareketsel önerilere dayanan; mutlak bir mekanın düşünceye dair hareketsel eylemi olarak, Duchamp’ın “50 cc Paris Havası” (50 cc Paris Air, 1919) adlı ready-made çalışması, diyalektik bir inceleme varsayımı ile, sinemanın hareket halindeki bir enstalasyon olarak düşünülmesinde, dayanak noktası olduğu söylenebilmektedir.

Henri Lefebvre göre, “Mekân (sadece gözlerle ve zihinle değil, bütün duyularla ve bedenin tümüyle ,) ne kadar çok incelenir ve ne kadar iyi ele alınırsa, mekânda işleyen, mekânın parçalanmasına ve bir başka mekânın üretimine yönelen çatışmalar o kadar çok ve o kadar iyi kavranır” (Lefebvre, 2016, s. 390).

Bu bağlamda ‘‘Sinema ve Kavramsal Sanat İlişkisi’’ üzerine incelenen bu araştırma, gösterge-ler aracılığıyla konuştuğu söylenebilen iki düşünsel sanatın, aynı mekân kavramı altında nefes almalarından dolayı ‘‘Hareket Halindeki Bir Enstalasyon Olarak Sinema’’ düşüncesinin doğmasında etken rol üstlendiği söylenebilmektedir.

Tezin ikinci bölümünde bu gözlemlerle birlikte; Yorgos Lanthimos sinemasına değinerek, ‘‘Kynodontas Dil ve Gerçek’’ başlığı altında Sinemanın, Kavramsal Sanatla olan ilişkisine nesnel dayanaklar aradığı ve bu yönde ilerlemeyi amaç edindiği söylenebilmektedir.

Kavramsal Sanat ve Sinema ilişkisinden yola çıkan bu araştırmada, Hareket Halindeki Bir Enstalasyon Olarak Sinema düşüncesi ortaya atılmış ve Yorgos Lanthimos’ un ‘‘Kynodontas’’ (Köpek Dişi, 2009) filminden hareketle ‘‘Kör Alan’’ (2018) sergisi gerçekleştirilmiştir. Lanthimos Kynodontas filminde dil-aile-ev kavramları temelinde, Gilles Deleuze’ den hareketle oluş’a değindiği söylenebilirken; Felsefe ve Kavramsal Sanat için de sorunsallaşan dil üzerinden, senaryoda geçen; deniz, otoyol, seyahat, tüfek, telefon, zombi, vajina gibi kelimelerin anlamlarını bozarak felsefi bağlamda Gerçek’e farklı bir bakış sunduğu söylenebilmektedir.

Kör Alan sergisi bu bakıştan yola çıkarak Kynodontas filminde işlenen sinema dilinin, mekân ve nesnelerle birleşip, nesnel bir gerçeklikte gösterge haline getirilebilir düşüncesi üzerine, Sinema üzerinden bu araştırmanın incelenip, Kavramsal Sanata dayalı bir Enstalasyon uygulaması olarak verilmesine önemli etken sağladığı söylenebilmektedir.

Üçüncü bölümde Kör Alan sergisinin gerçekleşmesinde etken olan kök metinler incelenerek yöntem, bulgu ve saptamalar eşliğinde sergide yer alan yerleştirmelerin görsel sunumlarıyla birlikte Kavramsal Sanat ve Sinema İlişkisi bu bölümde toplanmaya çalışılmıştır.

Bu araştırma sonunda ortaya konulan uygulama, tümde; düşüncenin Gilles Deleuze’ den hareketle “oluş” biçimlerine odaklanarak, yaratıcı ve özgün bir düşünceye dair, ontolojik saptamalara odaklandığı söylenebilmektedir. Bu saptamaların bilimsel bulgularıyla birlikte, metinler arası bir ilişkinin yansıması olduğu söylenebilen Kör Alan’da, düşüncenin oluşumuna dair, sanatsal bir dil aracılığı ile alıcısına bir metot örneği sunduğu ve gerçekleştiği söylenebilmektedir. Ayrıca Kavramsal Sanat ve Sinema İlişkisi üzerine bilimsel bir araştırmasının zorluklarıyla karşılaşmış daha geniş bir perspektifte bulguları saptamaya gereksinim duyduğu da söylenebilmektedir. Bu anlamda Hareket Halindeki Bir Enstalasyon Olarak Sinema düşüncesine, Kör Alan uygulamasının daha net bir eğilim gösterdiği dile getirilebilmektedir.



1. BÖLÜM

KAVRAMSAL SANAT VE SİNEMA İLİŞKİSİ

1. BÖLÜM

KAVRAMSAL SANAT VE SİNEMA İLİŞKİSİ

1.1. Kavramsal Sanat

1789 da Fransa’da başlayan özgürlük-eşitlik hareketinden, 1968’e kadar süren avangart manifestoların düşünce uzamlarında kendine yer bulduğu söylenebilen Kavramsal Sanat; postmodern bir tepki olarak 1960 sonrası birçok sanat hareketiyle birlikte sadece biçimciliğe karşı bir duruş sergilemediği gibi, sanata eylem olarak farklı bir bakış sunduğu görülmektedir (Atakan, 2015, s. 9).

Düşüncenin biçime karşı olan üstünlüğüyle gerçekleşen bu eylemlerin etkileri sanat yapıtının biricikliğine ve metalaşan aurasına bir tepki niteliğindedir (Antmen, 2014, s. 193).

Geleneksel sanatın ifade biçimlerine karşı, sanata farklı bir yaklaşım gösteren kavramsal sanatçılar, galerilerde sergilenmek için üretilmiş sanat nesneleri yerine sanatın kendi içindeki işleyişe dikkat çekerek, kavramları tartışmaya açtıkları görülür (Atakan, 2015, s. 46).

Sanatçılar, vurguladıkları bu kavramları; Happening, Enstalasyon, Land art gibi ifade biçimleriyle müze ve galeri gibi geleneksel bir mekânın sınırları dışına; bir nevi resimde ve heykelde konu olan, çerçeve ve kaideye sıkışmış mekânı, Gerçek’e taşıdıkları anlaşılmaktadır. Düşünceye işaret eden bu eğilimlerin, izleyicinin önceliğindeki estetik algılamamanın bir karşıtı olarak, zihinsel bir algılamayı benimsedikleri anlaşılır (Antmen, 2014, s. 193).

Kavramsal Sanat, sanatsal üretimi izleyicinin alışa gelmiş izlenimlerinden üstün bir meta ya da fetiş olmaktan kurtarmayı amaçlayan köktenci bir girişim olarak da tanımlandığı görülmektedir. “Bu tanım, sanatın düşünsel bir süreç olduğunu ve görünür kılınmak için fetişleşmiş bir nesneye gereksinimi olmadığını savunduğu” anlaşılır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Kavramsal Sanat, 2008, s. 971).

“Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşüncüyü koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. taşıyıcı araç kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir” (Antmen, 2014, s. 194).

N. Atakan, geçmişe bakıldığında, 1960 ve 1970’lerde ortaya konulan sanat yapıtlarının, sadece biçimciliğe bir tepki olarak kalmadığını dile getirerek, Minimalistler’in, Yeni-Dadacı ve Pop sanatçıların sanata dair kabul edilmiş olan önermelerinin sorgulama eğilimlerinin de bir devamı olduğuna dikkat çeker. Ve üzerinde yoğunlaştığı bu eğilimleri, Eylemler, Vücut Sanatı, Kavramsal Sanat, Yoksul Sanat, Yeryüzü Sanatı, Oluşumlar, Gösteri Sanatı, Fluxus ve Süreç Sanatı başlıklarıyla aktarır. İşaret ettiği eğilimler içinde yer alan sanatçıların da, sadece resim ve heykele karşı alternatif teknik ve malzemeler bulmakla kalmayıp, sanat nesnesinin statüsünü yeniden biçimlendirerek, sanat tanımını genişlettiklerini ifade eder. Yine 1960 ve 1970 yılları arasında gerçekleşen sanat hareketlerinde yer alan sanatçıların, farklı ifade biçimleri kullansalar da, ortak bir amaç taşıdıklarını yineleyerek “Kavramsal sanat terimi, biçimlendiği dönemde belirli bir tür çalışmayı tanımlıyordu ama bugün düşüncüyü biçim bilimden (morfoloji) üstün tutan, resim-heykel geleneği dışındaki malzemeleri kullanan ve yukardaki eğilimlerden herhangi biri üzerine temellendirilen bütün çalışmaları içeren kapsamlı bir terim olarak kullanılmaktadır” bilgisini verir (Atakan, 2015, s. 9-10).

M. Yılmaz; Kavramsal sanatçılar için biçimci sanatlar tanımını altında, geleneksel ifade biçimleri olan resim ve heykelin iktidarına karşı bir duruş olarak; azcı sanat, beden sanatı, arazi sanatı, gösteri ve eylem sanatı, video sanatı vb. gibi 1960 sonrası sanat hareketlerini yineleyerek tekrar eder ve kavramsal boyutlarının olduğunu aktararak destekler. Kavramsal Sanatın sınırlarını belirlemek yerine ise, bir eğilim olarak çıkış koşullarına ve geride bıraktığı eylemlere bakarak ilerlemenin daha sağlıklı olabileceğine kanaat getirir (Yılmaz, 2006, s. 215).

Rıfat Şahiner ise 1960’ların başında gerçekleşen sanat hareketleriyle birlikte Antiform adı altında gerçekleşen eylemlerin, sanat yapıtını duyuşal olandan

kopararak, düşünsel olana çekmeye çalıştığını ve gerçekleşen bu eylemlerin, geleneksel tavırda yeni bir form yaratmanın anlamsızlığına vurgu yaptığını ifade eder. Antiform adı altında gerçekleşen bu hareketlerin, sadece sözcükler ve dil yardımıyla oluşturulan düşünsel eylemlere dönük bir sanatsal sunuma dikkat çekerek, “Kavramsal iş program önerir” der ve izleyicinin de, alışagelmış duygusal beklentilerinin ötesinde, Kavramsal Sanatın akla seslendiğinin altını çizerek (Şahiner, 2008, s. 146).

Öte yandan Şükrü Aysan, Kavram’a dair olanı, Kavramsal Sanat: Sanatsal İşlevin Gelişimi başlığı adı altında incelerken, başlangıç noktasını İzlenimcilere dayandırarak, “İzlenimcilikle başlatılabilecek bu girişim, günümüzde, kavramsal sanatla birlikte sanatla özdeşleşmiştir” der. Kavramsal Sanatı sanatsal işlevin tanımı olduğunu ifade ederek, Kavramsal Sanatın karşı sanat olarak yorumlandığı varsayımlarına ithafen, Kavramsal Sanatın karşı sanat olarak ifade edilemeyeceğini vurgular. Başlangıç noktası olarak izlenimcilere işaret eden Aysan; üçüncü boyut yanılması üzerine sorulan ilk soruların Fransız Empresyonist ressam Claude Monet’nin bazı yapıtlarına dayandığına dikkat çeker. Kübist resmin yüzey dışına taşmasının sonuçlarını ve Dadanın sosyopolitik koşullar ile işleyişini aktararak, Fransız sanatçı Marcel Duchamp öncesi sanattaki gelişim sürecini, “sanat olanaklarının, yalnızca, biçimsel olarak yeniden gözden geçirilmesi düzeyinde” kaldığını ifade eder. Ve Ready-Made ile beraber “yeniden üzerine düşünme”, sanatın koşulları düzeyinde de başladığını, açıklığa kavuşturur (Aysan, Tarih Yok).

1960’lı yılların sonlarına dek metinler arası birçok ilişkinin yansıması olarak doğduğu bilinen Kavramsal Sanatın, yüzey üzerinde beliren kökleri Dada’yı işaret ettiği anlaşılmaktadır.

Özkan Eroğlu, Dada’nın 1916-1966 yılları arasındaki karşı sanat duruşunu irdelerek, Dada’nın ruhsallık olanın bir karşıtı olarak neredeyse hemen her şeyi zihinsellikte aradığını ifade eder ve Dada’nın estetik haz, sanat ve biçim ilişkisi gibi meselelerin karşısında durduğunu açıklığa kavuşturur (Eroğlu, 2014, s. 9-15).

Bununla birlikte Dada'nın üst organik bir denetim mekanizması olduğuna işaret eden Eroğlu, şu sözleri dile getirir, “Varlığın öznel oluşunu insansal ilişkilerle üst organik düzlemde buluşturmak, dada ruhu açısından uyumsuz gibi görünse de, insan varlığının özünü içinde yakalarken, düşünce yoluyla gözlenebilir olgulara köle olmaktan da kurtulmuştur” (Eroğlu, 2014, s. 31). Bu bağlamla birlikte Dada'yı, sanatın içinde biçimci tavrıdan kopuşu olarak görebileceğimizi ve aynı zamanda Dada'nın da bu biçimciliği eleştirerek kendi ruhsallığına girdiğini de niteler. Eroğlu, Dada'nın kavramlarla ilgili olduğunun bilgisini vererek, düşünsel yanının analizini yapar ve Dada, “Önce insanı ret eden organik bir ruhsallık ve akıl kavramına geçer, bundan sonra da varlıktan tekrar insana döner. O nedenle dada kavramlarla ilgilidir, çünkü varlığın rasyonel yapısını kavramın belirlediğine inanır...” diyerek devam eder (Eroğlu, 2014, s. 31).

Dada tavrı içinde bir fenomen olarak tanımladığı Marcel Duchamp' la birlikte ise, müze olgusunun yıkıldığını ve yerine, düşsel müze kavramının geldiğine işaret ederek dördüncü boyutun izlerini sürdüğü yere odaklanır. Duchamp'ın görsel olanın yerine, düşüncelerle ilgilendiğinin altını çizerek sanatı aklın hizmetine sokmak istediğini belirtir (Eroğlu, 2014, s. 75-77).

Kavramsal Sanatın etkisinde kaldığı isimlerin başında şüphesiz ki Marcel Duchamp'ın olduğu bilinmektedir. 1960 sonrası birçok sanat hareketinin düşünce uzamlarında kemikleşmiş halde yer ettiği görülen Duchamp'ın, 1910'larda ortaya koyduğu hazır-nesne tanımıyla adlandırılan çalışmalarında, düşünsel eyleme davet ederek, sanat yapıtının sorgulana bilirliliğini ve düşüncenin yapıta karşı olan üstünlüğüne işaret ettiği anlaşılmaktadır (Antmen, 2014, s. 194).

Yılmaz; Kavramsal Sanatın ne olduğunu, köklerinin ve sınırlarının nereye kadar uzandığını saptamanın zor olduğunu dile getirmekle beraber, çoğunluğun Kavramsal Sanatın kaynağı olarak gördüğü, Marcel Duchamp'ı başlangıç noktası olarak varsaydığı anlaşılır (Yılmaz, 2006, s. 215).

Ahu Antmen, Duchamp'ın ortaya sunduğu fikirlerle, içinde bulunduğu dönemin sanat anlayışına karşı bir tavır sergileyerek, geleneksel sanatın; beğeni,

yaratıcılık ve beceriye dayalı gerçekliğini, sorgulama eğiliminde olduğunu ve bu sorgulamaların ‘kavramsallaştırma-anlam’ gibi olguların, plastik biçimin önüne geçmesini önererek, düşünsel deneyimin önem kazanmasına öncülük ettiğini söyler (Antmen, 2014, s. 193).

Özlem K. Erenus ise, Duchamp’ı ele alan incelemesinde Devinimsiz Devinim başlığı altında Duchamp’ın tuval resminden kopuş noktalarını saptadığı görülmektedir. Erenus Duchamp’ı Fütürist ilkelerinden ayıran, “retinal algıyı zihinsel olarak reddedişini ve resmin fiziksel görünümünden uzaklaşma arzusu” olarak tanımladığı düşüncesini, Duchamp’ın, Katherina Kuh ile yaptığı söyleşiyi aktararak, şu sözlerine yer verir,

“Son yüzyıl retinaldi; kübistler bile öyleydi. Sürrealistler ve önceleri Dadaistler de kendilerini özgürleştirmeye çalıştılar, ancak ne yazık ki Dadaistler nihilistti ve kendi teorilerine göre bunu kanıtlamakta yükümlü de değiller. Ben resmin retinal yönünün o derece farkındaydım ki, kendim için farklı bir keşif damarı bulmak istedim” (Erenus, 2014, s. 49).

Bu bağlamla birlikte, Duchamp’ın yüzey üzerinde aradığı kendi değimiyle bu farklı keşif damarları ready-made (hazır-nesne) çalışmalarıyla birlikte, düşüncenin yapıta karşı olan egemenliğine zemin hazırlarken, Kavram’a dair olanın, katılaşılarak nesnel bir halde konuşulmasına da olanak sağladığı anlaşılmaktadır.

Duchamp-Sonrası ve Kavramsallık Öncesi bir ifadeye dikkat çeken Antmen, 1950 sonrası mekân-nesne bağlamında, sorgulanan sanatsal eylemlerden bahseder. Bu eylemlere örnek olarak, başta Robert Rauschenberg’in “Silinmiş De Kooning Deseni” ve Iris Clert galerisindeki bir sergiye, “Bu Telgraf Iris Clert’in Portresidir, Ben Öyle Diyorsam Öyledir” mesajıyla yolladığı telgrafla katılmasını, Yves Klein boş galerinin kendisini sergilemesini, yine Arman’ın aynı galeriyi atıklarla doldurmasını, Piero Manzoni’nin kendi nefesi ve kendi dışkıyla yaptığı “Sanatçı Soluğu” ve “Sanatçı Boku” gibi örneklerin, sanat yapıtının üslubuna, değerine ve aurasına karşı bir tutum sergilemesiyle beraber, sanatçının tepkisel tavrının, yapıtın içeriği haline geldiğini ifade ederek bu örnekleri verir. Ve bu

tepkisel tavırların da kavramsal bir eğilim olarak ele alınması gerektiğini söyler (Antmen, 2014, s. 193).

Öte yandan "Kavramsal sanatçılar, sanatı Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi-Strauss ve Roland Barthes'ın geliştirdiği dil bilimsel çözümlemeler ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak çözümlemeye çalışmışlardır" (Atakan, 2015, s. 46).

Atakan, 1967-73 yılları arasında sanat ve dil gurubunun (art & language) sanat üzerine olan çözümlemelerinin diğer kavramsal sanatçılardan daha öteye götürdüklerini açarak; Terry Atkinson, David Bainbridge, Michel Baldwin ve Harold Hurrell, gibi İngiliz sanatçıların, sanata dair yaptıkları saptamalar üzerine varsayımsal sanat durumları yaratıklarını ve gerçekleştirdikleri ortak projelerden sonra, 1968'de İngiltere'de sanat ve dil grubunu oluşturduklarını söyler. Art & Language dergisinin ilk sayısının 1969 ortalarında, Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth'un Amerikan editörü olmasıyla birlikte yayımlandığını dile getirerek, yine 1969'da İngiliz sanatçılar Lan Burn ile Mel Ramsden'in yayımlamakta oldukları Analytical Art Journal, Art & Language dergisiyle birleştiğini ve Charles Harrison'ın dergisinin genel yayın yönetmenliğine getirildiğini aktarır. Sonrasında gruba Lynne Lamaster, Sandra Harrison, Graham Howard, Paul Wood, Michael Corris, Paula Ramsden, Mayo Thompson, Cristine Kozlov, Preston Heller, Andrew Menard ve Kathry Bigelow'un katıldığı bilgisini verir. Varsayımsal sanat durumları üzerine sanat kavramlarını tartışmaya açtıkları görülen bu sanatçılar, Kavramsal Sanat çerçevesi eşliğinde bir sanat yapıtı olarak gördükleri, sanat kavramlarına dair, tartışmalı konuşmalarla yaptıkları yazıya dönüşen çözümlemelerin, 1968 -1972 yıllar arasında Art & Language dergisinde basılarak yayımlandıkları bilinmektedir. Dergide yayımlanan metinlerde, kavramsal sanatın bir ifade biçimi olarak, kelimelerin ve sözcüklerin malzeme olarak ele alındığı anlaşılr. Yer alan bu sözcüklerde ironi, alegori ve göndermeli karmaşık bir dil yardımıyla birlikte, sanat kavramlarının tartışmaya açılarak sorgulandığı görülmektedir. Bu bağlamda bilinçli okuyucunun da bir nevi izleyiciye dönüşerek düşünmeye sevk edildiği ve geleneksel

işlevlerin bir yana bırakılarak, düşünsel olana işaret ettiği anlaşılmaktadır (Atakan, 2015, s. 46-47).

Sanat ve dil grubu üyelerinin, dergi metinleri ve diyaloglar üzerine araştırma ve incelemelerini yaptıkları görülürken, “sanatın ilerleme noktalarını, sanat paradigmalarının yer değiştirmesi, sanatçı-izleyici ilişkisi, sanat kurumları- sanatçı ilişkisi” gibi konuları da irdeledikleri görülmektedir (Atakan, 2015, s. 51).

Kavram sanatı deyimini Kosuth ve Lewitt’ ten daha önce Henry Flynt’in kullandığına işaret eden Yılmaz, Flynt’in sanatın *neliği* üzerine çalıştığının da bilgisini vererek 1959 da Fluksus’la birlikte, Walter De Maria ve John Cage ile tanıştığını dile getirir. Böylece “kavram sanat” teriminin ilk defa Fluksus yayınında kullandığının bilgisini verdiği Flynt’in kavramsal sanata işaret eden şu düşüncelerini aktarır, “Müziğin malzemesinin tını olması gibi, sanatın malzemesi de her şeyden önce kavramdır. Kavramlar dil ile sıkı sıkıya bağlı oldukları için, kavram sanatı da malzemenin dil olduğu türden bir sanattır. Müzik, öncelikle tınıdan ibaret iken, kavram sanatın asıl temeli dildir” (Yılmaz, 2006, s. 216).

Kavramsal sanat (Amerika’da), Duchamp, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, John Cage ve Merce Cunningham gibi sanatçıların çalışmalarıyla yarattıkları ve yorumladıkları düşünceler üzerine kurulduğu da görülmektedir. “Kavram Sanat” terim olarak daha önce Henry Flynt ve Edward Kienholz tarafından kullanıldığı görülürken, Sol Lewitt’ in “Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler” ve “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” adlı makaleleri ise kavramsal sanatın daha anlaşılabilir olmasına zemin hazırladığı anlaşılmaktadır (Atakan, 2015, s. 10).

Minimalist sanatçı Sol Lewitt, yapıtlarındaki kavramsallığa atıfta bulunarak 1967 yılında Antiform dergisinde “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” metnini yayımladığı bilinmektedir (Antmen, 2014, s. 193).

Lewitt “Kavramsal Sanat’ da düşünüy (kavram) çalışmanın asal bölümü olduğunu” söyler. Düşünümün sanat üreten bir makine olduğunu ve sanatçının “asal” eyleminin de, tüm unsur, nosyon ve araçların önceden belirlenerek ortaya koyulmuş

uygulamadaki mekanik işleyişine işaret eder. Yine böyle bir işleyişin kavramsal çalışmaya duygusal yönden kuru olması zorunluğunu kazandırdığını dile getirir. Kavramsal sanat sanatçısının, düşüncesini somutlaştırdığındaki bu eyleminin, Lewitt' in ifade ettiği gibi “izleyeni kavramsal sanata yaklaşımdan alıkoyacak dışavurumcu sanata koşullanma duygusallığına bir tepki söz konusudur” (Levitt, 1969).

Yani izleyenin kavramsal çalışmayla karşılaştığı andaki asal bir koşul olarak, asal yaklaşımdan alı koyacak kemikleşmiş minör tutkunun karşısında, kavramsal sanatçının buradaki mekanik işleyişin ya da asal koşullanmanın yarattığı majör sökümlerin gerekliliğini nitelediği söylenebilmektedir.

Kavramsal Sanat teriminin daha da anlaşılabilir olması adına düşüncelerini dile getiren, Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth, 1969'da yazdığı Art After Philosophy (Felsefeden Sonra Sanat) adlı makalede, Kavramsal Sanata farklı bir boyut kazandırdığı anlaşılmaktadır. Kavramsal Sanatın çözümlenmesinde önemli bir rolü olan, Kosuth'a göre “kavramsal sanatın en ‘arı’ tanımı, ‘sanat’ kavramının temellerinin irdelenmesi” olduğudur (Atakan, 2015, s. 10).

20 yy da Marcel Duchamp' la birlikte “felsefenin sonu sanatın başlangıcı olarak tanımlanabilecek bir dönem başlamıştır” diyen Kosuth, bu ifade ile bir yönelimden bahsettiğini dile getirerek, Duchamp' tan önce de sanatın var olduğunu dikkat çeker. Ve bu düşünceler üzerine “Sanatın işlevini ve yaşama yeteneğini gereğince çözümlmek için” ortaya koyduğunu belirterek, kavramsal sanat teriminin daha kavranabilir olması adına davrandığını dile getirir. Kosuth, makalesinde, sanatla estetiğin bir tutulmasının sorumlusu olarak gördüğü biçimci sanatı incelemek ve sanatın çözümsel yanının olduğuna dikkat çekmek istediğini niteleyerek, estetiğin sanattan ayrılması gerektiği görüşünü savunur. Sanatçının, sanatın doğasını sorgulamak olduğuna dikkat çeken Kosuth, “biçimci sanat” olarak görüş bildirdiği resim ve heykele ait “tat ve beğeni” sorununa işaret ederek “dekorasyon” ifadesini kullandığı görülür (Kosuth, 1969).

Yılmaz; Kosuth'un ele aldığı metinde her ne kadar felsefeyle ilişkili bir dil kullanmış olsa da, yine Kosuth'un düşünceleriyle; sanatın felsefeden uzaklaşmaması gerektiği görüşünü aktarır (Yılmaz, 2006, s. 225).

Kosuth'un 1965 te gerçekleştirmiş olduğu bilinen Herhangi Bir Duvara Yaslanmış Herhangi Bir 5 Ayak Cam Levha adlı kavramsal çalışmayı, Atakan şöyle aktarmaktadır,

“Camı saydam ve çerçevesindeki renkleri yansıtması dışında renksiz olmasından ötürü seçmiştir. Sanatçı herhangi bir kompozisyon yaratmaktan kaçınarak, sonuçta ne yerde duran bir heykel ne de duvara asılan bir resim gerçekleştirmiştir. Somut biçimsel nitelikleri, tek bir soyutlamaya “cam” sözcüğüne indirgemıştır. Kosuth bu noktadan hareketle dili, sanata koşut bir kültürel sistem olarak düşünmeye başlamış, nesneler ya da biçimler arasındaki ilişkilerle çalışmak yerine, ilişkiler arasındaki ilişkilerle çalışmaya başlamıştır” (Atakan, 2015, s. 56).

Bu düşüncelere ek olarak, Kosuth ve Duchamp'ın Büyük Cam'ına işaret eden Atakan, Kosuth'un camında sadece “sözcük nesneler” yazdığına dikkat çeker. 1965'te sözcük tanımlarının büyütülmüş fotostat kopyalarını kullanmaya başladıktan sonra, kendisi üretmek yerine başkalarının üretiminden yararlandığını ve sözcük tanımlarını sözlüklerden, sanat bağlamına aktardığını dile getirir. Kosuth'un mekanik yöntemlerle gerçekleştirdiği bu fotostat tanımlarının sürdüğüne dikkat çeken Atakan; Kosuth için “sanat ve söylenen sözcükler soyutlamadır” yorumlarını getirir. Kosuth'un dilin işlevi üzerine yoğunlaştığı diğer bir örnekte, 1965-1966 tarihli Su Üzerine Defter çalışması olduğu görülür. Dil bilimsel felsefe ile sanat varlığının birbiriyle olan ilişkisini incelemeye alarak, dil ile sanat arasındaki benzer noktaları irdelediği anlaşılmaktadır (Atakan, 2015, s. 56-57).

Öte yandan Kosuth, 1965'te gerçekleştirmiş olduğu, nesneler serisine ait Bir ve üç Sandalye' de (One and Three Chairs, 1965), sandalyenin kendisi, görseli ve sandalyenin sözlükteki tanımını kullanarak, nesneyi gösteren ve ifade eden bu anlam katmanlarında, üçüz bir gerçek içinde, melez gerçeklikler yaratarak, izleyiciyi düşe davet ettiği söylenebilmektedir. Düşüncenin bize eklenilebilir yollarla geldiği anlaşılan bu yerleştirmede, her ne kadar üretiliş amacı işlevsel oluşuna bağlı olsa da,

yani işlevselliği ile gerçekliği tanımlanan-tanımlanmış bir nesnede, eylemi içinden sökerek, nesneyi varsayımsal olarak bir role iten Kosuth'un, kavramsal sanatın kavranabilirliği açısından önemi olan bu ifade araçlarında, fiziğe ait ama fiziksiz bir *nelikte* gezindiği dile getirilebilir. Bununla beraber Gerçek'e ait olanı, fiziğin deneyimine ait düşsel seçimlerde ya da düşün deneyimine ait fiziksel seçimlerde ortaya sunarak irdelediği söylenebilir.



Şekil 1. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye (One and Three Chairs, 1965)
(Joseph Kosuth Digs Deep Under The Surface Of Culture, 2018)

Bu bağlamla birlikte, felsefe ve dilin imkânlarından yararlanarak, sanata eylem olarak farklı ifade araçları içinde, düşünsel pratiklere dair gözlemler ve gözenekler açan Kosuth'un, Kavramsal Sanatın çözümlenebilmesi ve anlaşılabilmesine büyük katkı sağladığı anlaşılmaktadır.

1.1.1. Kavramsal Sanat ve Bir İfade Biçimi Olarak Enstalasyon

Geleneksel sanatın işleyiş biçimine karşı bir duruştan öte, yeni ifade alanları sunan Kavramsal Sanat; felsefe ve dil 'in imkânlarından yararlanarak; sözcük, yazı, belge, fotoğraf, video, ses ve her türlü dokümantasyon sunumdan faydalandığı görülür. Ayrıca nesneler aracılığıyla ortaya çıkan her gözenekten faydalandığı da gözlemlenir. Bu gözeneklerin, eklektik şekilde birbirini doğuran merdiven basamakları gibi olduğu konuşulabilir. Kısacası düşünmeyi düşünme düşüncesine götürebilecek her türlü duyumsanabilir nesneyi kendine araç ettiği söylenebilir. Kavramsal Sanat, düşünme düşüncesine götüren bu araçları, yine bir ifade biçimi olan enstalasyon-lar aracılığı ile sunduğu görülür. Enstalasyon, duyumsanabilir her doğal ve mimari mekânın özelliklerini kullanmakla birlikte nesneler üzerinden de mutlak bir mekân yaratma özelliğine sahip olduğu söylenebilir. Bu anlamda enstalasyonun, mekân ve nesne bağlamlarının dili aracılığı ile yönseme göstererek oluştuğu ve Kavramsal Sanatın yansıyan nesnel sunumu olduğu kanısına varılabilir.

Mekân-Yapıt-İzleyici, bağlamlarının sorgulanmaya başlandığı ve iç içe geçtiği dönemde kendine yer bulan sanatsal bir ifade biçimi olarak Enstalasyon; bulunduğu mekânla ilişkili biçimde, izleyicinin de kapsanabildiği eylemlerle gerçekleştiği söylenebilmektedir.

Kökleri Kavramsal Sanat, Marcel Duchamp ve Kurt Schwitters'e kadar dayandığı görülen Enstalasyon düşüncesi, aynı zamanda Çağdaş Sanat'ın olanaklarından faydalanan melez (hibrid) bir yapıya sahip olduğu görülür. Gerçekleşen Uygulamalarda, eylemin sergileme veya gösterim aşamalarının da vurgulandığı görülen enstalasyon, 1970'lerden itibaren varlığı kabul edilerek, günümüzde en çok uygulanan sanatsal pratikler içinde yer aldığı görülmektedir (Kurt, 2019).

Enstalasyonun Türkçe karşılığına baktığımızda, yaygın olarak; yerleştirme, mekân yerleştirme, mekân düzenleme, mekân dönüştürme tanımlarına karşılık geldiği bilinir. Bunun yanında sıklıkla yerleştirme tanımı daha çok kullanıldığı söylenebilmektedir.

“1960'ların ABD ve Avrupa'sında asamblaj ('assemblage') ve çevre terimleri sanatçıların belli bir mekânda bir araya getirdikleri malzemeler için kullanılsa da yerleştirme tabiri sadece eserlerin sergilenme şekli, örneğin resimlerin duvara ne şekilde ve nasıl bir düzende asıldığını ifade etmek için kullanılıyordu” (Kurt, 2019).

Enstalasyon sanatının ilk örnekleri olarak, Allan Kaprow, Edward Kienholz. Claes Oldenburg gibi sanatçıların mekâna yayılan ve genellikle izleyicinin de içinde olduğu yapıtlarla başladığı görülmektedir. 1980'lere gelinceye kadar ise “Enstalasyon” ifadesinin daha çok “mekân düzenlemesi” ve “oluşum” olarak anıldığı, asamblaj ya da performans olsa dahi, alternatif sanat hareketleriyle birlikte aynı çatı altında görüldüğü anlaşılmaktadır (O'Doherty, 2016, s. 15).

Enstalasyon sanatçılarının, 1960'lı yıllarda gerçekleşen sanat hareketleri içinde, mekân-yapıt ve izleyici arasındaki bağlamı konu ettiği anlaşılır. Ve geleneksel sanatın mabedi olarak görülen galeri mekânına, eleştirel sorgulamalar eşliğinde, sanata eylem olarak farklı bir tavır sunduğu söylenebilmektedir.

Kavramsal Sanatın, Yeni-Dada ve Pop sanatçıların sanata dair kabul edilmiş olan düşünsel önermelerinin yanında, Dada, Kübist, ve Minimalist sanatçıların etkisinin de olduğu gözlemlenmektedir. Bu gözlemlerle beraber 20 yy. başlarında bazı avangart sunum biçimlerinin, Kavramsal Sanatın işleyiş biçimine etki ettiği ve bir ifade aracı olarak enstalasyon düşüncesin doğmasına da yer yer katkı sağladığı söylenebilmektedir. Kübistlerin resmin sınırlarına karşı ters bir yön izleyen yüzey taşmaları ve kolajları, Dadaistlerin aynı şekilde klasik üsluba ait gelenekleri yerle bir ederek gündelik yaşama ait nesneleri sanat malzemesi haline getirmeleri.

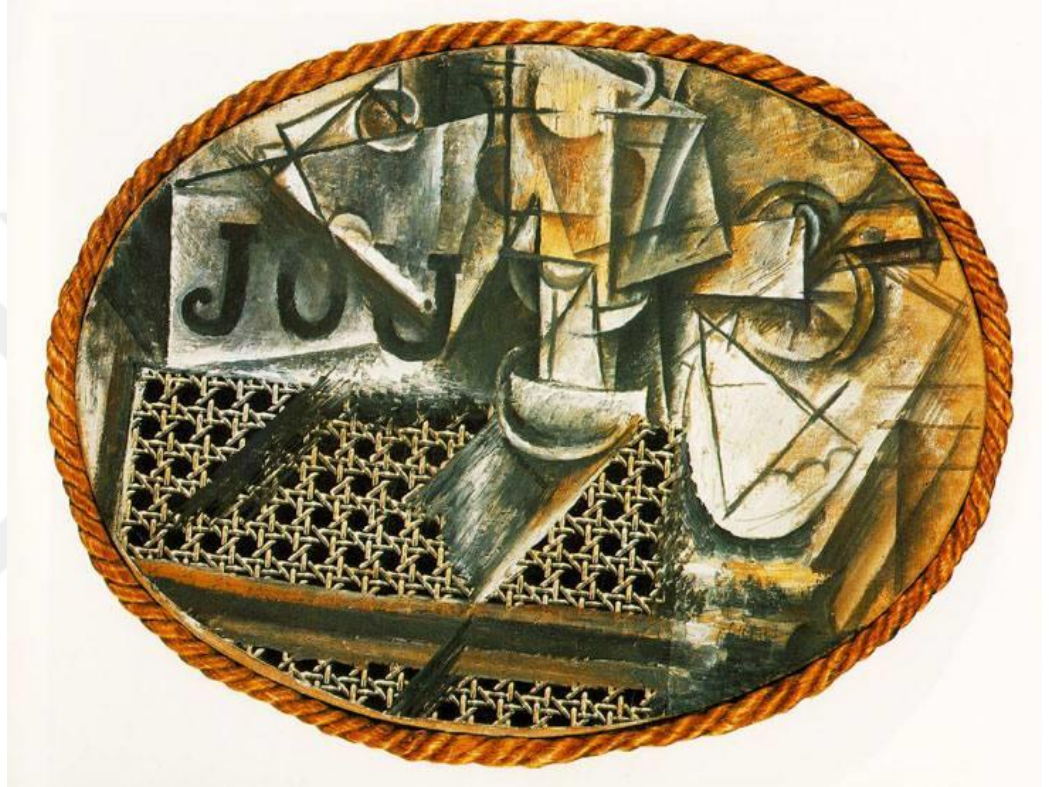
Minimalistlerin ise içerikten arındırdığı ve söylem dilini yok etme eğiliminde sadeleşerek neredeyse düşünce dair bir iskelet sunduğu yapıtları, Kavramsal Sanatta bir ifade biçimi olarak Enstalasyon düşüncesine etki ettiği kırılmalar olarak da belirlediği söylenebilmektedir.

Özlem Erenus, Duchamp'ın sanatındaki kavramsal izleri, sanatçıyı, detaylı otobiyografik bir inceleme beraberinde sunarken, “Duchamp ve Kübizm” başlıklı araştırmasına yapı olarak; Resim, Kübizm ve Kavramsal Sanat arasındaki ilişkiyi ele aldığı görülür. Tonny Godfrey'in resmin ele almaya çalıştığı kurgusal gerçeklik ve asıl gerçeklik kavramları incelemesi altında, Kübizmi ele aldığını ifade eden Erenus; bunun yanında Godfrey'in Picasso'nun 1912 yılında gerçekleştirdiği “İskemleli Natürmort” çalışmasına değindiğini ve Kübizm' in Kavramsal Sanata olan katkısına dikkat çekerek Godfrey'in şu yorumlarını aktarır (Erenus, 2014, s. 39).

“Kübizm resimden vazgeçmemekle ve dikkat çekici bir biçimde geleneksel içerik unsurlarına (natürmortlar ve portreler) bağlı kalmakla birlikte, kavramsal sanatın gelişiminde dört temel nedenle önem taşır. (1) gündelik görüntü ve nesnelerin sunumu hazır-yapımların kullanımıyla ilgili bir ön fikir verir. (2) açıkça bilgi kuramıyla ilgilidir, temsile yönelik ve bildiklerimize dair bir sorgulama taşır. (3) izleyicinin beklentilerini engeller ya da kesintiye uğratır. (4) sokak yaşantısıyla atölyenin kapalı yaşantısını kaynaştırmakla ilgilidir” (Erenus, 2014, s. 40).

Brian O'Doherty'e göre ise, Picasso'nun Sandalye Hasırlı Natürmort (Still Life with Chair Caning, 1911-12) ‘‘üzerine hasır örgüsü basılmış bir bezi tuvale yapıştırdığında, önden giden bazı meslektaşların bunu zamanı geçmiş bir eylem olduğunu düşünmüş olmaları olasıdır’’ (O'Doherty, 2016, s. 54). Doherty'nin izlenimcilere ve fotoğraf sanatçılarına işaret ettiği anlaşılmaktadır. Doherty, Picasso'nun 1911 tarihli bu kolajından önce, resim yüzeyinin kurgusal alan derinliğine, bir nevi kurgusal mekânla birlikte sunduğu gerçekliğe dikkat çekerek; izlenimcilerin, geleneksel perspektifin üzerini bir boya perdesiyle kapattığını ve birçok ülkedeki ünlü ressamların ve fotoğrafçıların görsel yanılsama oyunuyla, kartpostallara, fotoğraflara, çerçevelere ve gölge kutularına deniz kabukları, sim, saç, taş, mineral ve kurdeleler yapıştırma eyleminde bulunduklarını ifade eder. Bununla beraber Doherty, yine de Picasso'nun Sandalye Hasırlı Natürmortu ‘‘resim

yüzeyinin mekânından gerçek dünyaya, izleyicinin mekânına uzanan yolu gözetleyebileceğimiz bir ayna gibidir” yorumunu dile getirir (O'Doherty, 2016, s. 54-55).



Şekil 2. Pablo Picasso, Sandalye Hasırlı Natürmort (Still Life with Chair Caning, 1911-12) (Pablo Picasso Hasır İskemleli Natürmort, 2018)

Mekânı düzenleme, dönüştürme, düşüncesinin doğmasında diğer öncü bir sanatçı Alman sanatçı Kurt Schwitters olduğu bilinmektedir. Öncesinde birçok Alman Dada sanatçısı gibi Ekspresyonizm ve Kübizm etkisinde olduğu bilinen Schwitters'in, eylemlerini Der Sturm galerisi çevresinde sürdürdüğü görülmektedir. Richard Huelsenbeck (Berlin Dada üyesi) tarafından Dada ile ilgili düşüncelerini yok saydığı için “küçük burjuva taşra sanatçısı” olarak yaftalandığı anlaşılan Schwitters, doğduğu şehirde Hannover’de yaşamını sürdürdüğü için bu yaftayı yediği anlaşılır. Bu olaylara karşılık kendi Dada düşüncesini ve sanatını ifade etme girişiminde

bulunan Schwitters “Merz” i yarattığı anlaşılır. Merz sözcüğü Schwitters’in rastlantısal olarak bir gazeteye basılmış banka reklamında geçen “kommerz” (ticaret) kelimesinden türetilmiş olduğu bilinmektedir. Ali Artun bu durumun aslında sanatların birliğini ifade eden “gesamtkunstwerk” düşüncesini karşıladığını ifade ederek “merz” için bu anlamda bağımsız, “anti-Dada” bir Dada hareketi olduğunu söyler ve Schwitters’in eserlerini bundan böyle ‘merz-resmi, merz şiiri, merz sahnesi, merz mimarlığı vb.’ olarak adlandırdığı bilgisini verir (Artun, 2015, s. 155).

M. Yılmaz Schwitters’in Hannover’deki evinin bodrum katında topladığı malzemeleri kullanarak yerleştirmeler yapmaya başladığını dile getirir. Zaman içinde bu durumun sanatçıya bir yol göstererek 3 katlı binanın bütün alanına yayıldığını ve işin eve evin de de işe dönüştüğüne dikkat çekerek, Schwitters’in bu duruma “merz binası” olarak tanımladığını ifade eder (Yılmaz, 2006, s. 114).

Dada hareketinin bir üyesi olduğu bilinen Schwitters 1923-1943 yılları arasında yaşadığı mekânda gerçekleştirmiş olduğu “Merzbau”, Doherty’nin söylemiyle “Fotoğraflarında görebildiğimiz halinden çok daha kaba, netameli bir yapıttır. Bir atölyeden köklenmiştir-yani bir mekân, malzeme, sanatçı süreç işidir.” Doherty, Merzbau’nun genişledikçe zamanın da uzadığını dile getirerek yaklaşık 13 yıla yayıldığına işaret eder. Ve Merzbau’nun var olduğu yıllarca, bir hareket içinde olduğuna işaret ederek, “kente yapılmış yolculukların bir tür otobiyografik kaydı” yorumunu dile getirir. Doherty yorumlarına devam ederek “merzbau’yu melez bir ütopyaaya dönüştüren konstrüktivist katman tarafından örtülmüştür: bir yanıla pratik bir tasarım (çalışma masası tabure) bir yanıla heykel bir yanıla da mimaridir merzbau” yorumlarını dile getirir. Doherty, Merzbau’nun gerçekleştiği dönemle, Enstalasyon Sanatının yapılmaya başlandığı dönem arasında yaklaşık 40 yıl olduğuna ve mekânı deneyimleme fikirlerinin halen doğmadığına dikkat çeker. Bunun yanında Schmallenbach’ın Merzbau için söylediği “akıldışı bir mekân” sözlerini aktaran Doherty, ayrıca Schwitters’in “büyük bir kent nasıl büyüyorsa merzbau da öyle büyür” yorumunu aktarır (O’Doherty, 2016, s. 62-63).

Eroğlu ise, Hannover Dada üyesi olarak bilgisini verdiği Schwitters'in 1920 yıllarda başlayan Konstrüktivizm ile de yakın temasta olduğuna dikkat çeker. Merz projelerinde Rus İnşacılığı ve Fütürizm etkisini açıkça görebileceğimizi de ifade eden Eroğlu “Özellikle Merz Resimleri ve Merz Desenleri’nde Schwitters, nesnelere ve kavramlara olan ilgisini ortaya koyar” yorumlarını sunar (Eroğlu, 2014, s. 63).



Şekil 3. Kurt Schwitters, Merzbau (1923-1943) (The Merzbauten: Influence of the Merz Barn, 2018)

Öte yandan Yerleştirme düşüncesinin mekânla iletişime geçmeye çalıştığı öncü hareketlerden diğer bir örnek olarak Constantin Brâncuşi'a da ayrıca değinilebilir. Soyut heykelin temsilcisi olarak görülen Romanya asıllı Constantin Brâncuşi “Benim işlerimi soyut olarak adlandıranlar ahmaktır, soyut olduğunu

düşündükleri şey gerçekliktir, çünkü gerçek dıştaki form değildir; düşüncedir, şeylerin özüdür” der (Yılmaz, 2006, s. 73).

Duchamp öncesi bir yerleştirme düşüncesinden bahsedilecek olursa Brâncuşi’ un heykellerindeki sunum biçiminin önemli bir saptamayı beraberinde getirdiği anlaşılr. Klasik heykel üslubunda kaidenin heykeli gösteren yardımcı bir unsur olarak kabul edildiği görülür. Fakat Brâncuşi’ un heykellerinde kaide heykelden bağımsız bir nitelik taşımayıp heykelin bir uzvu gibi onu tamamlayan bir parça rolünü üstlendiği söylenebilir. Brâncuşi’ un çalışmalarında açıkça mekân ve yapıt ilişkisinin gözlemlendiği söylenebilir. Her ne kadar heykelin ana malzemesi olarak taş, ahşap, mermer, bronz gibi geleneksel heykel sanatının dili üzerinden konuşsa da, bu dilin kendini yok etme eğilimiyle, tündengelim bir düşünce arayışı gözlenir, tıpkı Boşluktaki Kuş’ta (Bird in Space, 1925) olduğu gibi. Bu bakışla Brâncuşi’ un yapıtlarında mekân sorunsalının izlerine de rastlanıldığı söylenebilir. Ve böylece Brâncuşi sorun ettiği bu malzemeler üzerinden diyalektik bir ilişkiyle birlikte sergilenen mekânı da ele aldığı konuşulabilir. Çünkü kaidenin olmadığı bir yerde mekân kaide rolünü üstlenir, bazen de bir parçası olduğu gözlemlenebilir. Bu anlamda düşünceye giden, bir bayrak yarışı varsayımında, Duchamp’ın eline bayrağı tutuşturan ellerden biri olarak Brâncuşi’ un da olduğuna inanılabilir. Çünkü Brâncuşi’ un heykel sunumuna getirdiği diyalektik çözümlemelerin yanında kendi değimiyle şeylerin özü olarak vurguladığı şey, tamamen düşünceye işaret ettiği anlaşılmaktadır.

Bu bağlamla birlikte 20 yy. başlarındaki avangart hareketlerin bu öncü eylemlerinden önce, fotoğrafın icadı, mekanın mekan içine hapsedilerek bir nevi nesnel bir alan bulmasına yol açtığı ve Kavram’a dair olanın belirginleşerek konuşulmasına olanak sağladığı örnekler ayrıca incelenebilir. Resim sanatında ise 20. Yy. başlarına kadar yatay düzlemler arasında sıkışan konu edilmiş mekân, Kübizm ile tuval üzerinde yatay düzlemin nesnel sınırlarına indiği sonrasında kolajlarla dikey düzlemlere taşıdığı anlaşılr. Dadanın doğmasında etkili olan bu nesnel sıçramalar, görünmeyen varlığına zemin hazırlamakla beraber, Kavramsal Sanatın da izlerine işaret ettiği anlaşılmaktadır.



Şekil 4. Constantin Brâncuși, Boşluktaki Kuş (Bird in Space, 1925)
(Bird in Space, 2018)

Öte yandan Antmen 1950’li yıllara işaret ederek; asamblaj, mekan düzenlemesi, oluşum, performans, enstalasyon gibi yeni ifade biçimlerini, resim ve heykelin geleneksel tavrına karşı bir eyleminin dışında, mekan ve izleyiciyi de içine alan, karşılıklı bir ilişki içine soktuğunu açarak, bu durumu bir tür dönüşüme benzetir ve sanatın anlatım olanaklarının aşılmasının dışında, toplumsal dönüşüm taleplerinin yansımaları olarak da görülebileceğini aktarır. 1960 dönemine ait ‘kurumsal eleştiri biçiminin öncüleri’ olarak ise; Michael Asher Daniel Buren, Hans Haacke gibi örneklerini sunar (O'Doherty, 2016, s. 10-13).

Michael Asher'ın 1960-1970'lerde galeri mekânını duvarlarla bölerek galerideki “beyaz küp” algısını dağıttığını ve mekânın boyasını kazıdığı enstalasyonların yanında galeri duvarlarını yıkarak kurumsal bir eleştiri amacı taşıyan galeri içindeki “büroyu” görünür hale getirdiği enstalasyonlar da gerçekleştirdiğini ifade eder. Daniel Buren' in ise kapalı bir galeri mekânı sergileyerek galeri mekânının kendisini yapıtlaştırdığını ve üslup ideolojisi adı altında işleyen sanat eleştirisini, kendisinin de aynı hataya düşerek eleştirilmiş olsa da, günümüze kadar sürdüğünü açıklar. Diğer yandan Hans Hacke'nin 1960'lardan itibaren toprak, çim benzeri malzemeleri kullanarak sürece bağlı yapıtlar gerçekleştirdiğini ifade eder. Sonrasında sanat kurumlarına yönelik ideolojik yapının meydana getirdiği sistemleri görünür kılan enstalasyonlarla birlikte “beyaz küp” işleyişine önemli eylemler gerçekleştirdiğini dile getirir. Bu üç sanatçı üzerine açarak aktardığı eleştirel örneklerin, sanatın işleyişi içinde diyebileceğimiz enstalasyon sanatının alternatif bir ifade aracı olarak kavranabilmesinde etkili olduklarını, fakat enstalasyon düşüncesinin zamanla kurumsal ideolojiye yenik düşerek kurumsallaşmasına daha da ötesinde en yerleşik sanatsal pratiklerden biri haline gelmesine engel olunamadığı çıkarımını yapar (O'Doherty, 2016, s. 13-14).



Şekil 5. Michael Asher, Spaces, (Claire Copley Galery Los Angles 1970)
(Michael Asher Spaces, 2019)



Şekil 6. Hans Haacke, Almanya, (Germania, 1993) (Critical Issues in Public Art : Hans Haacke, 2019)



Şekil 7. Daniel Buren, Kapalı Gösteri (Closed Show, 1968) ‘(Daniel Buren, 2019)

Bu gözlemlerle birlikte 1980'lere gelinceye dek Enstalasyon ifadesinin Oluşumlarla (Happenings) da anıldığı anlaşılmaktadır. Temelinde Dada etkinliklerinin de rastlandığı anlaşılan bu hareketler, izleyiciyle bütünleşerek gerçekleşen ilk eylemler olarak da söylenebilmektedir.

Oluşum (Happening) hareketinin uygulayıcısı olarak, Amerikalı sanatçı Allen Kaprow' un olduğu bilinmektedir. Yılmaz, Kaprow' un 1950'lerin başında resimden ayrı olarak etraftan bulduğu heykelsi hazır malzemelerle birlikte yerleştirmeler gerçekleştirdiğini dile getirir. Ve bu eylemlerin bazılarında izleyicilerinde bulunduğu dikkat çeken yılmaz ortaya çıkan sonucun sanatçı ve izleyicinin ortak bir sunumu olduğunu ifade eder. Sonrasında ise Kaprow' un bu deneysel eylemlerin olanaklarından daha fazla yararlanmayı düşündüğüne dikkat çekerek bir sanat galerisinin müşterilerinin katıldığı ilk oluşumun 1958 de Georg Segal' in çiftliğinde gerçekleştiğine değinir. Fakat Kaprow' un daha geniş bir çoğunluk içinde gerçekleştirmek isteği bu eylemleri, Ruben Galerisi'nde gerçekleştirmiş olduğu "6 bölümde 18 oluşum" adıyla bir gösteri düzenlediği anlaşılr. İlk etapta belli bir akışı kurgulanan bu gösteride, daha sonra olayların akışı kendiliğinden gelişmesi öngörüldüğü anlaşılmaktadır. Kaprow' un bu eylemlere katılmasını istediği kişilere önce davetiye, daha sonra bu kişilerden bazılarına paketler postaladığı bilinir. Bu paketlerin içinde tahta, kâğıt parçaları, fotoğraflar, renkli nesneler, kesilerek oluşturulmuş figürler ve oluşumun hayata geçeceği galerinin bir krokisi olduğunu ifade eden yılmaz (Yılmaz, 2006, s. 258-259).

"Gösteri 6 bölümden oluşuyordu ama her gösteride eş zamanlı olarak üçer oluşum planladığı için toplam 18 oluşum yapılmış olacaktı. Zil sesiyle gösteri başladıktan sonra izleyiciler programda yazıldığı gibi, önce askeri adımlarla yürüdüler, sonra bir süre hareketsiz kaldılar, afişleri okudular. Derken bazıları oradaki bazı sazları çaldılar, bazıları da 90 dakika içinde orada cereyan eden ve 18 bölümden oluşan hadiseyi astarsız tuval üzerinde ifade ettiler süre bittiğinde ise herkes şaşkınlık içindeydi" (Yılmaz, 2006).

Yılmaz incelemesini sürdürerek, Kaprow' un oluşumlarında yer alan heykel, resim, şiir, dans, sahne sanatları gibi ifade araçlarının kendi sınırlarının ötesine geçerek birbirlerine kaynaştığını vurgular (Yılmaz, 2006, s. 261).

Nancy Atakan'a göre ise Kaprow, "Sanatın müzeler aracılığıyla toplumdan koparıldığının bilincine vardıldıktan sonra, birleştirme yönteminden ve cevreden yararlandığı, çalışmaların doğal bir sonucu olarak oluşumların sunduğu olanaklarını irdelemeye yönelmişti. Galeriye artık modası geçmiş bir ortam olarak değerlendiren sanatçı sınıfı ya da jimnastik salonları gibi alternatif mekânlarda, küçük gruplar için düzenlediği etkileşim ortamı sağlayan oluşumlarında olağan gösteri biçimlerinden ve özgür anlatım yöntemlerinden yararlanmıştı" (Atakan, 2015, s. 70-71).



Şekil 8. Allan Kaprow, Sözcükler, Mekân Düzenlemesi (Words, 1962) (Allan Kaprow Happenings New York Scene, 2019).

Kaprow' un sanatı gündelik hayatın anlamlandırılmasıyla ilişkilendirdiğine değinen Artun, aynı zamanda Happening düşüncesini ve uygulamalarını geliştirenin Kaprow olduğunu bilgisini verir. Bu anlamda gündelik hayatın temsili olarak eylemlerine yön verdiği anlaşılan Happening uygulamaları, sanat izleyicisini tüketim kültürünün koşullayıcı yaşamından kopartarak, deneyimsel bir eğlence havasını yaşattığı performanslara odaklandığı anlaşılar (Artun, 2015, s. 347).

Öte yandan Enstalasyonun 1980 sonrası eğilimine değinen Efe K. Kurt “Önceleri radikal bir sanat yaratım biçimi olarak çıkan yerleştirme sanatı, 1980'lerden itibaren müzeler ve galeriler tarafından tamamen kabul görmüş, 20. yüzyıl sonlarında baskın sanat türü olmuş ve hala da bu özelliklerini korumaktadır” bilgisini verir ve Enstalasyonun; Robert Gober, Mona Hatoum ve Barbara Kruger gibi aktivist sanatçıların sanatında da, kendini kanıtlayan bir tutum barındırdığını söyler. Kurt, Enstalasyon Sanatı üzerine olan incelemesinde “21.yüzyıla girilirken yerleştirme sanatı, enstalâsyonlar diye tanımlanabilecek eserler ortaya koyan sanatçılarıyla, başlıca türlerden biri olarak yerini pekiştirmiş durumdadır” yorumlarıyla sonuçlandırır (Kurt, 2019).



Şekil 9. Robert Gober, İsimless (Untitled 1991) (Robert Gober, 2019).

Böylece mekân-yapıt-izleyici bağlarının sorgulanmaya başladığı dönemde birçok hareketin birbirleri arasında benzerlik taşıdığı anlaşılmaktadır. Düşünceye göndermeye yapan bu eylemler, Kavramsal Sanatın düşünsel zeminiyle birlikte mekâna ve izleyiciye yayılarak, yeni anlatım olanakları sunduğu anlaşılır. 1960 sonrası sanat hareketleri olarak görülen eylemlerin sunum biçimleri, ortak bir dil üzerinden gerçekleştiği söylenebilmektedir.

Bir ifade biçimi olarak Enstalasyon-lar üzerinden gerçeklesen bu ortak dil; 1980 öncesine kadar, Happening, Fluxus, Performans gibi hareketlerin içinde, daha çok sunum aşamasında bir ifade biçimi olarak yer aldığı görülür. 1980 den sonra müze ve galeriler tarafından kendi çıkarlarına hizmet edecek şekilde varlığı kabullenildiği anlaşılan Enstalasyon; Çağdaş sanatın olanaklarıyla birlikte, birçok görsel sanatın işleyiş sürecine yerleşerek, sanatçıların galerilerde, alternatif sergi mekânlarda, bienallerde, faydalandığı popüler bir ifade biçimi rolünü aldığı anlaşılır (Kurt, 2019).

Bu anlamda çıkış hareketi sanatın kutsal mabedi olarak görülen galeri mekânına eleştirel bir tavırla yol aldığı görülen Enstalasyon, bugün içerik ve bağlam açısından ters yüz edilmiş bir ortamda gerçekleştiği söylenebilir. Güne bakıldığında; galeri dışında, bir sanat pratiği olarak gerçekleşen çoğu sergi-leme-ler, düşünceden uzak ama düşünür rolde, mimari olan buluntu bir bakıma feşmekân auranın cezbedici stratejisiyle sunulduğu söylenebilir. Trajik diğer bir olay ise Doherty'nin dikkat çektiği gibi mabede geri dönüş arayışları olduğu konuşulabilir. Sınırlandırılmış bir kutuyu andıran mekânda, başka bir mekâna göre oluşturulan enstalasyonların, mekân içinde yabancılaşarak sergilenmesi ise günümüz sanatçısının tam da konumunu resmettiği ayrıca dile getirilebilir.

Bu bağlamda içerik ve bağlamın stratejisi ayrı bir konu olmakla beraber, bir ifade biçimi olarak Enstalasyon düşüncesi, günümüzde halen popüler bir sunuş biçimi olarak yer almasının yanında, diğer sanat pratiklerinden bağımsız bir sanat hareketi olarak da kabul gördüğü anlaşılmaktadır.

1.1.2. Enstalasyon, Mekân ve Nesne İlişkisi

Enstalasyon; bulunduğu mekâna yerleştirilerek ve yahut mekân dönüştürülerek, bir bakıma gerçekleştiği mekânla bir tür ilişkisel bağ kurarak izleyiciye nesnel bir dil yardımıyla, düşünsel pratikler sunduğu söylenebilir.

“Kavramsal sanatın nesne sanatı (yerleştirme) olarak da adlandırılan ve gösterge olarak nesne’yi kullanan bir başka kolunda, Duchamp’ın hazır-nesnesi sanatın görsel bir dil sistemi olabileceğini kanıtlarken, göstergebilim bu yeni dilin algılanmasında yöntemler önermiştir” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Kavramsal Sanat, 2008, s. 971).

Enstalasyon, duyumsanabilir her doğal ve mimari mekânın özelliklerini kullanmakla birlikte nesneler üzerinden de mutlak bir mekân yaratma özelliğine sahip olduğu söylenebilir. Bu anlamda enstalasyonun, mekân ve nesne bağlamlarının dili aracılığı ile yönseme göstererek olduğu ve Kavramsal Sanatın yansıyan nesnel sunumu olduğu kanısına varılabilir.

Enstalasyonun; 1960 sonrası sanat hareketlerinin işleyişi içinde yer alan belli bir ifade biçiminden öte, bu hareketlerin oluşumlarına etki eden, Duchamp sonrası Kavramsal öncesi bir zaman aralığında, mekân-yapıt bağlamlarının sorgulandığı çalışmalar içinde de izlerine rastlandığı ve düşünceye iletken bir görev üstlendiği söylenebilmektedir.

Enstalasyonun, bir sanat pratiği olarak gerçekleşen; diyalektik bir şekilde düşünce, söylem ve eylem ilişkisiyle meydana gelen, unsurları taşıdığı söylenebilir. Mekânın nesneleştiği, nesnenin mekâna dönüşebildiği, sanatsal bir anlatım olanağı sunduğu ve kendi içinde doğurgan, homojen bir ilişkiyle meydana gelen kimi zaman yersiz, mekâna yabancı bir yerleştirmenin dahi (mekâna ait olmayan, Beuys ve Kounellis’in çalışmaları gibi) diyalektik bir ilişkiyle birlikte kimlik kazanarak anlatım olanağı sunduğu da gözlemlenebilir.

Bu ilişki bir bakıma John Berger'in ressam ve modelinin işbirliği içindeki ilişkisi üzerine verdiği yorumlara benzetilebilir. Berger'e göre; "Resim yapma itkisi gözlemden ya da (muhtemelen kör olan) ruhtan değil, bir karşılaşmadan doğar:... Bu model bir dağ ya da boş ilaç şişeleriyle dolu bir raf bile olsa." (Berger, 2017, s. 18). Berger yorumlarını sürdürerek, bir resim cansızsa eğer bunun nedeni olarak, ressamın modeliyle karşılıklı bir iletişim kurmaya cesaret edememesine bağlar ve bu durum itibarıyla ressamın kopyalama mesafesinde kaldığını söyler. Çünkü Berger'e göre " her sahici resim bir iş birliğini gösterir. " (Berger, 2017, s. 18-19).

Bu yorumlar üzerine Joseph Beuys'a da değindiği görülen Berger; "...onun hayatı sözünü ettiğim işbirliğinin bir kanıtı, bu işbirliğine bir davettir. Beuys herkesin potansiyel olarak bir sanatçı olduğuna inandığından, nesneleri alıp öyle düzenlerdi ki, nesneler izleyiciden işbirliği yapmasını isterlerdi - resmederek değil, gözlerinin kendilerine söylediklerini dinleyerek ve hatırlayarak. (Berger, 2017, s. 24).

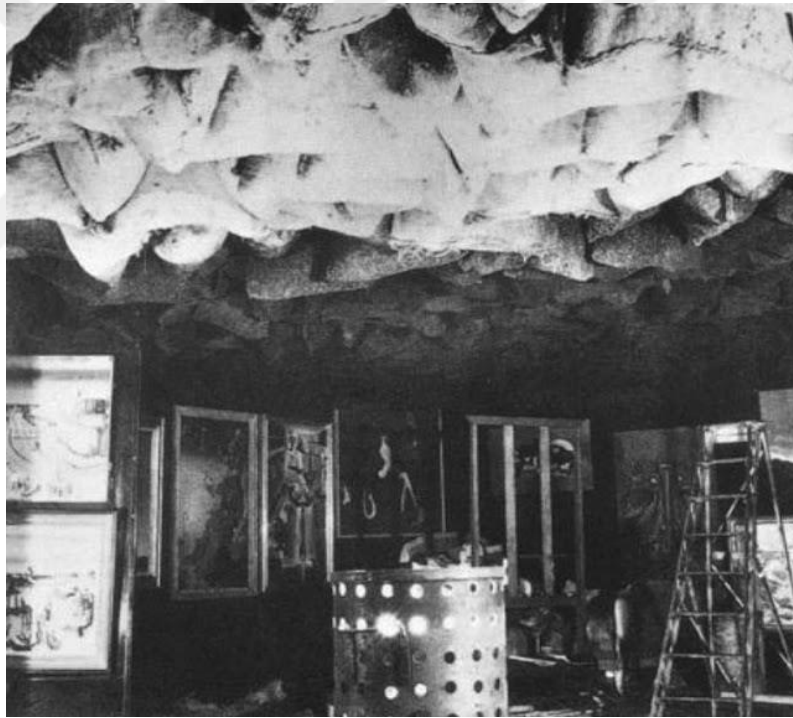
Öte yandan Berger'in bu iş birliği içindeki ilişkisinden hareketle, ressam ve model üzerine sunduğu iş birliği, Duchamp'ın nesne ve mekân üzerine olan ilişkisiyle, bu anlamda eş değer bir tutum sergilediği söylenebilir. (Berger, 2017, s. 19).

Doherty tarihsel süreçle birlikte galeri mekânının bağlamından koparılmasını irdelerken, dönemin gündelik yaşamına gönderme yaparak "modernizm evi" benzetmesini sunar. Bu evin kapısını çalan ilklerden biri olarak; Duchamp'ın, evin beyaz küpünü ilk kez 1938'de ziyaret ettiğini, tavanı ilk kez onun keşfettiğini dile getirir. Dört yıl sonra tekrar ziyarete geldiğini açarak "iç mekânın her bir zerresinin bilincine varmamızı sağlamıştır" yorumlarını yapar. Doherty, Duchamp'ın 1938 ve 1942 de 4 yıl arayla gerçekleştirmiş olduğu iki çalışmasına işaret ettiği anlaşılmaktadır (O'Doherty, 2016, s. 85-86).

Duchamp 1938 de Paris Güzel Sanatlar Galerisinde gerçekleşen "Uluslararası Sürrealizm Sergisi" ne Bir Mangal Üzerine Tavandan Sarkıtılmış Bin İki Yüz Kömür Torbası (1200 Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove,

1938) isimli mekan düzenlemesi ile katıldığı bilinir. Duchamp bu sergileme yerini mekânın tavanı olarak belirlediği anlaşılmaktadır. Yerleştirmede, tavandan sarkıtılan çuvalların altında, galeri zemininde mangala benzetilen bir de soba bulunmaktadır (Erenus, 2014, s. 100).

Doherty; tavanda kullanılan kömür çuvallarının içinde kömür olup olmadığının bilinmediğini hatta 1200 çuvalın olup olmadığını dahi bilinemediğini açar ve Duchamp'ın galeri mekânını ters yüz ederek izleyiciyi tepetaklak ettiğini ifade eder. Galeriyeye giriş çıkış yapılan kapılara da dönebilecekleri şekilde müdahale eden Duchamp'ın ters yüz olan galeride izleyiciyi tamamen bir karmaşıklıkla soktuğu anlaşılır (O'Doherty, 2016, s. 87).

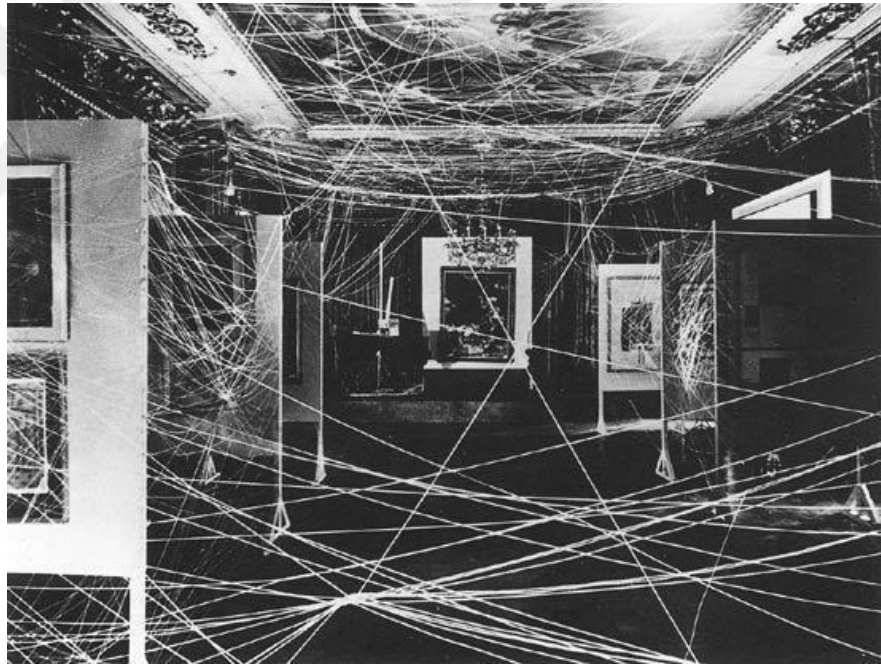


Şekil 10. Marcel Duchamp, Bir Mangal Üzerine Tavandan Sarkıtılmış Bin İki Yüz Kömür Torbası (1200 Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove, 1938) (Storia Dell'Arte Moderna e Contemporanea, 2019)

Duchamp 1942'de New York'ta düzenlenen Sürrealizm 'in Başvuru Belgeleri adlı sergide ise Onaltı Mil İp (Sixteen Miles of String, 1942) ismini verdiği

bir mekan düzenlemesi gerçekleştirdiği bilinmektedir. Tüm galeriyi ip yardımıyla saran Duchamp, sergide yer alan 50 yakın sanatçının işiyle birlikte sergi mekânını da kapsayarak geleneksel bir duruşa ağırlar örerek hareketsiz bırakır. İzleyicinin de geleneksel eylemini kısıtlayarak mekânın kalp atışını durdurduğu anlaşılır (Erenus, 2014, s. 101).

O'Doherty; Duchamp'ın bu eyleminin oldukça belirsiz olduğunu ve “izleyiciye mi, tarihe mi, sanat eleştirisine mi yoksa öteki sanatçılara mı?” sorusunu sorar. Cevabın hepsini kapsayabileceğini dile getiren Doherty, fakat bu eleştirinin yine de kime olduğunun belirsizliğini koruduğunu ifade eder (O'Doherty, 2016, s. 92).



Şekil 11. Marcel Duchamp, Onaltı Mil İp (Sixteen Miles of String, 1942)
(Brian O'Doherty. Inside the White Cube, 2019)

Bu bağlamda Duchamp'ın enstalasyon için arketipsel bir değer taşıyan bu mekan düzenlemeleri, izleyicinin zihninde bir düşünce gösterisine dönüştüğü söylenebilir. Gündelik yaşamdan sunduğu nesnelerle, izleyiciyi galeri içinde tanıdık

bir yabancı konumuna düşüren ve çelişkide bırakan Duchamp için, ortaya konulanlar, düşünceye dair bir eğlence havasında olduğu söylenebilmektedir.

Şahiner ise, Duchamp'ın 1914 te hazır-nesne stratejisini sunmasındaki amacın, geleneksel sanatın işleyişi içindeki aura ve biricikliğe olan karşı duruşuna dikkat çeker. Ve Valizdeki Kutu (Box in a Suitcase, 1935-1941) çalışmasını irdelerken Duchamp'ın bavul müzesiyle sunduğu nesnelerin ticari metaya dönüşmesinin yanında belirli bir dağıtım ağına girerek zamanla erişeceği nihai formun önüne geçmek istediğini belirtir. Hazır yapıt çalışmaların çoğaltılabilir nesneler yardımıyla sanat kurumlarına eleştirel bir yaklaşım gösterdiği anlaşılan Duchamp'ın bu önermeyle birlikte Şahiner “sanatın sahip olunan değil, deneyimlenen bir şey olduğu” söylemini de sunar (Şahiner, 2008, s. 207-208).



Şekil 12. Marcel Duchamp, Valizdeki Kutu (Box in a Suitcase, 1935-1941)
(Marcel Duchamp, 2019)

O'Doherty mekân düzenlemelerinin epey gecikmeli olduğuna dikkat çekerek, Kübizm- Schwitters ve ya Schwitters ile 1950'lerin sonundaki mekân düzenlemeleri, 1960'ların sonunda Fluxus, Yeni Gerçekçilik, Kaprow, Kienholz vb. örneklerin arasında neden hiç mekân düzenlemesi gerçekleşmediği cevabını arar. Bu

dönem içinde sadece Lissitzky'nin 1925 te Hannover'de Schwitters'in Merzbau üzerine çalıştığı sırada modern bir galeri tasarladığını açıklar. Sıra dışı bir istisna olarak örnek verdiği Duchamp'ın kömür çuvalları ve 1 mil ipliğinin yanında yine de kolajın ötesine tam geçilemediğini dile getirdiğini daha da açarak su sözlere yer verir (O'Doherty, 2016, s. 68).

“Mekan düzenlemesi halinde kolaj ile asamblaj, üç boyutlu tablonun başlı başına bir tür olarak ortaya çıkmasıyla netlik kazanmıştır. Üç boyutlu tablolarla birlikte (Segal, Kienholz) geleneksel resmin içindeki yanılsamalı mekân algısı. Bir kutu işlevi gören galerinin içine taşınmıştır. Yanılsama yaratmak arzusu, altmışlı yılların sanatının bir işareti, hatta alamet-i farikası olmuştur. Üç boyutlu tablolarla birlikte galeri, başka mekânları taklit etmeye başlar. Bazen bir bar (Edward Kienholz) bazen bir hastane odası (Kienholz) bazen bir benzin istasyonu (George Segal), bazen bir yatak odası (Claes Oldenburg), bir oturma odası (Segal) ya da “gerçek” bir atölye (Samaras) olur. Galerî mekânı sunulan tabloyu “tırnak içine” alır ve onu sanatsallaştırır. Bu tıpkı imgenin temsilinin, geleneksel resmin yanılsamalı mekânı içinde sanatsallaşmasına benzer” (O'Doherty, 2016, s. 68-71).

Amerikalı sanatçı George Segal' in enstalasyonlarında kullandığı nesnelerin, (otobüs, lokanta, kapı vb.) önceki işlevlerini hatırlatan bir tanıdık duygusu taşıdığı ve geçmişe dönük bir hikâyelerinin olduğu anlaşılır. Öte yandan Enstalasyonlardaki bu geçmişe ait tanıklığı buharlaştıran, figürler ve galeri mekânının bağlamı olduğu görülür. Alçı figürlerin ise geçmişi belli bir anda askıya aldığı hissine rastlanır. Segal' in enstalasyonları, bu anlamda Doherty'nin ifadesiyle “Belli tarihsel dönemleri gösteren odalar gibi, aslında sonsuzluğu taklit ederken tamamen zamana bağlı kalır. Bu düzenlemelerle ilişkimizi belirleyen, yaşamın renginden tümüyle arındırılmış olan ve bu düzenlemelerin içinde yaşayan figürlerdir. Onlar ölümlerin sinir bozucu kayıtsızlığıyla bizi görmezlikten gelir” (O'Doherty, 2016, s. 71).



Şekil 13. Georg Segal, Yürü, Yürüme (Walk, Don't Walk, 1976) (Segal, 2019)



Şekil 14. Edward Kienholz, Devlet Hastanesi (State Hospital, 1964-66) (Edward Kienholz: The State Hospital, 2019)

Bu gözlemler üzerine, Yılmaz'ın sanat ve dil grubunun üyeleri olan Terry Atkinson' un ve Baldwin' in 1967'de ortaya attıkları bildiri dizisindeki şu görüşleri sunulabilir, “sanat-dışı bir nesne, bir müzeye konulduğunda sanat nesnesi haline geliyorsa, bir müze ya da çok katlı bir mağaza da sanat nesnesine dönüşemez miydi? Nesne, galerinin; galeri, müzenin; müze, kentin; kent, ülkenin (...) içine yerleştiğine göre, bunlara bir sanat olma koşulu verilemez miydi ?” (Yılmaz, 2006, s. 236).

Diğer yandan 1950-1960 arası kavramsal bir eğilim olarak görülebilecek, mekân ve yapıt bağlamının iyice ters yüz edildiği eylemlere rastlanılır. Robert Rauschenberg, Yves Klein ve Arman bu eylemlerin başlıca öncüleri oldukları söylenebilmektedir.

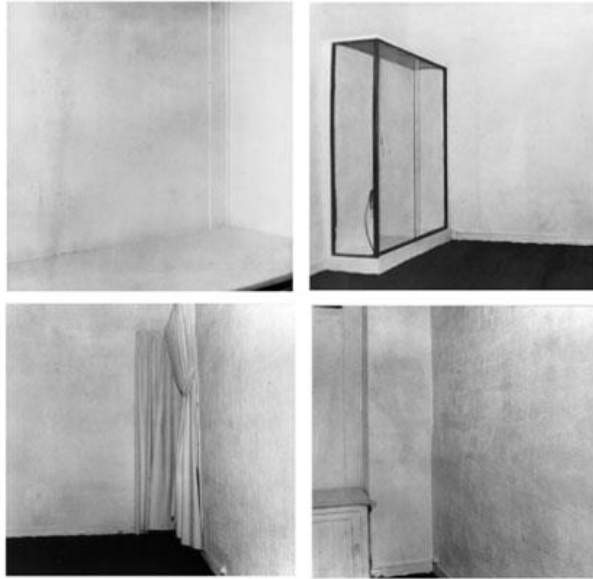
Yves Klein 1958 de Iris Clert galerisinde Boşluk (The Void, 1958) sergisini gerçekleştirir. Galeriyi kaplayan alanın dokusundan başka bir şey görülmeyen bu sergide Klein sanatın nesnesizleştirilmesi görüşünü savunduğu bilinir. 1959 da Sarbonne'da “sanatın nesnesizleştirilmesi” üzerine dersler verdiği bilinen Klein; nesnesizleştirmenin getireceği mekâna ait özgürlükle beraber sanatında özgürleşeceği düşüncelerini taşıdığı anlaşılır (Şahiner, 2008, s. 195).

Öte yandan Doherty, Klein' ın bu serginin öncesinde ön denemesinin olduğuna dikkat çekerek 1957 de Paris'te Colette Allendy Galerisindeki tek bir odayı boş bırakarak bu deneyimi sunduğu bilgisini verir. Klein' ın bu sergide “ henüz madde haline gelmemiş resimsel duyarlılığın varlığını görünür kılmak istediğini” aktaran Atakan 1958'de Iris Clert galerisinin dışında mavi, içerde ise beyaz boşluk la birlikte “resimsel duyarlılık” ın hâkim olduğuna değinir. Atakan Klein'ın bu eyleminin “galeriyi diyalektik bir tür gösterge haline getiren hatırı sayılır bu tür sanatsal eylemin ilkidir” yorumlarını yapar. Klein' ın bu eylemsel hareketine ithafen Arman'ın yine aynı galeriyi 1960 yılında çöp ve atık birikintisinden oluşarak mekânı kaplayan Dolu (Le Plein, 1960) sergisini gerçekleştirdiği görülür. Klein' ın Boşluk'u Arman'ın Dolu'suyla son bulduğu anlaşılmaktadır. Mekânın dolduran bu birikintide gezilemeyecek şekilde, pencere ve duvarlara taşıdığı anlaşılır. Arman'ın böylece

galeriyi girilmez kıldığını ve dışarda kalan izleyicinin vitrinden bakmaya mahkûm bıraktığı anlaşılır (O'Doherty, 2016, s. 111-113).



Şekil 15. Yves Klein, Boşluk (The Void, 1958) (Entrée de la Galerie Iris Clert, lors de l'inauguration de l'exposition du "Vide", 1958, 2019)



Şekil 16. Yves Klein, Boşluk (The Void, 1958)(Nowhere And Everywhere At Once Yves Klein, 2019)



Şekil 17. Arman, Dolu (Le Plein, 1960) (Arman Le'Plein, 2019)

Robert Rauschenberg ise, Klein gibi sanatın nesnesizleştirilmesi üzerine görüşler beslemiş, yine Iris Clert galerisindeki bir sergiye, 1961 yılında “Ben Bu Iris Clert’in Portresidir Diyorsam Öyledir” notunu düştüğü telgrafla katıldığı bilinmektedir. Bu anlamda Rauschenberg, kavramsal bir eğilim olarak estetik kaygılardan uzaklaşan nesnesizleşen sanatın öncü bir yansıması olarak görüldüğü de söylenebilmektedir (Şahiner, 2008, s. 196).

1960 sonrası galeri mekânının farklı eleştirel yaklaşımlarına da rastlanıldığı anlaşılmaktadır. 1969’da Yunan sanatçı Jannis Kounellis’in Roma Attico Galerisinde, 12 canlı attan oluşan yerleştirmesi galeri mekânını farklı bağlamlar içinde sorgulama eğilimlerine sürüklediği anlaşılmaktadır. Sergiyi deneyimleyen izleyicinin dışında kurumsal eleştiri biçimine sesli bir eleştirel yaklaşım sunan Kounellis; çalışmalarında doğa ve insan arasındaki ilişkiyi irdelediği görülür. Kounellis’in güncelliğini halen koruyan çalışması, sanat yapıtının doğadaki herhangi bir nesneden farksız olduğu ve insana ait kurgusal bir sanat dünyası fikri ile doğaya

ait organik gerçekliği ilişkiye sokarak aralarındaki çelişkilere işaret ettiği anlaşılır (Atakan, 2015, s. 41-42).



Şekil 18. Jannis Kounellis, İsimsiz/12 Canlı At (Untitled/12 Live Horses, 1969)
(When Jannis Kounellis painted with horses, 2019)

Göstergenin kavramsal yönüne dikkat çeken Şahiner, süreç sanatının en önemli temsilcilerinden biri olarak Joseph Beuys'u örnekler. Beuys' un yaşama dair olanı ve bunu yük edinen nesnelerin gerçekliği üzerinden, yeniden düşünmemizi sağladığını ifade ederek, Beuys için nesnelerin barındırdığı tüm izlerin ve değişebilir olan nitelikleriyle de bu bütünlüğü imlediğini ifade eder ve "Bu zaman ve uzam arasındaki geçişken süreçleri yansıtan her nesneye uyarlanabilir. Böylece nesnelerin, güncel yaşamın sıradanlıklarından öte, yaşama dair olanın izini barındırdıkları için bir düşünsel önermede sunarlar" yorumlarıyla destekler. Beuys' un sanatın yaşamın ta kendisi olduğu görüşünü vurguladığını ve nesnelerle kurduğu bu ilişkiyle birlikte açığa kavuşturduğunu ifade eden Şahiner, Beuys'a göre, nesnelerin salt yaşamsallık barındırdıkları için, keyfi olarak yerleştirilseler bile anlamsal bir dizgi oluşturduğu görüşünü de sunar. Bunun yanında yorumların sürdüren Şahiner,

"Aslında nesneler düz-anlamlarının yanı sıra yan anlamsal olarak yeni bir örüntü kurarlar. Yan anlam bir nesnenin, bir iletişim biçiminin, bir düzgünün sürekli

anlamsal öğelerine ya da düz anlamına kullanım sırasında katılan ve bildirişenlerin tümünce algılanmayan, ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere vb. ilişkin olan; duygusal, coşkusal ikincil anlam, öznel çağrışımsal değerdir” düşüncelerini dile getirir (Şahiner, 2008, s. 152).

1969 yılında Joseph Beuys Sürü (The Pack, 1969) ismini verdiği yerleştirmede, Volkswagen minibüsü, 32 kızak, yağ ve keçeden oluşan bir enstalasyon gerçekleştirdiği görülür. Geniş bir mekânı kaplayan bu yerleştirme, Rene Block’un emekliye ayırdığı minibüsü, Beuys’a işine yarayıp yaramayacağını sormasıyla başladığı bilinir. Beuys’ un, Rene Block’un geçmişinde birçok sanatçı ve sanat yapıtları taşıdığı minibüsünü, hazır-yapıt olarak aldığı anlaşılmaktadır. Beuys minibüsün içine sığdırılabilecek otuz iki adet kızıağı minibüsün arkasına üç sıra halinde dizerek modern ve ilkel taşıma araçlarını birbirine perçinler. Minibüsün kızakları, kızaklarında yağ, keçe, el feneri gibi malzemeleri taşıdığı anlaşılır. Keçenin sıcaklığı, yağın yiyeceği fener ise ışık ve yönü sembolize ettiği anlaşılmaktadır (Yılmaz, 2006, s. 277).

Öte yandan Şahiner; Beuys’ un Sürü ismini verdiği Enstalasyon için olan düşüncelerini de şöyle aktarmaktadır,

“Bu bir mahrumiyet nesnesidir; Volkswagen minibüsü kısıtlı yarar sağlar ve dolaysız, daha ilkel araçlar ayakta kalmayı sağlamak için gereklidir yer üzerinde hareketin en dolaysız biçimi, kızıağın demir ayaklarının kaymasıdır. Her kızak kendine ait cankurtaran teçhizatını taşır. Cep feneri yön düşüncesini temsil eder, keçe korumayı, yağ ise gıdayı canlandırır” (Şahiner, 2008, s. 152).



Şekil 19. Joseph Beuys, Sürü (The Pack, 1969) (Joseph Beuys, 2019)

Mekân-yapıt bağlamlarının ters yüz edildiği dönemde, teknolojik gelişmelerle birlikte yeni mekân olanakları da doğduğu anlaşılmaktadır. 1960 sonrasında bakıldığında teknolojik gelişmelerin yeni anlatım olanaklarına imkân sunduğu anlaşılır. “Video Art” hareketi bu eylemlerin başında gelmektedir. Mekân içinde mekân yaratan bu eylemler sergilenme aşamasında bir ifade biçimi olarak enstalasyonlar yardımıyla gerçekleştirildiği görülür (Şahiner, 2008, s. 39).

Güney Koreli sanatçı Nam June Paik, Video Art’ın kurucusu olarak bilinmektedir. 1960’larda, John Cage ve Fluxus hareketinden etkilendiği görülen sanatçının 1970’lerin itibaren gerçekleştirmiş olduğu video yerleştirmelerinde müzik ve elektronik görüntülerin eş zamanlı ilişkilerine odaklandığı, geçmiş ve gelecek aralığındaki imgeleri elektronik bir dil ile iletişime soktuğu anlaşılır. Şahiner, Paik’in, müzik ve elektronik görüntünün eşzamanlı ilişkisini öne çıkardığı çalışmalarına işaret eder. Paik’in, John Cage olan hayranlığını da yansıttığını

düşündüğü ve 1993 te gerçekleştirdiği, Piyano Parçası (Piano Piece, 1993) adlı çalışmasında, birçok görüntünün ve objenin bir araya gelerek oluşturdukları eklektik bağın, önemli bir örnek olarak görülebileceğini ifade eder. Paik Piano Piece adlı yerleştirmesinde; piyano, tabure, televizyon seti, video kameraları, tripodlar ve bilgisayarlardan oluşan işitilebilen ve görülebilen bir anlatım formu gerçekleştirmiştir. Piyanonun bir bilgisayar yardımıyla çalınarak görüntülerin yer değiştirir halde olduğu anlaşılmaktadır. Çalan müziğin bestesi John Cage'e ait olduğu bilinmektedir. Görüntülerin arasında müzikle birlikte dans gösterisi yapan Merce Cunningham ve bebek görsellerinin de olduğu bilinmektedir. Monitörlerde aynı anda hareket eden görüntülere rastlanan yerleştirmede Paik'in hareket halindeki bir resim yapmak istediği anlaşılır (Şahiner, 2008, s. 42-43).



Şekil 20. Nam June Paik, Piyano Parçası (Piano Piece, 1993)(Nam June Paik, 2019)

Paik'in 1963 tarihli Wuppertal müzik-elektronik televizyon sergide, sunmuş olduğu Zen For Tv (1963) adlı video yerleştirme de iletişim toplumuna göndermeler yaptığı anlaşılır. Görsel imajları engelleyerek video da olan görüntüyü tek bir çizgiye odaklayan Paik, izleyiciyi, insan doğasına ait geçmiş ve gelecek arasındaki an 'da boşluğa bıraktığı anlaşılır (Şahiner, 2008, s. 59).



Şekil 21. Nam June Paik, Zen For Tv (1963) (Nam June Paik, 2019)

Paik 1992 de gerçekleştirmiş olduğu Muma Bakan Buda yerleştirmesinde kendi üretimi olmayan objeleri bir araya getirerek oluşturur. Monitörde kayda alınmış yanan bir muma bakar şekilde oturan buda heykeli, izleyiciyi de içine alarak, Paik'in; doğu-batı, düşünce-teknoloji kavramlarıyla baş başa bıraktığı anlaşılır (Yılmaz, 2006, s. 427).



Şekil 22. Nam June Paik, Buda (Buddha,1989-92) (Nam June Paik, 2019)

Nancy Atakan günümüzde, 1960 ve 1970 yıllarında ABD ve Avrupa’da başlatılan yenilikçi hareketlerin izinden giden çok sayıda genç sanatçı olsa da Türkiye’de 1980’lerde bu eğilimin başladığına dikkat çekerek, Şükrü Aysan, Fusun Onur, Canan Beykal, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz gibi sanatçıları örnek gösterir. Bu sanatçılardan ayrı olarak Sarkis Zebunyan’ ın 1975’lerde Avrupa’da çalıştığının bilgisini veren Atakan, Sarkis’ in 1964’te Türkiye’den ayrıldıktan sonra ilk kez 1986 da Maçka Sanat Galerisi’nde açtığı ilk kişisel serginin Çaylak Sokak (1986) olduğunu dile getirir. Sarkis’ in bu yerleştirmesinde çocukluk anılarını taşıyan nesnelere yer verdiğini söyler. 7 yaşında Dayısının kunduracı tezgâhında çalıştığı anı, teyzesinin radyosunun ilk kez müziği dinlediği anı, yine dayısının domates ektiği bilinen bebeklik banyosunu galeriye taşıyarak ve içine balıkçı teknesi maketi koyarak, Tarkovski’nin “Nostaljia” filmine ait bantları bir kadını heykelini anımsatır halde yerleştirdiğinin de söyler. Bunların yanında artık yürüyemeyen babasının işlevini yitirdiği ayakkabılarını 1963 te yaptığı bir tabloyu ve çaylak sokak levhasını da galeriye taşıdığının bilgisini verir. Sarkis’ in bu yerleştirmesinde her şeyin bellekte yaşayarak devam ettiğine inandığı ve çalışmalarının temelinde geçmişin izlerine rastlanıldığı görülür. Geçmişe ait bu nesneler aracılığı ile sanatçı, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir köprüde gezinerek belleğin nesnel tarihinden faydalandığı anlaşılır (Atakan, 2015, s. 95-96).

Öte yandan Sarkis 1995 yılında 4. İstanbul Bienali için antrepoda hazırladığı bilinen Pilav ve Tartışma Yeri (1995) adlı enstalasyonu Çukurcuma’dan satın aldığı büyük bir kazan etrafında oturma alanı oluşturmuş ve kazanın üzerinde tavana asılı olan neon ışıklarla Pilav ve Tartışma Yeri yazan bir aydınlatma aracını koyduğu bilinir. Sarkis, Bienal boyunca sanatçıların, sergi düzenleyicilerin, çalışanların mola saatlerinde bir araya gelerek nohutlu pilav eşliğinde bir dinlenme alanı imkânı sunduğu bu yerleştirmede, izleyicilerinde katılımıyla beraber, diyalog olarak sanatı yaşamsal bir pratiğe dönüştürerek tartışma alanı açtığı görülür (Atakan, 2015, s. 98).

Anlaşıldığı gibi bu yerleştirmede bütün saflığıyla yaşam ve sanat iç içedir. Öte yandan Yılmaz Sarkis’ in Beauys’un izinden gittiğine değinerek ; ‘’ yiyip içme,

toplanma, ve tartışma gibi sıradan yaşam eylemlerini bir sanat etkinliğinde yeniden sunmuş ‘yaşam=sanat’ demişti bizlere’’ yorumlarını sunar (Yılmaz, 2006, s. 429).



Şekil 23. Sarkis Zebunyan Pilav ve Tartışma Yeri (4. İstanbul Bienali, 1995) (Haydi! Çağdaş Sanatta Katılımcılık ve Kolektif Üretim, 2019)

Türkiye de yaşayan ve çalışan genç bir sanatçı ve eğitimci olarak Deniz C Koşar’ın çalışmalarında Beyaz Küp’e (White Cube) atıfta bulunduğu enstalasyonlarla karşılaşılır. Mekân-Yapıt-İzleyici bağlamlarının tersyüz edildiği durumlarla karşılaşılın Koşar’ın enstalasyonlarında, mekân içinde mekân izleniminin sunulması, izleyiciyi düşünsel bir boyutta davet ettiği anlaşılır. Koşar’ın düşünceye götüren araçlarında, izleyicinin bir nevi kendini izlediği algıya da rastlanılır. Havada asılı kalan anlamı, fiziksel bir engelle retinanın özerk bölgesine iten Koşar, geleneksel sanatın alışa gelmiş koşullardan izleyiciyi sıyrır, yer yer estetik haz duygularını da bahşeder fakat bu hazzın, seyirlik bir dalmanın karşısında göz açıp kapatma eylemi kadar olduğu görülür. Çünkü beyaz küplerin içinde yer alan bu estetik göndermelerin, düşüncenin oluşumuna hizmet eden bir araç niteliği taşıdığı anlaşılır. Öte yandan Koşar’ın çalışmalarında cam mercek sanatçının durduğu alanı belgeleyen bir eşik olarak ayrıca belirlediği dile getirilebilir. Bu bağlamla birlikte Koşar’ın galeri içinde özerk bir bölgede oluşturduğu beyaz küpler, sanatın özerk boyutuna koşullandırıcı, ayrıca yönlendirici bir görevi de üstlendiği söylenebilir.



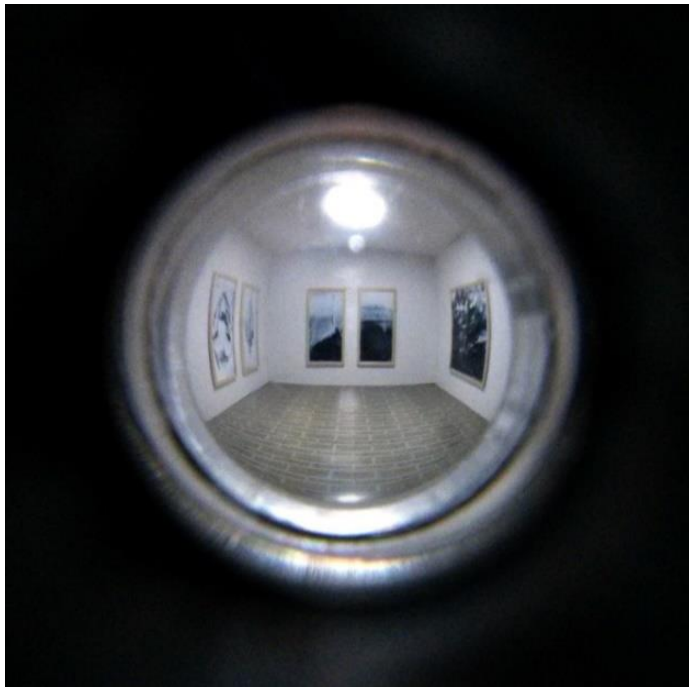
Şekil 24. Deniz C. Koşar, Beyaz Küp Hakkında. Amaçsız Amaçlılık (2017) (Beyaz Küp Hakkında Amaçsız Amaçlılık, 2019)



Şekil 25. Deniz C. Koşar, Beyaz Küp Hakkında. Amaçsız Amaçlılık 2017 (Beyaz Küp Hakkında Amaçsız Amaçlılık, 2019)



Şekil 26. Deniz Koşar, Beyaz Küp Hakkında, Monokrom 2, Cinsel şeyler (2013)
(Beyaz Küp Hakkında Amaçsız Amaçlılık, 2019)



Şekil 27. Deniz Koşar, Beyaz Küp Hakkında Monokrom 2, Cinsel Şeyler
(2013) (Beyaz Küp Hakkında Amaçsız Amaçlılık, 2019)

1.2. Sinemada Mekân ve Nesne

Alain Bodiou'ya göre “Bir film görünür olandan çekip aldıklarıyla iş görür; filmde görüntü öncelikle kesilir/kurgulanır. Hareket engellenmiş, askıya alınmış, yolundan saptırılmış, durdurulmuştur. Yalnızca montaj sonucu değil, öncelikle kadraj sonucunda ve görünür olanın kontrollü biçimde arındırılması dolayısıyla, kesme/kurgulama mevcudiyetten daha temel önemdedir” (Badiou, 2013, s. 93).

Bodiou, sinema üzerine ele aldığı incelemede, Visconti'nin bir sekansına ait çiçeklerden bahseder ve Fransız şair Stéphane Mallarmé'ye işaret ederek “mallarmévari” çiçekler tabirini kullanır. Bodiou'nun sinema için mutlak bir önem taşıyor diyerek sunduğu örnekte, İtalyan yönetmen Luchino Visconti'nin *Leopar* (The Leopard, 1963) filmine gönderme yaptığı anlaşılmaktadır. Bu benzetmeden hareketle, Sinema ve Resim sanatları arasındaki farkı irdeleyen Bodiou,

“Filmde İdea'yı düşüncede kuran, bu çiçekleri görmek değil, görmüş olmaktır. Sinema bir ebedi geçmiş sanattır: Sinemada geçmiş, uğrayış üzerine kuruludur. Sinema ziyaretir: Görmüş ya da duymuş olacaklarımın fikri, uğradığı sürece kalır aklımda. Fikrin uğramasının görünür olanı içeriden okşamasına hazırlık yapmak: İşte sinemanın işlemi budur ve bu olanağı her sanatçının kendine özgü işlemleri icat eder” görüşünü dile getirir (Badiou, 2013, s. 93).



Şekil 28. Luchino Visconti, *Leopar* (The Leopard, 1963) (Film in a Multiple Mirror: Reframing Luchino Visconti: Film and Art by Ivo Blom, 2019)

Bodiou açıkça Mallarmé'nin Şiir'lerine atıfta bulunduğu anlaşılmaktadır. Mallarmé'nin şiirleri için, bir düşünce rejiminin duyumsanabilir sunumu ifadesini kullanan Bodiou'nun; sinemada organik bir imgenin yani hareket halindeki imgenin varlığına vurgu yaptığı söylenebilir. Bodiou'nun düşüncesinde sinema "mallarmévari" bir hakikatle birlikte, geçmiş ve geleceğe görsel imgeler yardımıyla belleğe dair ziyaretler gerçekleştiren bir mekân olarak kavranmaktadır.

Fransız sinema kuramcısı olan, André Bazin'e göre ise "Sinema, Doğanın tiyatrosudur. Evrenin parçası konumundaki açık uzayın kurgulanması olmadan sinema olmaz" (Bazin, 2011, s. 109).

Resim sanatının iddia etmeye çalıştığı gerçekliğe karşın Bazin, mekanik işleyişin bir sonucu olan fotoğraf ve sinemanın, gerçeklik düşüncesini sağlayan icatlar olarak tanımlar. Ressamın aşkınsal gerçeğinden öte fotoğrafın nesnel gerçekliğine işaret eden Bazin, fotoğrafın bizi doğadaki bir fenomen gibi etkileyebileceğine değinir. Ve bu anlamda fotoğrafın sunduğu dondurulmuş bir gerçeklik olsa da, bir çiçeğin ve yahut bir kar tanesinin güzelliğini daha net yasayabileceğimizi söyler. Aile albümlerindeki fotoğrafları örnek göstererek; mekanik bir oluşumun sonucu olan fotoğraf sanatının bize sonsuzluk yaratamayacağını fakat zamanı mumyalayarak, çürümeye karşı koyduğuna dikkat çeken Bazin; resim için benzerliğin yaratılmasıdır yorumunu yapar. Ve sadece fotoğrafın nesnenin yerine bir iletken rol üstlenebileceğine değinerek, bu anlamda fotoğrafik görüntünün de nesnenin kendisi olduğuna işaret eder. Bazin'e göre; "Bu açıdan baktığımızda, sinema zamanın tarafsızlığıdır. O artık nesneleri korumaz. İlk kez olarak nesnelerin görüntüleri onların sürekliliğinin görüntüleridir. Onu resimden ayıran en büyük özellik, ışın içine zaman boyutunun katılmış olmasıdır" (Bazin, 2011, s. 18-20).

Pascal Bonitzer, Bazin'i büyüleyen şeyin, sinemanın gerçekliği gizleyen perdeleme etkisi olduğuna dikkat çeker ve ekranın ötesindeki homojen gerçekliğe işaret ederek, Bazin' in sinema üzerine söylemiş olduğu "dikişsiz bir elbise" yorumuna yer verir.

Bu anlamda Bazin’ in dikişsiz bir elbise olarak dile getirdiği bu görüş, tiyatro ve sinema üzerine yaptığı karşılaştırmada şu şekilde değindiği söylenebilir.

Bazin, tiyatronun en önemli ögesinin insan olduğunu ama sinema ekranındaki dramın oyuncu olmadan da yaratılabileceği görüşünü savunmaktadır. Onun için “Bir kapının çarpması, rüzgârda savrulan bir yaprak, sahile vuran dalgalar dramatik etkiyi yükselten olgular olabilir” (Bazin, 2011: 104). Doğanın başrolde olduğu bir başyapıt filmde insan figürünün ancak yardımcı bir öge olarak kullanıldığına dikkat çeken Bazin, bu düşünceye ek olarak ise “nanook” ve “wan of aran,” filmlerini örnek göstererek, tiyatrodaki hareketlilikle karşılaştırılması imkânsız olduğunu vurgular. Hareketin ana temasının insan yerine doğa olduğunu ifade eden Bazin, yorumlarına ek olarak Jean Paul Sartre’ın şu düşüncesine yer verir, “Tiyatronun aktör üzerine kurulu olmasına karşın, sinema dekor üzerine oluşturulmuştur”. Bu düşüncelerin yanında Bazin, fotoğrafik gerçekliğe vurgu yaparak, dramatik akışın, mizansenin özü ile bağlantılı olduğunu ileri sürer (Bazin, 2011, s. 104).

Murat İri, Bazin “ Gerçeğin asıl sürekliliğini yakalama, dolayısıyla kurgu kullanmama konusundaki tutumu, öğrencilerden özellikle François Truffaut ve Jean-Luc Godard’ı etkilemiştir “ der. Truffaut’ un filmlerinde 400 Darbe de (Les 400 Coups, 1959) olduğu gibi, uzun çekimlere işaret ederek, kesmelerin sadece bir zorunluluk taşıdığına vurgu yaparak, Bazin’ in etkisine dikkat çeker (İri, 2010, s. 43).



Şekil 29. François Truffaut, 400 Darbe (Les 400 Coups, 1959) (Truffaut, 1959)

İri, sinema araştırmaları üzerine olan incelemesinde, sinemada *Yeni Dalga* akımının düşünce yapısına örnekle; Godard' ın ilk uzun filmi olarak bilinen, *Serseri Âşıklar*'ı (*A Bout de Souffle*, 1960) ele aldığı görülür. Godard' ın *Serseri Âşıklar* ile birlikte, öykülü filmde fikirlerin filmine geçiş yaptığını dile getirerek, artık sinemada “Gerçek bir olaya dayanan öykü, filmde, yalnızca fikirlerin sunulmasında bir araç olmuştur.” yorumunu yapar. Öte yandan Yeni dalgacıların sinema görüşlerinin, kendilerinden önceki Fransız sinema geleneğinin reddi üzerine kurulduğu anlaşılmaktadır (İri, 2010, s. 42-49).



Şekil 30. Jean-Luc Godard, *Serseri Âşıklar* (*A Bout de Souffle*, 1960)
(*Breathless* *Serseri Asıklar*, 2019)

Öte yandan Bazin, 1940-1950 yıllarına işaret ederek Yeni Dalganın doğumuna değinir. Bazin, 1940-1950 arası sinemada taze bir kanın varlığından bahsederek, gerçek fenomenlerin bu zaman aralığında çıktığını ifade eder. Ve böylece sinemada bir devrim gerçekteğini ifade eden Bazin'e göre, bu dönemden sonra “Artık filmin ne anlatmak istediğı düşüncesi, yerini bunu nasıl anlattığı sorusuna bırakmaktadır” (Bazin, 2011, s. 41).

Fransız teorisyen Henri Lefebvre göre, “Zaman ve mekân, dokuları bakımından birbirinden ayrılmaz. Mekân bir zamanı içerir, zaman da bir mekânı” (Lefebvre, 2016, s. 141) Lefebvre Mekânın Üretimi üzerine ele aldığı detaylı incelemesinde, Toplumsal Mekânın üretim biçimlerini ele alır, damgalamayla belirlenen sembolik mekânlara örnek olarak, insanların yer belirlemek için bıraktığı sembolik izlere odaklandığı anlaşılr. Bir ağaç, bir taş, bir oyuk gibi, doğal işaretler yeterli olmadığında, avcılar örnek gösteren Lefebvre, avcılarının av güzergâhlarını belirlemek için bıraktığı izlere dikkat çekerek, bunların “feşmekân yerler” olarak kaldığına işaret eder. Lefebvre, bu yorumların yanında “...bir çocuk kendi bulunduğu yeri damgalar; oradan geçtiğinin izini bırakarak eğlenir” diyerek mekânın oluşum sürecine farklı bir bakış açısıyla yanaştığı anlaşılr (Lefebvre, 2016, s. 161-162).

Mekân sorununa felsefi bir yaklaşımla yavaşan Bedia akarsu ise, Alman filozof Immanuel Kant’dan hareketle, Kant’da Mekân ve Zaman Kavramları’nı ele alır. Kant’dan hareketle mekân-zaman kavramları bağlamında nesneyi de içine alan bir inceleme yer veren Akarsu, şu yorumları dile getirir,

“Dış duyu aracı ile biz objelerin mekân içinde bulunduğunu tasavvur ederiz. İç duyu aracı ile de biz ruhun kendisini ve iç durumunu görürüz, bunu da ancak belli form- zaman-yapabilir, öyle ki iç belirlemelerle ilgili olan her şey, zaman bağlantıları içinde tasavvur edilir. Öyleyse zaman dışarda bir şey olarak görülenemez, mekân da bizde bulunan bir şey olarak görülenemez” (Akarsu, 1963, s. 117).

Akarsu; duyularımızın objeleri olarak nesnelere işaret etmektedir. Nesnenin bize görüldüğünde, yani duyulur olduğunda, mekân ve zaman’ı zihinde hayal etme düşüncesine eklenebileceğine vurgu yaparak, “duyulur görünün objeleri olarak bütün nesneler, görünüşler olarak mekânda ve zamanda bulunurlar” yorumunu dile getirir. Bu anlamda, nesnenin kendinde şey olarak kaldığında, yani duyulur ve görünür olmadığında, mekân’ da ve zaman’ da ki varlığından söz edilemeyeceği anlaşılr. Mekânı dış duyunun, zamanı ise iç duyunun formu olarak tanımlayan

Akarsu, mekân ve zamanı duyarlığın sübjektif şartı olduğunu ileri sürer. Böylece dış görünün sadece mekânla, iç görünün ise sadece zamanla mümkün olabileceği kanaat getirir (Akarsu, 1963, s. 117-120).

Kant'da, mekân ve zamanın nesneden bağımsız mutlak bir geçekliğinin olduğu görüşünü aktaran Akarsu'dan hareketle, nesnenin ancak, mekân ve zamana eklendiğinde bu diyalektiğin duyumsanabilir olduğu anlaşıldığı söylenebilir. Bu bağlamla birlikte, mekânından bağımsız bir nesne düşünülemeyeceğine göre mekân düşüncesinin kavrayışı da ancak duyumsana bilirliliği olan bu nesneler yardımıyla gerçekleştirilebileceği görüşüne varıldığı söylenebilir.

Öte yandan Fransız yazar ve filozof Gilles Deleuze göre, felsefe sanatın olanaklarıyla ilerlemesi gerektiği, görüşünü savunduğu bilinmektedir. Gilles Deleuze Sinema 1: Hareket ve İmge (1986) üzerine olan incelemesinde, mekân kavramı bağlamında, eylem-imge üzerinden küçük ve büyük eylem biçimlerinin, alan belirlemesini örnek olarak, sinemada mekân üretimine ve bu mekânın işleyiş biçimlerine odaklandığı anlaşılmaktadır. Deleuze, Sovyet sinema dönemi yönetmeni ve kuramcı Sergei M. Eisenstein'in bir görüşü üzerine, Çin ve Japon manzara resimlerine işaret eder ve Eisenstein'in bu resimlerde sinemayı önceleyen bir şeyler gördüğüne dikkat çeken Deleuze, bu bakıştan hareketle Japon sinemasını ele alarak Japon yönetmenler, Akira Kurosawa (1910-1988) ve Kenji Mizoguchi'nin (1898-1956) sinemasındaki yapıyı inceler. İki yönetmen arasındaki zıtlığa değinen Deleuze, Kurosawa'ın eril dünyasını Mizoguchi'nin dişil evreniyle olan karşıtlaşmaya değinir. Deleuze göre "Mizoguchi'nin yapıtı küçük biçim içinde yer alırken, Kurosawa'ın yapıtı büyük biçim içinde yer alır" (Deleuze, 2014, s. 249) Deleuze'ün bu biçimden kasıt olarak, sinemada olay örgüsü içinde gelişen eylem-imge hareketinin, gerçekleştiği yere; bir bakıma çerçevelenmiş mekânın planlardan örülmüş parça-bütün (plan-yakın plan) ilişkisi içinde, Deleuze'ün ifadesiyle hareketsiz kesitlerin eklemlenerek oluşturduğu yani dolaysız olarak bir hareket-imgeyi verdiği yere, işaret ettiği söylenebilir (Deleuze, 2014, s. 13,244-240).

Kurosawa’ ın sinemasında işleyen nefes-mekân biçimine değinen Deleuze, Kurosowa sinemasında;

“Numarayı, sokağı, mahalleyi, şehri belirtmek için bir bireyden yola çıkılmaz, tam tersine önce surlardan, şehirden başlanır ve büyük blok gösterilir, daha sonra mahalle ve en sonunda kimliği bilinmeyen kadının aranacağı alan gösterilir. Kimliği bilinmeyen bir kadından onu belirleyebilecek verilere doğru gidilmez, verilerin tamamından yola çıkılır ve kimliği bilinmeyen kadının içinde bulunduğu sınırları belirlemek için bunlardan aşağı inilir” der (Deleuze, 2014, s. 244).

Deleuze , ‘manzara kavramına’ karşılık gösterdiği, estetik alan üzerine, Çin ve Japon resimlerindeki iki temel prensiplerden biri olan ‘nefes-mekân ’ kavramını kullandığı söylenebilmektedir. Deleuze’ün nefes mekân’dan kasıt olarak yaşamsal olana işaret ettiği anlaşılmaktadır (Deleuze, 2014, s. 243)

Bu yapının, tıpkı Eisenstein’ın işaret ettiği; Çin ve Japon manzara resimlerinde yer alan işleyişe benzer tutum sergileyerek örüldüğü anlaşılmaktadır. Deleuze’ün Kurosawa sinemasında bütün bir plan içinde gelişen olayların ve bu planla birlikte mekânı yaratan unsurların her bir noktası üzerinden olan ilişkisiyle kavrandığına işaret ettiği anlaşılır. Çünkü Deleuze göre, Kurosowa’ ın evrenindeki gerçekliğin bütün noktaları, yani Deleuze’ün ifadesiyle “eyleme geçmeden önce ve eyleme geçmek için tüm verilerin bilinmesi gerekmektedir” ve Kurosawa ‘ın sözleriyle birlikte “karakter eyleme geçmeden öncesidir” (Deleuze, 2014, s. 244).

Bu bağlamdan hareketle; Kurosawa sinemasında, çerçevelenen mekânda, imge özgür bir harekette alan-lar belirlediği anlaşılır. Ve bu özgür alan-ların, nesnel olmakla birlikte, kavramsal bir tutuma eş değer unsurları taşıdığı ayrıca dile getirilebilir. Kurosawa’ ın sinemasında, bu anlamda diyalektik bir rota sunum biçimi belirir. Bu biçim, Deleuze’ün işaret ettiği gibi, nefes-mekân alanını yarattığı söylenebilir.



Şekil 31. Akira Kurosawa, Dersu Uzala (1975) P. 00:46:55 (Dersu and the Captain (1975), 2019)

Deleuze’e göre “Bir şeyin özü asla başlangıç aşamasında belirmez, ortalarda, gelişmesinin akışı içinde, kuvvetleri pekiştiğinde ortaya çıkar” (Deleuze, 2014, s. 13). Öte yandan Deleuze, Kurosawa ve Mizoguchi’nin sinemasında; büyük ve küçük eylem biçimleri olarak ifade ettiği bu yapıların birbirini tamamlayıcı yönünden çok, iki yönetmenin bu eylem biçimlerinin arasındaki ayrımın üzerinde durduklarını dile getirerek su yorumlarla destekler,

“Ama Kurosawa, tekniği ve metafiziğiyle büyük biçimi, onu yerinde dönüştüren bir genişlemeye maruz bırakırken, Mizoguchi küçük biçimi, onu kendi içinde dönüştüren bir çekiştirmeye, bir uzatmaya maruz bırakır. Mizoguchi’nin ikinci prensipten, artık nefesten değil, iskeletten, bir sonraki parçaya bağlanması gereken küçük mekân parçasından yola çıktığı, pek çok bakış açısından açıktır. Her şey "fon" dan, yani kadınlara ayrılmış mekan parçasından, ince işçiliği ve örtüleriyle "evin en dibi"nden yola çıkar” (Deleuze, 2014, s. 250).

Deleuze’ün sinemada mekân işleyişi içindeki ters paralellikte ilerleyen örnekler üzerine devam ettiği anlaşılan düşüncede, mekânın görüşle değil bu

görüşlerin oluştuğu ilerleyişle kurulduğu anlaşılır ve bu ilerleme noktaların da alan ya da parçalar olduğuna dikkat çekerek belirtir. “Kurosawa’ da yanal hareket bütün önemini, yalnızca çapını oluşturduğu şu ya da bu büyüklükteki bir çemberin sınırlarıyla iki yönde de karşılaşmasına borçludur. Bunun tam tersine, Mizoguchi’nin mekânı varsaymak yerine onu yaratan yanal hareketi, adım adım belirli ama sınırsız bir yönde ilerler” (Deleuze, 2014, s. 250).



Şekil 32. Kenzi Mizoguci, Zalim Şanso (Sansho the Bailiff, 1954) P. 00:14:57
(Sansho The Bailiff (1954), 2019)

Fransız sinema eleştirmeni, aynı zamanda yönetmen ve senarist olduğu bilinen Pascal Bonitzer, Köralan ve Dekatrajlar üzerine ele aldığı incelemede, Plan üzerine Godard’ ın “’vent d’est’in” bir ara yazısında yer alan şu sözlerine dikkat çeker; “Bu doğru bir görüntü değil, doğrudan doğruya bir görüntü” (Bonitzer, 2011, s. 15-16).

Bonitzer, Godard’ ın “’vent d’est”deki iki görüntünün arasına iliştiirdiği bu eyleminin, sinemayı salt görsel imgelerine indirgeme girişimleri üzerine ayrı bir noktada tuttuğu anlaşılmaktadır (Bonitzer, 2011, s. 18).

Plan kavramının Griffith'in başlattığı görüş açılarının çokluğundan geldiğinin bilgisini veren Bonitzer, plan nedir sorusunun cevabını arar ve alan derinliğinin en az iki planın üst üste gelmesi olduğunun bilgisini vererek; "plan kavramı aracılığıyla işin içine giren, sinemanın bütün oluşumu, sinematografik gövdenin bütün eklenmesidir" yorumunu yapar (Bonitzer, 2011, s. 20-22).

Öte yandan filmsel uzayın derinliği olarak belirttiği ve birbirinden ayrılan bütün plan biçimlerinin yanında yakın planın ayrıcalıklı önemine değinen Bonitzer; yakın plan' ın, her vücut parçasına her nesneye bir yüz işlevini yüklediğine işaret ederek Deleuze ve Guattari'nin yakın plan üzerine şu sözlerini aktarır "Sıradan bir nesne bile yüz'leşecektir: bir ev, bir alet ya da bir nesne, bir elbise, vs. bana bakıyor gibi gelecektir... Sinemada yakın plan, bir yüz ya da bir yüz parçası için nasıl işliyorsa, bir bıçak, bir fincan, bir duvar saati, bir çaydanlık içinde aynı şekilde işler; böylece Griffith bana bakıyor" (Bonitzer, 2011, s. 26).

Bonitzer; sinemada yakın planla birlikte, kendi değimiyle, tedirgin bir araştırmanın nesnesi olarak ifade ettiği yüz ve beraberinde gelen özgül dehşetin de çıkışı olduğuna dikkat çeker (Bonitzer, 2011, s. 26).

Ayrıca Bonitzer, İngiliz yönetmen Alfred Hitchcock'tan hareketle Hitchcock Suspensei (Endişe) başlığı adı altında yakın plan incelemesini yapar. Onun için "suspensei; sinematografik zamanın bir anamorfozudur; seyirciyi tablo kişilerinin farkında olmadıkları çarpıtılmış yumurtamsı biçimin içindeki kurukafayı seçebildiği noktaya taşır" (Bonitzer, 2011, s. 42).

Bonitzer'e göre Hitchcock sinemasında her şey durağan seyrinde gelişen olayların içinde olup biterken, bütünü oluşturan bu katmanlardan birinin, açıklanamayacak bir davranışla beraber, "leke" yaptığını fark ettiğini ve her şeyin bu sonuç itibarıyla başlayarak birbirine bağlandığını dile getirmektedir. Hitchcock'a özgü bu yapının her zaman bir leke etrafında birleştiğine dikkat çeken Bonitzer,

"Her şey bakışı harekete geçiren bir leke işlevi görebilir: Stage Fright'ta (sahne korkusu) elbisenin üstündeki kan, suspicion'da içine yerleştirilmiş lambayla 'şiddeti arttırılmış' süt bardağı, arka pencere' de pencerenin siyah

dikdörtgeni ve bu siyah dikdörtgen içinde katilin sigarasının oluşturduğu kırmızı nokta, North by Northwest'in (gizli teşkilat) başlangıçta gökyüzünde bir noktadan ibaret olan uçağı" örnek gösterir. (Bonitzer, 2011, s. 42-43).

"Yapıntı işte böyle kurulur" yorumunu yapar (Bonitzer, Kör Alan ve Dekadrajlar, 2011, s. 43). Böylece Hitchcock sinemasında leke kavramının tanımını da vermiş olduğu anlaşılır. Bu yorumlarla beraber Bonitzer, 'dedalusa' benzettiği Hitchcock'u, Deleuze ve Guattari'nin şu sözlerini aktararak destekler "sinemanın mimarlıkla ilişkisi tiyatroyla ilişkisinden daha derindir" (Bonitzer, 2011, s. 61).



Şekil 33. Alfred Hithcook, Vertigo (1958) (Vertigo (1958) - film frame, 2019)

Bazin ise, mimari olmadan tiyatronun varlığından bahsedilemeyeceğini ve sinema ekranının her ne kadar hareket halindeki objeleri yansıtıyor olsa da, bir resim gibi çerçeveli olduğuna dikkat çekmektedir. Bunun yanında sahnenin tersine, sinema ekranının bir merkezkaç yapıya sahip olduğu ve tiyatronun ise oyuncu bir uzam içinde hapsettiğine değinir (Bazin, 2011, s. 105-106).

Anlaşıldığı gibi tiyatronun nefes aldığı koşullar, mimari mekânın izin verdiği olanaklar kadar olduğu görülmektedir. Ve bu olanakların tek mekân içinde yaratılan kurgulanmış, hareket bakımından kısıtlı bir sahnede gerçekleştiği söylenebilir.

Bu bağlamda, Deleuze ve Guattari'nin tiyatrodan bağımsız olarak işaret ettiği ilişki, sinemada alan derinliğinin, gerçekte çerçevelenmiş bir mekandaki gerçeğin sınırsız uzamıyla ilintili olduğu ve bu derinlik içinde, bir labirent gibi yer alan mekanların, bütünde, planı oluşturan biçimin örülerek, yapıyı oluşturan katmanlara benzetildiği anlaşılır. Gerçek tiyatro dışarda mıdır? Bilinmez! Fakat bu bağlamla birlikte Bonitzer'ın, plan, yakın plan ve alan derinliği üzerine dile getirdiği düşüncelerde, sinemada mekân ve nesne ilişkisi üzerine bir filmi meydana getiren işleyişin izlerine rastlanılır. Yakın planın nesneyle olan teması ve bütünün bir parçası üzerinden ele alınan başka bir deyişle mekân düzenlemesi, sinemada hareketi meydana getiren mekanik bir işleyişin getirdiği nesnellik zemininde, düşünceyi harekete geçiren kavrama dair unsurlar olduğu kanısına varılır.

Yuriy Lotman "Sinema Estetiğinin Sorunları" adlı incelemesinde "Çekim Sorunu" başlığı altında, sinemada sanatsal mekânın yaratılmasındaki koşullara işaret ettiği gözlemlenir. Yönetmenin, görünür gerçekliği kopyalayarak hareket halinde bir görüntü yarattığını dile getiren Lotman'a göre bu görüntünün parçalandırılmasının içinde, farklı ortaya çıkış biçimlerine sahip olduğunu belirtir, buna ek olarak,

"Gösterim sırasında birbiriyle kaynaşan görüntülerin tek tek karelere ayrılması, filmin yaratıcısı için, bir şiirin okunması sırasında ölçülerin (vezin) sözcüklere karışması gibidir (ölçü, dizenin metrik bütünlüğü sıradan bir dinleyici tarafından bilinçli bir biçimde algılanmaz). Seyirci içinse, çekim içinde meydana gelen değişmelere karşın, bir bütün olarak algılanan görüntü parçalarının birbirini izlemesidir" (Lotman, 1999, s. 46).

Lotman "çekim" kavramını, çoklu tanımlarla birlikte "sinematografik anlamın bölünmez en küçük parçası" olarak sunduğu görülür. Çekimdeki mekân için, gizemli özelliklere sahip olduğunu dile getiren Lotman, perdenin yüzeyinde, bir bakıma uzamsız alanda kopyalanmış gerçekliğin nasıl sunulduğunu ayırt etmemizi sinematografiye olan tanıklığımızın engel olduğunu belirtir. Lotman bu perdenin her yerini kaplayan bir eli çekimiyle karşılaştığımızda "bu bir devin elidir" diye düşünmeyeceğimize değinir. Ve burada görünen kesitin, bedenin fiziksel boyutlarının sınırlarını düşünmeyi değil, bedendeki ayrıntının yarattığı önemi vurgular. Lotman'ın dikkat çektiği ayrıntı; rengi, ağırlığı, belli bir biçimi olan

kısacası gösterge işlevi görecek her şeyi kapsayabilmekte olduğu anlaşılır (Lotman, 1999, s. 49-50).

Lotman'dan hareketle, Bonitzer' in yakın planın etkisine örnek olarak "ekranda, yalnız ekranda bir hamam böceği yüz fil eder" yorumunda, korku temasının düşüncede yarattığı his olarak sunulduğu söylenebilir (Bonitzer, 2011, s. 27).

Öte yandan Lotman, sinematografinin evreninde bulunduğumuzda, nesnelerin görünüşleri konusunda kendimizi yeni bir bağıntıya alıştırmamız gerektiğini ifade eder ve ona göre "Sanatsal mekânın çerçeveye sınırlandırılması, bütüne ilişkin karmaşık estetiksel bir duygu da yaratır, özellikle çağdaş sinema tekniğinde bir yasa durumuna gelen çekim-değişimleri nedeniyle" (Lotman, 1999, s. 59) Ayrıca perde yüzeyindeki hareketin getirdiği mekân yanılsamasının çok önce çözüldüğüne işaret eden Lotman, çek sanat kuramcısı J. Mukarovski'nin 1930'larda, ses' in bu konuya benzer bir tutum sergilediği görüşüne dikkat çektiğini, belirtir ve sinemada mekânın yaratım biçimlerine odaklanarak, yeni sanatsal anlatım olanaklarının üretilmesini, şu görüşle desteklediği anlaşılır, "Kaynağından çıkan bir ses, bir mekân yaratır. Mukarovski perdede, seyircilere doğru yol alan bir yük arabası gösterilmesini, sanatsal mekânın perdeyi aştığına ve üçüncü bir boyut kazandığına ilişkin duyguyu açık seçik aktarmak için de ses olarak, perdede görünmeyen atın nal vuruşlarının saptanmasını önerir" (Lotman, 1999, s. 59).

1.2.1. Sinemada Gösterge ve Kavram İlişkisi

"Sinema yakının ve uzağın ve bunların anlamlandırdığı bütün duyguların; dostluğun sevginin, kinin, endişenin, elemin, fobinin, dehşetin, korkunun, arzunun, coşkunun, tiksindenin sanatıdır" (Bonitzer, 2011, s. 34).

Sinema sanatı, özü bakımından ses ve görüntülerin bir araya gelerek, bir bakıma mekânların, soyut ve somut göstergelerin düşünsel bir mekân yarattığı, nesnel hareketsizlikteki düşünsel bir hareket olduğu anlaşılmaktadır.

Oğuz Adanır, “Metaforik anlamda bir dil yetisi olan sinema gerçekte birçok dil yetisinin bir araya gelmesi ve bir senteze ulaşmasıyla mümkün olabilmektedir” der (Adanır, 1994, s. 39). Bununla beraber Sinemanın yazılı ve sözlü bir dil anlamında, ifadesel biçimde dilinin olmadığına dikkat çeken Adanır, sinematografik bir dil yetisiyle birlikte sanatçının geliştirdiği stil kavramını, yasama karşı geliştirdiği bir dil yetisi olduğunu belirtir. Adanır’a göre insanın simgesel ve dilsel olmak üzere iki düşünce biçimine sahiptir. Dilsel düşüncenin de bir bakıma sembolik bir düşünce biçimi, taşıdığını ifade ederek ikisi arasındaki farkları gözlemleyen Adanır; insan duygularını çoğu zaman sözcüklerle anlatıp, aktaramayacağını, bununla birlikte sanatın içindeki ifade işleyişine örnek olarak; heykel, resim, dans, müzik vb. sanatların ifade olanaklarının, bu yüzden gelişip, kullanıldıklarına değinir. Ona göre “Sinematografik dil yetisi aracılığıyla sanatçı, insan gibi canlı bir malzemeden yararlanarak pek çok şeyi dışa vurma hatta sözcüklerle aktarılamayacak olanları bile anlatma olanağına sahip olabilmektedir. Ayrıca müzik, ışık, renk sahneye koyma ile de bu duygu ve düşüncelerin altını iyice çizme olanağı bulunmaktadır” (Adanır, 1994, s. 39-40).

Yuriy Lotman’a göre ise sinema perdesindeki her görüntü bir gösterge niteliği taşımaktadır. Ve bir anlamının olduğu bu gösterge aynı zamanda enformasyon taşıyıcısı olduğuna da dikkat çeker. Bu anlamın iki biçimde olabileceğine değinen Lotman, görüntülerin reel dünyadaki nesneleri yansıttığını ve bu nesneler ile de görüntüler arasında semantik bir ilişki meydana geldiğini dile getirir. Ve böylece nesnelerin görüntülerin anlamlanan durumuna geldiğini ifade eder. Lotman yorumlarını sürdürerek “Öte yandan perdedeki görüntüler, ek olarak, ara sıra tamamen şaşırtıcı anlamları da içerebilirler. Işıklandırma, montaj, uzaklık-çekimindeki (plandaki) değişiklikler, hızın değiştirilmesi vb. perdede yansıtılan nesnelere ek anlamlar kazandırabilir: Simgesel, değişmeceli, değinmeceli vb.” (Lotman, 1999, s. 56).

“Gerçekte sinemanın estetik zenginliği, göstergenin üç boyutunu, belirti, görüntüsel gösterge ve simgesel boyutları birleştirmesinden kaynaklanır” (Lotman, 1999, s. 127).

Göstergebilimin ilk kuramcılarında biri olduğu bilinen Amerikalı filozof Charles Senders Pierce, gösterge kavramını ele alarak ikon, belirti ve simge olarak üç bölüme ayırdığı bilinmektedir. Yuriy Lotman, Göstergenin üçüncü hali olarak ele aldığı simgeyi, İsviçreli dil bilimci Ferdinand De Saussure’ ün rastlantısal göstergesine denk düştüğünü belirtir. Saussure gibi Pierce’inde simgenin gösterge halini aldığı bir “anlaşmadan” söz ettiğine değinerek; “insan ‘yıldız’ sözcüğünü yazabilir fakat böyle yapmakla bu sözcüğün yaratıcısı konumuna gelmez, ne de yazdığı sözcüğü silmesi insanın sözcüğü imha ettiği anlamına gelir. Sözcük sözcüğü kullananların zihninde yaşar” yorumlarıyla, simgesel göstergenin onu taşıyan nesnesi ile aralarında bir benzerlik olmadığıyla birlikte, varoluşsal bir ilişkinin de bulunmadığına değinir. Simgesel göstergenin bir yasa gücünün olduğunu belirten Lotman, aynı zamanda uzlaşımsal olduğunu da dikkat çeker (Lotman, 1999, s. 56).

“Simge: İletişim kurma ya da ileti aktarma, bilgi verme amacı içeren gösterge; bir şeyi temsil eden edim ya da şey... Simge ile gönderge (dış dünya nesnesi) arasındaki bağ her zaman nedensiz/keyfi değildir. Bu göstergelerin anlamı, her zaman bunları kullanan insanlar arasındaki bir uzlaşmaya bağlıdır. Simgede gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki nedensiz ancak uzlaşımsaldır... Terazi adaletin simgesidir. Kalp, aşkın simgesidir. Bunlar arasında keyfi olmayan bir ilişki vardır. Sözcükler sayılar birer simgedir. Ancak bunlarda gösteren ve gösterilen tamamen keyfidir ve uzlaşımsaldır” (Keser, 2009, s. 310).

Peter Wollen; Pierce’e göre dilbilimsel gösterge; dar ve bilimsel anlamda, bir simge olduğunu ifade eder. Öte yandan Saussure’ de dilbilimsel gösterge; rastlantısal olduğuna dikkat çeker (wollen,2004:134) “Oysa simgenin diğer bir özelliği de tamamıyla rastlantısal olmayışıdır; simgenin içi boş değildir çünkü burada gösterenle gösterilen arasındaki o doğal bağın taslağı yatar. Adaletin simgesi olan terazi, başka bir simgeyle. Örneğin bir at arabasıyla değiştirilemez” (Wollen, 2004, s. 134).

Öte yandan Lotman’a göre “Sinemanın simgesel -dolayısıyla kavramsal-boyutunun varlığını kabul etmek özellikle önemlidir, çünkü bu, nesnel eleştirinin en temel güvencesidir. Görüntüsel gösterge kaygım ve değişkendir; eleştirmenin ele geçirme çabalarına karşı koyar” (Lotman, 1999, s. 136).

Sinemanın kavramsal boyutunun varlığına işaret ettiği anlaşılan Lotman’a göre; film dili iki yönsemeyi içermektedir. İlkini, öğelerin yinelene bilirliliğiyle, izleyicinin yaşamsal deneyimine yani kendi deneyimiyle estetiksel deneyimine dayandırdığı anlaşılan Lotman, Bu ilk eğilimin, izleyicinin beklentilerine donuk bir yapı meydana getirdiğine dikkat çeker. İkinci eğilime örnek olarak ise bu ilk eğilimi oluşturan unsurları örterek ortaya çıktığına değinirken; “... Metindeki semantik düğüm noktalarını belirgin duruma getirir. Bu nedenle asenkronizasyon, nesnelerdeki alışılmış sıralanmanın, olguların ve görünüşlerin biçimlerinin bozulması filmsel anlamın temelini oluşturmaktadır. Ne var ki, "anlam taşıyıcı" ve "biçimi bozulmuş" öğeler, sinema dilinin oluşum sürecinin yalnızca ilk aşamasında eşanıamlıdır” der (Lotman, 1999, s. 56). Lotman’ ın film dili olarak örneklediği bu iki eğilim, sinema da gösterge dili üzerine, eş düşen bir tutum sergilediği anlaşılmaktadır. Yinelenecek olarak izleyicinin karşısına çıkan nesnelerin, kendinde şey olarak tekrar hareket içinde oldukları anlaşılır. Bu çıkarımlarla birlikte Lotman’a göre, Sinematografinin tanımını, hareketli görseller yardımıyla öyküler anlatmaktır ve bu yoruma ek olarak “Sinema, özü bakımından iki anlatım tarzına ilişkin yöntemin birleşimidir, yani betimleyen ("hareketli resim sanatı") ve dilsel” yorumunu belirtir. (Lotman, 1999, s. 64). Lotman, dilsel ve görüntüsel göstergelerin bir araya gelerek oluşturdukları bu bütünselliğe başka bir örnek olarak, sessiz filmlerdeki ara yazı harflerinin de anlam taşıyıcı bir role, yani simgesel bir gösterge halini aldığını belirtir (Lotman, 1999, s. 65).

Peter Wollen’e göre;

“Sinemanın bir iletişim ve ifade aracı olarak barındırdığı olağanüstü olanakların herkesten çok Godard farkına varmıştır. Onun ellerinde sinema, Pierce’in görüntüsel gösterge, simge ve belirti türü göstergelere eşit ağırlık verilerek oluşturulan o kusursuz gösterge alayına

dönüşmüştür. Filmlerinin kavramsal anlamı, resimsel güzelliği ve belgesel bir doğruluğu vardır” (Wollen, 2004, s. 140-141).

Wollen, Godard’ ın, "modern akımların" sinemada uyandırdığı etkilenişlerin ikinci dalgasını temsil ettiğini söyler ve Duchamp, Joyce, vb. sanatçıların temsil ettiği akımlara benzer olarak bu örneği dile getirir (Wollen, 2004, s. 154).

Öte yandan Rus yönetmen Andrey Tarkovski’ ye göre “Sinemanın en önemli sınırlılıklarından biri filmsel görüntülerin ancak ve ancak görsel ve işitsel olarak algılanan hayatın olgulara dayalı doğal biçimlerinde kendini temsil edebilmesidir” (Tarkovski, 1992, s. 82). Tarkovski, bu yorumlarına destekleyici bir örnek olarak Akira Kurosawa’nın Yedi Samuray (Seven Samurai, 1954) filmini örnekler,

“Ortaçağ’da bir Japon köyü. Ata binmiş samuraylarla yerdekiler arasında kıyasıya bir savaş sürüyor. Korkunç bir yağmur yağıyor. Her yer çamur içinde. Eski Japon kıyafetleri içindeki samuraylar paçalarını kıvrırmışlar, çamura bulanmış baldırları görünüyor. Birden samuraylardan biri vurularak yere düşüyor ve yağmur bütün çamurunu yıkayarak adamın bacaklarını bembeyaz ortaya karıyor. Mermer gibi beyaz. Bu adam ölmüş. İşte bu aynı zamanda olgusal da olan bir görüntü. Her türlü simgeden uzak bir görüntü” (Tarkovski, 1992, s. 84).

Bu örnekle birlikte sinemada mizansenin, seçilmiş nesnelerin bir çekim alanı üzerindeki düzenini ve hareketini belirlediğini dile getiren Tarkovski, sanatsal kurgulanan mizansene, edebiyattan bir örnekle Dostoyevski’nin “Budala” eserindeki son sahneye dikkat çeker. Tarkovski’ ye göre “Sinemanın vazgeçilmez ön koşulu, hatta filmin her türlü plastik yapısı açısından nihai ölçütü yaşayan gerçeklik olgusal somutluktur.” (Tarkovski, 1992, s. 83-84) Sinema filminin eşsizliğin bu bakımdan kaynaklandığına dile getiren Tarkovski, simgelerinde böyle doğduğuna işaret eder fakat bunların kamuya mal olmakla birlikte sıradanlaşarak yer edindiklerinin altını çizer (Tarkovski, 1992, s. 84-85).

Bu yorumlarla birlikte; Tarkovski, Kurosawa'nın Seven Samurai (Yedi Samuray,1954) adlı filmine ait bir sekans üzerinden sinemada olgusal somutluğun da krokisini çizdiği anlaşılır. Bu olgusal somutluk, kendinde şey olarak kavranabilmekle beraber kavramsal bir tutumu da beraberinde getirdiği söylenebilir. Tarkovski sinemada bir ifade aracı olarak simgesel dilin ötesinde, olgusal somutluk, olarak yorumladığı anlaşılan bu bakışla beraber, sinemanın anlatı dilinde, sanatsal bir dile işaret ettiği söylenebilir. Bu sanatsal bakış acısı içinde Tarkovski'nin yorumlarından hareketle, sinemada sanatsal anlatının olanaklarında, simgesel değerın yönseyebildiği bir mesaj kaygısı yerine, kavramsal bir değer tutumu; bilim, felsefe ve sanat' ın bir arada olduğu gerçek' in bakışını benimsediği söylenebilir.



Şekil 34. Akira Kurosawa, Yedi Samuray (Seven Samurai, 1954) (Seven Samurai , 2019)

Bu bağlamda sinema yapısı itibariyle, bilim, felsefe ve sanattan hareketle gerçek içinde hakikati sunabilme olanaklarını taşıdığı söylenebilir. (nesnel gerçeklikte düşünsel hakikat) Burada ele alınan, hakikat in bilim-felsefe-sanat' ın sunduğu diyalektik bir labirentte merkezkaç tutum benimsediği dile getirilebilir.

Kavram'a dair olanın ise, bu labirent içinde, merkezkaç hakikate götüren koridorlar görevi üstlendiği söylenebilir.

Ele alınan ve bu incelemeye yön verecek olan *olgusal somutluk*' tan, kasıt olarak; koşullanma yaratmadan, sanatın işleyişi içinde yer alan öznenin entelektüel bir birikimle oluşturduğu bakış açısı ile edindiği kazanıma odaklanılmıştır. Bu varsayım itibariyle, sinemada sanatsal bir dil olarak, Tarkovski' den hareketle olgusal somutluğa eş değer bir yapının varlığı; Kavramsal Sanatın sunduğu olanaklar bütününde incelenerek, Kavramsal Sanatın, Sinemaya sağladığı olanakları saptamak ve sağlamak amaç edindiği söylenebilmektedir.

Bu anlamda Sinemada Gösterge ve Kavram İlişkisi olarak ele alınmış bu başlık altında, kavramın simgeden ayrıışan yönüne odaklanılmaya çalışılmış. Yaşamdan bağımsız olmayan bir sanatsal bakış açısıyla, Tarkovski'nin olgusal somutluk olarak adlandırdığı tanıma odaklanarak, bu araştırmanın Sinema ve Kavramsal Sanat ilişkisini örnekleyen saptamalara katkı sağlamıştır.

Bununla beraber Lotman' ın işaret ettiği anlaşılan, sanatsal olmayan simgesel tutum bu incelemenin hedefinde olmadığı açıkça dile getirilebilir. Bu araştırma; sanatsal filme ait olan göstergenin işlevsel konumuna, bir araç olarak değinilir niyetle, incelemeye alınmaktadır. Sinemada Gösterge ve Kavram İlişkisi olarak incelenen bu başlıkta, Sanatın olanaklarını kullanan resim, heykel, müzik, tiyatro vb. sanat dallarında ifadesel anlatım olanağı ne ise sinema diline de, eklenebilecek sanatsal katkıları saptamak ve sağlamak bu yönde amaçlanmıştır. Bir bakıma, Çağdaş sanatın işleyişi içinde yer alan görsel sanatların olanaklarından faydalanarak, sinemada bu entelektüel yaklaşımı ortak bir dil ile izleyiciye sunabilme imkânlarının saptanması ve sağlanması amaç edinmiştir.

Bu düşüncelere ek olarak Tarkovski'nin sinema sanatı üzerine “Sinemanın saflığı ve aktarılamaz gücü, görüntülerin, bunlar istediği kadar cüretkâr olsun, simgesel niteliğiyle değil, gerçek bir olgunun somutluğunu ve tekrarlanabilmezliğini ifade etmesinde yatar” düşünceleri, bu araştırmadaki yapının oluşumunda taşıyıcı bir sütun görevi gördüğü söylenebilir (Tarkovski, 1992, s. 84).

1.3. Hareket Halindeki Bir Enstalasyon Olarak Sinema

Geleneksel sanatın işleyiş biçimine karşı bir duruştan öte, yeni ifade alanları sunan Kavramsal Sanat; felsefe ve dil’ in imkânlarından yararlanarak, sözcükler, yazı, belge video, ses ve her türlü dokümantasyon vb. gibi sunumlardan faydalandığı görülür, ayrıca nesneler aracılığıyla ortaya çıkan her gözenekten faydalandığı da gözlemlenir.

Bu gözeneklerin, eklektik şekilde birbirini doğuran merdiven basamakları gibi olduğu söylenebilir. Kısacası düşünmeyi düşünme düşüncesine götürebilecek her türlü duyumsanabilir nesneyi kendine araç ettiği anlaşılır. Kavramsal Sanat, düşünme düşüncesine götüren bu araçları yine bir ifade biçimi olan enstalasyon-lar aracılığı ile sunar. Enstalasyon; duyumsanabilir her doğal mekân ve mimari mekânın özelliklerini kullanmakla birlikte, nesneler üzerinden de mutlak bir mekân yaratma özelliklerini barındırabilir. Böylece Enstalasyon; mekân ve nesne bağlamlarının dili aracılığı ile yönseme göstererek oluştuğu, Kavramsal Sanatın yansıyan nesnel sunumu olduğu kanısına varılır.

Bu araştırmada, Hareket Halindeki Bir Enstalasyon Olarak Sinema düşüncesi için, Eadweard Muybridge’nin Koşan At ve Étienne-Jules Marey’in, hareketin akışının ölçümlenebilmesi üzerine olan bilimsel araştırmalarının yanında, Duchamp’ın, ‘Bisiklet Tekerleği’ (Bicycle Wheel, 1913), ‘Merdivenden İnen Çıplak No. 2’ (Nude Descending a Staircase No.2, 1912) ve bu düşünsel mekanların hareketsel önerilere dayanan; mutlak bir mekanın düşünceye dair hareketsel eylemi olarak, Duchamp’ın ‘Paris Havası’ (50 cc of Paris Air, 1919) adlı hazır-nesne çalışması, diyalektik bir inceleme varsayımı ile, sinemanın hareket halindeki bir enstalasyon olarak düşünülmesinde, dayanak noktası olduğu söylenebilmektedir.

Öte yandan bu olanaklar sırtını, Kavramsal Sanatta bir ifade biçimi olarak Enstalasyon düşüncesinin, nesnel; bir bakıma mimari mekâna ait pratiklerine dayandırmaktadır.

Böylece Sinema ve Kavramsal Sanat ilişkisi üzerine incelenen bu araştırma, göstergeler (dilsel ve işitsel) yardımıyla konuşan iki düşünsel sanatın, aynı mekân kavramı altında nefes almalarından dolayı Hareket Halindeki Bir Enstalasyon Olarak Sinema düşüncesinin doğmasında etken rol üstlendiği söylenebilmektedir. Kısacası bu iki sanatı bir araya getiren önemli husus mekân kavramıdır.

Henri Lefebvre göre, “Mekân (sadece gözlerle ve zihinle değil, bütün duyularla ve bedenın tümüyle ,) ne kadar çok incelenir ve ne kadar iyi ele alınırsa, mekânda işleyen, mekânın parçalanmasına ve bir başka mekânın üretimine yönelen çatışmalar o kadar çok ve o kadar iyi kavranır” (Lefebvre, 2016, s. 390).

Bazin, sinemanın bilimsel ruha çok şey borçlu olduğunu dile getirerek, sinemanın doğmasında, belli bir sistemden bağımsız mucitlerin, özgürce yaptıkları araştırmalardaki, içgüdüsel eğilimlerinin sonucu olarak görmektedir. Bu mucitlere örnek olarak 1877 ve 1880 yıllarına, Eadweard Muybridge’nin araştırmalarına dikkat çeken Bazin; Muybridge’nin, nerdeyse tek başına oluşturduğu karmaşık bir alet sayesinde koşmakta olan atın hareket evrelerini kaydetmesiyle birlikte, ilk sinematografik çalışmanın da böylece gerçekleştiğini dile getirir. Bazin film tarihçisi olan P. Potonée’nin şu düşünceleriyle aktarımını yaparak “sinema sanatının kaynağının sanıldığı gibi fotoğrafın icadı sayesinde değil, stereoskopun icadı sayesinde olduğunu söylemektedir” ve bu yorumlardan yola çıkarak “Uzaydaki devingensizliği gören insanlar fotoğraf karelerinin birleştirilerek hayatın kendisinin yeni baştan yaratılabileceği gerçeğine ulaşacaklarını görmüşlerdir. Bu, doğanın olağanüstü bir taklidi olacaktır. Görüntünün hareketliliği içinde sesin ve rölyefin (resmin) birleştirilmesinin tek bir mucidi yoktur” yorumlarını dile getirir (Bazin, 2011, s. 23,26).

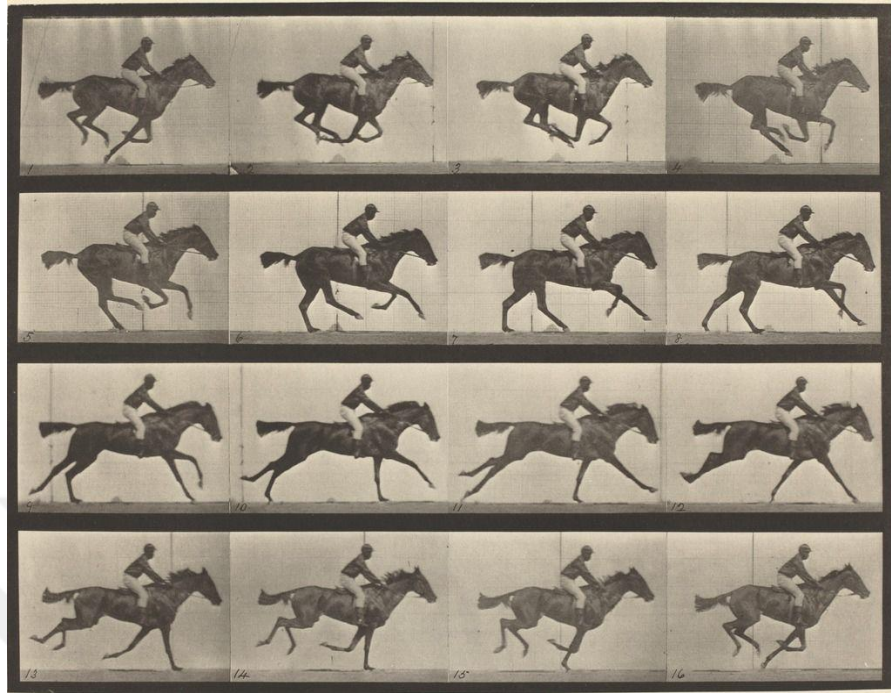
Bazin’ in bu yorumlarıyla birlikte, sinemada; hareket-ıme ve zaman-mekân kavramlarına da işaret ettiği söylenebilmektedir.

Fransız filozof Gilles Deleuze sinemada “Hareket-İmge” üzerine olan araştırmasında, Henri Bergson’un hareket problemleri üzerine durduğu anlaşılmaktadır. Bergson’un bu hareket problemine üç tez öne sürdüğü bilinmektedir.

Bergson'dan yola çıkarak ikinci tezde, Ayrıcalıklı An' lar ve Herhangi An' lar üzerine yoğunlaşmakta olduğu görülen Deleuze'ün, antik bilimde ve modern bilim' deki hareket anlayışlarını karşılaştırdığı anlaşılır. Deleuze Antik Çağ'da hareketin “kavranılır unsurlarla, kendileri de ebedi ve hareketsiz olan Biçimler ya da İdealarla” ilgili olduğunu dile getirmektedir. Deleuze'ün, Antik Çağ'da hareketi, ayrıcalıklı anlara ilişkilendirerek pozların diyalektik düzenine yordduğu anlaşılır. Deleuze, diyalektik poz-lar'dan kasıt olarak, bir danstaki hareket anlarının pozlanmasını örnek göstermektedir. Modern bilimin ise hareketi ayrıcalıklı anlarla değil, herhangi an la ilişkilendirmekten ibaret olduğunu söyleyen Deleuze göre “her ne kadar hareket hala yeniden oluşturuluyorsa da artık aşkın biçimsel öğelerden (pozlar) değil, içkin maddesel öğelerden (kesitler) oluşturulmaktadır” (Deleuze, 2014, s. 14). Bu anlamda modern bilimin, hareketin kavranabilir diyalektik bir çıkarımını yapmak yerine, bu diyalektiği parçalara ayırarak duysal bir analizin türetmekte olduğu anlaşılır. Deleuze göre “Her alanda, herhangi anların mekanik olarak birbirlerini takip etmesi pozların diyalektik düzeninin yerine geçmiştir” (Deleuze, 2014, s. 15).

Bu düşüncelerle birlikte Deleuze, sinemaya işaret eder ve Muybridge'nin koşan at örneğine döner. Deleuze göre;

“Bu koşu ancak eşkin giden atın hareketinin organize bütününe herhangi bir noktaya bağlayan Marey'in grafik kayıtları ve Muybridge' in eşit aralıklı enstantane fotoğraflarıyla tam olarak parçalara ayrılıp çözümlenebilmişti. Eğer eşit aralıklı noktaları iyi seçersek kaçınılmaz olarak dikkate değer anlarla karşılaşırız; yani atın bir ayağının yerde olduğu an, sonra üçünün, ikisinin, üçünün, birinin. Bunları ayrıcalıklı anlar olarak adlandırabiliriz, ama kesinlikle dörtünlü koşuyu eskiden olduğu gibi karakterize eden pozlar ya da genel duruşlar anlamında değil. Bu anların pozlarla hiçbir ilgisi yoktur, zaten poz olmalarının biçimsel olarak da imkânı yoktur. Bunların ayrıcalıklı anlar olmalarının nedeni, aşkın bir biçimin aktüel hale gelme anları olmaları değil, harekete dair dikkate değer veya tekil noktalar olmalarıdır” (Deleuze, 2014, s. 16).



Şekil 35. Edweard Muybridge, Canlı Varlık Hareketleri / Yarış Atı (Animal Locomotion, Race Horse, 1887) (How Eadweard Muybridge Gave Us the Moving Image, 2019)

Bu anlamda Muybridge'nin koşmakta olan atı mekanik işleyiş içinde aşkınsal bir poz niteliği taşımamakla beraber, bir parça da ayrıcalıklı anlar gibi ama tümde herhangi an'ların, yeniden bir üretiminin sonucu olduğu anlaşılır.

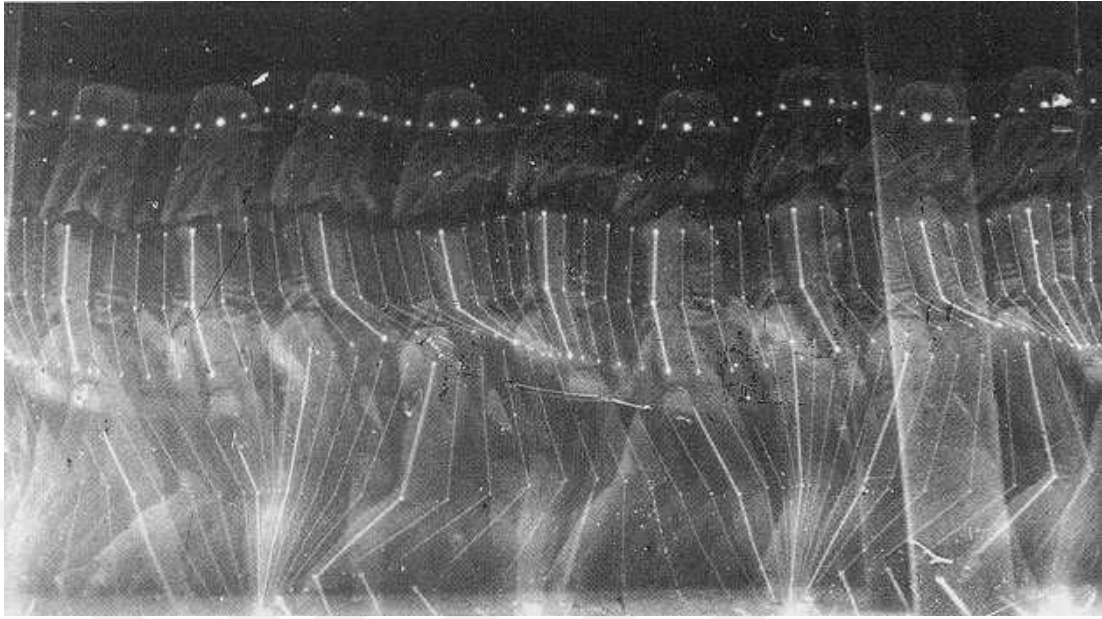
Deleuze "Eski diyalektik, bir harekette aktüel hale gelen aşkın biçimlerin düzeniyken, modern diyalektik, harekete içkin tekil noktaların üretilmesi ve karşı karşıya getirilmesidir" der (Deleuze, 2014, s. 17).

Bu bağlamdan hareketle, diyalektik düşünce içinde; bir niteliği meydana getiren niceliksel noktalar olduğu gibi, bir niceliği meydana getiren niteliksel noktalarında olduğu varsayımı yapılabilir. Bir kitabı oluşturan soyut ve somut kronolojik aşamalar gibi. Düşünme-yazma-okuma = okuma-düşünme-yazma. Bir kitabı oluşturan yapraklar gibi, bu yaprakları dolduran yazılar gibi ve bu yazıları yazdıran düşünceler gibi. Bir bakıma Nokta'nın açılıp kapanarak nefes alması gibi. Bir elmayı ikiye bölmek gibi, ikiye bire bölmek gibi.

Deleuze' de "Herhangi an, bir diğer herhangi ana eşit mesafede olan andır" (Deleuze, 2014, s. 17). Deleuze buradan yola çıkarak sinemayı; hareketi herhangi anla ilişkilendirerek yeniden üreten bir sistem olarak tanımladığı anlaşılır.

Muybridge'nin hareketin evrelerini saptayarak oluşturduğu yanılısma sinematografik hareketin de ilk örneği olarak karşımıza çıktığı anlaşılmaktadır.

Özlem Erenus'a göre, Duchamp'ın statik evreleriyle tanımlanan devinime duyduğu ilgi Eadweard Muybridge ve Étienne Jules Marey'in öncülüğündeki analitik zamansal fotoğraf çalışmalarıyla (kronofotoğraflar) ilişkilendirildiği bilinmektedir. Erenus, Muybridge'nin koşan bir atın hareketini anlık fotoğraflarla görüntüleyerek yayınlamasının, zamanın sanatçılara bir tür meydan okuma olduğunu da aktarır. Muybridge'nin bir hareket akışının saniyelik görüntülerini fotoğraflayarak saptamasının, gözün göremediği bu anlamda ressamın da görselleştiremediği hareket evreleri olarak tanımlar. Muybridge'nin, Hareketli bir nesneden yola çıkarak bir dizi seri fotoğraflar aracılığıyla öncelikle hareketin evrelerini tespit ettiği anlaşılmaktadır. Hareketin evrelerini tespit ettiği bu fotoğrafları sırasına göre, dönen bir çark içine dizdiği bilinir. Çarkın belirli bir hızda dönmesiyle, art arda gelecek şekilde parçalarına ayrılmış olan hareketin tekrar birleştirilmesi sonucu, fotoğraflardan hareketli bir görüntü elde ettiği anlaşılır. Erenus Aynı yıllarda Fransız bilim adamı, fizyolog olan Marey'in, insan bedeninin hareketlerini grafik kayıtlarla incelemeye başladığına dikkat çekerek, Muybridge gibi Marey'in de araştırmalarında fotoğrafik görüntülerden faydalandığına değinir. Ve Muybridge'nin hareketin yeniden görselleştirilmesi üzerine durduğunu, Marey'in ise bir bilim adamı olarak hareketin yeniden üretilmesinden çok hareket akışının ölçülmesiyle ilgilendiğini dile getirir. Bu anlamda Marey'in harekete dair tespit ettiği görüntüleri, tek bir fotoğraf plakası üzerinde kullandığı ifade ederek. Muybridge ve Marey'in amaçları ve saptadıkları sonuçların birbirinden farklı olduğuna dikkat çeker (Erenus, 2014, s. 43-44).



Şekil 36. Étienne Jules Marey, Yürüyen adam (Man Walking, 1890-91) (The Movement of a Nude Coming Downstairs, 2019)

Erenus’a göre “Marey’in salt hareketin görüntüsü elde etmek üzere, gerçek mekânın gereksiz detaylarından soyutladığı fotoğraflar, hareketin bıraktığı izleri görünür kılar ve böylelikle bir model olarak, ölçümlenebilir hale gelir; zaman ve uzam içindeki hareketin akış evreleri eş zamanlı bir görüntüye dönüşür. Marey’in ‘kronofotoğraflar’ olarak tanımladığı bu çalışmalar pek çok sanatçıyı ciddi anlamda etkiler” (Erenus, 2014, s. 44).

Öte yandan Marey’in, hareketin eş zamanlı birbirini takip eden evrelerini görselleştirerek sunduğu kronofotoğraflar, Duchamp’ın resimlerindeki hareket anlayışına biçimsel ve düşünsel anlamda etkiler sağladığı görülür. Erenus Duchamp’ın bu ilkeleri bir adım daha öne taşıdığına dikkat çekerek “yalnızca hareket eden nesneleri aktarmakla kalmaz; onları mekanik olarak yer ve yön değiştirebilir hale getirir” yorumlarını yapar (Erenus, 2014, s. 44).

Duchamp’ın bu kronofotoğraflar üzerine, 1911 tarihinde sırayla, “Trendeki Üzgün Genç Adam” (1911) ve “Merdivenden İnen Çıplak No.1” (1911) ve bu iki resimden bir ay sonra 1912 de “Merdivenden İnen Çıplak No. 2” (1912) adlı

resimleri gerçekleştirdiği anlaşılır. Duchamp'ın gerçekleştirdiği bu resimlerde, birbirini takip eden görüntülerle birlikte es zamanlılık izlenir ve birden çok hareketin bir arada ele alındığı görülür. Duchamp'ın iki boyutlu uzamsal düzlemlerin birbiri ardına eklenerek oluşturduğu hareketle, statik bir anlatım sunduğu anlaşılır (Erenus, 2014, s. 45).

Erenus, Duchamp'ın "Trendeki Üzgün Genç Adam" (Sad Young Man on A Train, 1911) resmi üzerine şu yorumlarını aktarmaktadır "bu çizgisel elemanların bir paralellik içinde birbirini izleyerek nesnenin formunu bozduğu, biçimsel bir dekompozisyonudur. Nesne elastikmişçesine, tamamen esnetilmiştir. Çizgiler hareketi ya da gen adamı şekillendirmek üzere kurnazca değişirken, paralel olarak birbirini takip eder" Bu yorumlara destek olarak, Duchamp'ın "birbiriyle ilişki içindeki iki paralel harekete" dikkat çektiğini ve aynı zamanda, trendeki genç adam figürünün deformasyonunun da eklendiğini belirterek "temel paralellik" olarak tanımladığını aktarır (Erenus, 2014, s. 45).



Şekil 37. Marcel Duchamp, Trendeki Üzgün Genç Adam (Sad Young Man on A Train, 1911) (Marcel Duchamp, 2019)

Duchamp'ın "Merdivenden İnen Çıplak No. 2" (Nude Descending a Staircase No.2, 1912) adlı resmi, en çok tartışılan çalışmaları arasında yer aldığı bilinir. 1912'de Salon Des Independents sergisine gönderdiği resim bu tartışmaları da beraberinde getirdiği anlaşılır. Puteaux grubundan arkadaşlarının jürisiz olarak bilinen sergiyi hazırlayan komitede oldukları bilinir. Düzenleme kurulunda bulunan Albert Gleizes ve Jean Metzinger'in Merdivenden İnen Çıplak No. 2'yi kübist ilkelere karşıt olduğunu ve fütürizm ile ilişkilendirdikleri anlaşılır. Kurulun tutucu ve seçkinci tavırları yanında, resmin tamamlayıcı unsurlarına müdahale isteğinin de olduğu görülen bu sergide Duchamp, resmini geri çekerek sergiye katılmayı ret eder. Ve bu eylem, Duchamp'ın tuval resminden vazgeçmesine sebep olan ilk eğilim olarak da anlaşılmaktadır. Öte yandan Erenus, Duchamp'ın kinetik kaygılarını zamanın ruhu olarak tanımlanan "zeitgeist" mantığı içinde ele aldığına değinir. Muybridge'nin hareket halindeki atları ve farklı kompozisyonlardaki eskrimcilerle ilgili kronofotoğraf araştırmaları yakından takip ettiği anlaşılan Duchamp'ın, bu yıllara işaret ederek sinema filmi ve sinematik tekniklerin getirdiği, hareket ve hız düşüncesinin etkisinde olduğu gözlemlenir. Erenus bu bağlamla birlikte "Fütüristler kinematığı resimsel ifade için bir hareket noktası olarak değerlendirirken, Duchamp hareketi zihinsel kurgu ve yönlendirmenin bir aracı olarak kullanır ve resimsellikten uzaklaşır" bilgisini de vermektedir (Erenus, 2014, s. 48). Ve Duchamp'ın 1946'da James Johnson Sweeney' le yaptığı röportaja dikkat çekerek, fütürizmi, "Mekanik dünyanın empresyonizmi" olarak tanımladığını ve bu durumun ilgisini çekmediğini aktararak Duchamp'ın şu sözlerine yer verir "Ben resmin maddesel görünümünden uzaklaşmak istiyordum. Resimde fikirleri canlandırmakla daha çok ilgileniyordum... Ben görsel sonuçla değil fikirlerle ilgileniyordum. Resmi yeniden aklın hizmetine sunmak istiyordum" (Erenus, 2014, s. 47-49). Duchamp'ın retinal algının ötesinde farklı keşif damarları arayışında olduğu anlaşılmaktadır.



Şekil 38. Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak No.2 (Nude Descending a Staircase No.2, 1912) (Marcel Duchamp, Nude Descending a Staircase, No 2, 2019)

Bu bağlamla birlikte, Duchamp'ın düşünsel haritasının kodlarını da veren bu üç resminde, Muybridge'nin hareketi parçalara ayırır gibi ve Marey'in kronofotoğrafları gibi tek bir yüzey üzerinde düşünüldüğünde, Duchamp'ın hareket üzerine, kronolojik düşünsel süreçleriyle de karşılaşmış olduğu söylenebilir. Duchamp'ın bilim, felsefe ve sanatın olanaklarından faydalandığı anlaşılmaktadır. Bu anlamda Duchamp'ın çalışmalarında metinler arası bir ilişkinin varlığından da söz edinilebilir ayrı bir yol da söz konusudur.

Öte yandan Duchamp' da düşüncenin oluşum sürecinin yani kavrama dair olanın, eklemlenerek ilerlediği görülen yapıtları, gösterge niteliği taşıyarak, dördüncü-boyutun izlerine odaklandığı anlaşılmaktadır. Duchamp için “üç boyutlu forma sahip her şey, dört-boyutlu bir dünyanın, dünyamız üzerindeki izdüşümüdür ve örnek olarak benim Gelin'im; dört-boyutlu bir gelin' in, üç-boyutlu bir izdüşümüdür” der (Erenus, 2014, s. 57).

Duchamp'ın dördüncü-boyuttan kasıt olarak düşüncüyü, düşünebilme düşüncesine işaret ettiği anlaşılabilmektedir. Çünkü Duchamp'ın birçok çalışmasında

hareket halindeki durağanlığa eş değer düşünce sunumları olduğu söylenebilir. Duchamp'ın dördüncü-boyut arayışlarına bir diğer örnek ‘‘Bisiklet Tekerleği’’ (Bicycle Wheel, 1913) hazır-nesne çalışması örnek olarak gösterilebilir. Ahşap bir tabure üzerine ters monte ettiği bisiklet tekerleğini, Duchamp'ın sergileme niyetinin de olmadığıyla beraber, herhangi bir amaç taşımadığı söylemlerini sunduğu bilinir. Fakat Duchamp'ın, işlevsel gerçekliği durağan olan bir nesne (tabure) ile işlevsel eylemi hareket olan bir nesnenin (teker) bağlamından kopararak ilişkiye sokması, düşünce de hareket halindeki durağanlık görüşünü kazanılmasına ve kavramsal bir tutum sergilemesine sebebiyet verdiği anlaşılır. Duchamp'ın açıkça düşüncenin hareket sel eylemlerine işaret ettiği anlaşılmaktadır.



Şekil 39. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği (Bicycle Wheel, 1913) (Our vision for the .art domain, the issues involved, and what is at stake for the art community, 2019)

Bu anlamda Bisiklet Tekerleği, Muybridge'nin koşmakta olan yarış atı gibi; Marey'de hareketin eş zamanlı birbirini takip eden evrelerinin görselleştirerek sunulduğu üç boyutu bir kronofotoğraf gibi olduğu söylenebilir. Belki de imgenin hareketsel eylemini meydana getiren Muybridge'nin dönen çarkı olduğu da söylenebilir. Fakat koşan at yine de oradadır, hem de dönemin koşullarını yansıtan mekanik ve şiirsel bir gönderme ile.

Anlaşıldığı gibi Duchamp Fütürizmden hareketi çalmıştır ve onu için ait olduğu yere, düşüncenin egemenliğine bıraktığı söylenebilir. Bir bakıma Prometheusvari.

Bu arada hareket halindeki durağanlık aynı zamanda Taoizm felsefesinin de ana ilkesi olduğu bilinmektedir. Birçok metinden yararlandığı söylenebilen Duchamp'ın böylece, Bilim, Sanat ve Felsefenin olanaklarından faydalandığı görülerek düşünsel eyleminin ontolojik hatları da örünmeye başladığı anlaşılır.

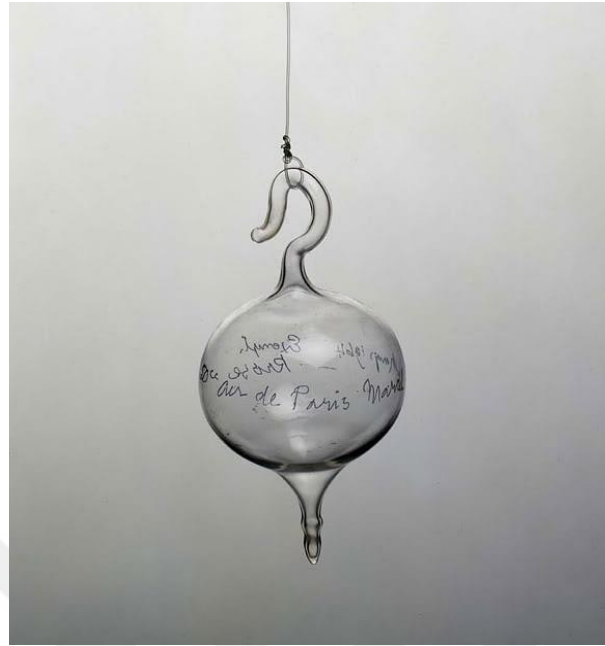
Bu araştırmada Hareket Halindeki Bir Enstalasyon Olarak Sinema düşüncesi için, Muybridge, Marey ve Duchamp'ın sırasıyla örneklenen çalışmaları bu araştırmanın yönünü belirlemek adına, merdiven basamakları görevi gördükleri söylenebilmektedir. Öte yandan bu merdivenin bağlandığı mekânın oluşumunda destekleyici bir sütun olarak yine Duchamp'ın 1919 yılında tarihlediği bilinen 50 cc Paris havası (50 cc of Paris Air, 1919) hazır-nesne çalışması ele alınmaktadır.

Duchamp'ın imgelemine eşsiz kılan bu metinler arası diyalektiğinin yanında, ampirik bir deneyimin, diyalektik süreci ile gerçekleştirdiği varsayılabilir 'Paris Havası' adlı çalışması 'Kavramsal Sanat ve Sinema İlişkisi' üzerine bir gösterge değeri olarak ele alındığı söylenebilmektedir.

Bu anlamda incelemeye çalışılan bu araştırmada, düşünsel bir mekân üzerinden, dördüncü-boyuta dair, süreç içinde karşılaşılan hareket-zaman ve hareket imge kavramlarının, Sinema ve Kavramsal Sanatı birbirleriyle ilişkilendirebileceği varsayılan bu ontolojik saptamaların görsel sunumlarıyla birlikte, varmak isteği noktaya, daha net değineceği söylenebilir.

“1919 yılına tarihlenen 50 cc of Paris Air / 50 cm³ Paris Havası ‘‘Duchamp’ın bir Paris yolculuğu dönüşünde Walter Arensberg’e hediye etmek üzere tasarladığı bir hazır-yapımdır. Bir eczacıdan, içinde fizyolojik tuzlu su bulunan bir cam ampulü boşaltmasını ve içine Paris Havası dolduktan sonra, ampulü yeniden kapatmasını ister. 1949 yılında Arensberg’in ampulü kırılınca, bunu yenilemek isteyen Duchamp, Paris’te bulunan Henri-Pierre Roché’ye, 30 yıl önce orijinal ampulü almış olduğu eczanenin yerini tarif eder ve kendisinden ısrarla, aynı özelliklere sahip yeni bir ampul getirmesini ister” (Erenus, 2014, s. 87).

Duchamp’ın Paris havası adlı ready-made (hazır-nesne), her ne kadar kırılmış olsa da seri üretim nesnesi olarak sunulduğu bilinmektedir. Duchamp’ın dördüncü-boyuta işaret ettiği düşünce-ler, halen yaşamakta olan bir imge rolünü barındırmaktadır. Kırılan camı aynı şartlarda yineleme isteği ise; eylemi tamamlayan unsurların nesnel gerçekliği ile ilgili olduğu söylenebilir. Duchamp, eylemin anlamından taviz verecek hiç bir eğilimi kabul etmediği anlaşılır. Çünkü Paris havası, Paris havasıdır. Duchamp’ın saydam cam ampulün üzerine “50cc Paris havası” notunu düşerek, Paris’te gerçekleştirdiği bu ready-made ile düşünsel olana gönderme yapar ve mutlak bir mekânın imgesini, malzemesi cam olan saydam bir fanusa yerleştirir. Böylece bütünde kurgusal olsa da, bir gerçeklik yarattığı anlaşılır. Bizler için Paris orada mıdır bilinmez? Fakat havasının olmadığı da iddia edilemez.



Şekil 40. Marcel Duchamp, Paris Havası (50 cc of Paris Air, 1919) (Henry McBride, Marcel Duchamp, the Arensbergs, and Private Museums, 2019)

Bedia Akarsu Kant'dan hareketle, duyularımızın objeleri olarak nesnelere işaret eder. Nesnenin bize görüldüğünde, yani duyulur olduğunda, mekân ve zamanı zihinde hayal etme düşüncesine eklenebileceğine vurgu yaparak, “Duyulur görünün objeleri olarak bütün nesneler, görünüşler olarak mekânda ve zamanda bulunurlar” yorumunu dile getirir (Akarsu, 1963, s. 117). Bu anlamda, nesnenin kendinde şey olarak kaldığında, yani duyulur ve görünür olmadığında, mekânda ve zamanda ki varlığından söz edilemeyeceği anlaşılır.

Fakat Duchamp her ne kadar tavandan sarkıtılmış olsa da boşlukta asılı duran nesne üzerinden mekân içinde bir mekân imgesi yaratarak izleyiciye bir gerçeklik sunduğu anlaşılır. Daha önce Paris'in havasını solumayanlar için bu deneyim, Duchamp'ın izleyiciye düşünciyi düşünme uzamlarını hareket ettirmesi kadar olduğu söylenebilir, bizler gibi. Öte yandan Duchamp'ın yarattığı bu mekân içinde mekânda, geçmiş olayları hava metaforuyla Paris'te daha önce bulunmuş yaşamış izleyicisinin belleğinde yer etmesini sağlayacağı varsayımı yapılabilir. Bir bakıma yasama bir tanık olarak sinema ve fotoğraf belgüciliği kadar olmasa da,

alıcısının hayal etmesine olanak tanıdığı söylenebilir. Bu şeffaf ampulün içinde, Eiffel (Eyfel) kulesinin bir maketi de olabilirdi. Ya da Eiffel Air notu. Fakat Eiffel, bir mutlak mekân tasavvuru yaratan hava düşüncesi gibi, düşünce uzamlarını harekete geçiremeyecek kadar kapalı mimari mekân olduğu söylenebilir. Bu anlamda Duchamp'ın yarattığı bu fanus tıpkı, bir metafor olarak; büyücünün cam fanusu gibidir, olay oradadır. Fakat Duchamp bir şarlatan olmayacak kadarda nesnel bulguların iz sürücüsüdür. Kırılan ampulün, aynı şartlarda oluşturulmasını istediği gibi.

Duchamp bu önerisiyle birlikte, hareket halindeki durağanlığa; yani dördüncü-boyutu hayal edebilecek nesnel şartlara odaklanarak, bütün düşünsel süreçlerinin, soyutlandırılmış haldeki bir yaklaşımı olarak ele aldığı söylenebilir.

Paris Havası'nda izleyici ve saydam olan cam ampul, birbirleriyle göz gözedir, yörünge de, boşlukta ve hareket halinde, bir bakıma uzayda ve aynı oyukta, tıpkı sinemanın doğumuna aracı olan saydam cam da. Hayal başlamıştır.

“Gerçekliğin teknik ve mekaniksel yeniden üretimi on dokuzuncu yüzyıldan itibaren sinema ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Fotoğraf ve fonografin birleştirilmesi tam bir gerçekliğin sağlanmasını beraberinde getirmiş ve zamanın geriye çevrilmezliği aşılmaya çalışılmıştır” (Bazin, 2011, s. 27).

Bonitzer'e göre “Sinema etkisi alan derinliğinin açılması, serilmesi ve kat edilmesidir” sinemadaki bu alan derinliğinin, sinematografik yapıntılardaki gerçeklik etkisini veren homojen ortama işaret ettiğine değinen Bonitzer, sinemadaki alan derinliği etkisinin, resim, fotoğraf ve tiyatrodan daha etkili olduğunu dile getirerek, “yaşayan, canlı, hareket halindeki derinlik” yorumlarını sunar (Bonitzer, 2007, s. 11).

Öte yandan Bazin, 1930 ve 1939 yılları arasına dikkat çekerek, Orson Welles'in Yurttaş Kane (Citizen Kane, 1941) filmiyle birlikte, yeni bir dönemin başlamasına öncü görev üstlendiğine değinir. Ve “Yurttaş Kane ekran dili için bir evrim niteliği taşımaktadır.” yorumunu dile getirir. Bunun yanında, Welles'in

derinlik çekimini ilk keşfeden kişi olmadığına değinen Bazin “Alan derinliği kameramanın filtre kullanımı ve ışık etkisi ile yaratılır. Bu yöntemin gelişmesi basamak basamak olmuştur. Film dilinin oluşum tarihinde bu diyalektik basamakların dikkatlice incelenmesinde yarar vardır” bilgisini de ayrıca verir (Bazin, 2011, s. 47-51).

Bu gözlemlerle birlikte Sinema; gerçekliğini, teknolojik gelişmeler sonucu, imgenin yeniden üretimi ve bu imgenin iki boyutlu bir yüzey üzerine camdan yansıtılarak, ışık haznelerinin yardımıyla birlikte, hareket halindeki bir mekân yansıtılması yarattığı söylenebilmektedir. Bazin, Orson Welles’in Yurttaş Kane filmine kadar sinemanın iki boyutta gerçeklik sunduğunu ve Yurttaş Kane ile birlikte sinemada alan derinliğinin keşfinin olanakları sonucu, üçüncü boyutun doğumuna dikkat çektiği anlaşılır. Böylece camdan yansıtılan yine camdan ekranı olan bir kutuda alan derinliğinin *sahte* keşfi sonucu sinema gerçekliğe biraz daha yaklaştığı söylenebilmektedir. Bunun yanında yakın plan çekimlerinin kendine has bir mekân yaratarak sunduğu şiirsel anlatımlar, sinemaya gerçek ve rüya arasında bir tren, Mallarmevari çiçekler, Dante, ya da Platonun mağarasındaki eşik varsayımı yapılabilir. Sinemanın sunumundaki mekanik işleyişin nesnel araçları olan bu iki saydam camı, bir yüzeyin iki tarafı olarak benimsenirse eğer, sinemanın neyi aktardığı daha net kavranılabilir.

Andrey Tarkovski sinema için “İnsanı sınırları olmayan bir mekâna oturtmak, hem yanından hem uzağından geçen büyük insan kalabalığıyla onu kaynaştırmak, tüm dünyayla girdiği ilişkiyi göstermek; sinemanın anlamı bu değil de nedir? “ düşüncesini dile getirir (Tarkovski, 1992, s. 76).

Tarkovski’nin sinemayı yaşamın içinde hareket halindeki bir mekân ve özneyi de bu hareket içinde gözetleyen olarak durağan bir konuma oturttuğu anlaşılır. Bu tıpkı öznenin içinde gözetleyen bir yolcu olarak, hareket halindeki iç mekânı yatay ve dikey düzlemlerde sınırsız uzayan ve birbiri içinden helezonik geçişler yaparak ilerleyen bir trenin içindeki yolculuğa benzetilebilir. Ya da boşluktaki durağan bir odanın içinde, her yüzeyi dışarıya bakan aynadan pencerelerin dışardaki

olaylarla birlikte, içeriği gösteren helezonik akan bir diyalektik gibi, birbiri içinden döngüsel ya da akış içinde hareket eden, helezonik bir şekilde oluşan düşünceyi göstermesine. Kısaca hareket halindeki bir diyalektik varsayımı söz konusu olduğu söylenebilir.

“Mekân dış duyunun, zamanda iç duyunun formundan başka bir şey değildirler, yani mekân ve zaman duyarlığın sübjektif şartıdır; bizim için dış görü ancak mekânla, iç görü de ancak zamanla mümkün olur” (Akarsu, 1963, s. 120).

“Plan hareket-imgedir. Hareketi, değişmekte olan bir bütünle ilişkilendirdiği ölçüde bir sürenin hareketli kesitidir” (Deleuze, 2014, s. 39).

Gerçekte (gündelik yaşamdan kasıt olarak) üst üste binmiş veya yan yana dizilmiş mekânlar arası düzlemde, mekânlar ilişkisi içinde olup öznenin durağan bir gözlemci olarak, yatay ve dikey konumlarda aynı anda hareket etmesi olanaksızdır. Bu ancak öznenin hareket ederek, fiziki şartlarla birlikte zamandan, yani diyalektik muhakemeden mahrum kalması demektir. Bu yaklaşıma, ilişki içinde olan, her bir unsuru ayrı düzlemde resmedilmiş natürmort benzetmesi yapılabilir. Sinema da çerçeve içinde, hareket halindeki bu mekânları bir zaman akışı içinde ve planlar eşliğinde, üst üste ya da yan yana dizerek, durağan gözlemciye düşünsel bir hareket alanı açar. Ve böylece yatay-dikey düzlemlerde, herhangi an’ların birbirlerine eklenerek eşit mesafelerde oluşturduğu mekânları, aynı anda gösterme olanağı sunduğu anlaşılır.

“Şöyle ki, sinema, resimden daha da dolaysız bir biçimde zamanda bir rölyef, zamanda bir perspektif verir: Zamanın kendisini perspektif ya da rölyef olarak ifade eder. Bu yüzden zaman özü itibarıyla daralma ya da genişleme gücüne sahip olur, tıpkı hareketin yavaşlayıp hızlanma gücüne sahip olduğu gibi” (Deleuze, 2014, s. 40).

Bu bağlamla birlikte Tarkovski’nin sinema için dile getirdiği bu düşüncelerden hareketle, Marcel Duchamp’ın dördüncü-boyuta işaret ettiği düşünsel mekâna eş değer bir tutum sergilediği söylenebilir.

Bu tıpkı, hareket eden nesneleri, mekanik olarak yer ve yön değiştirebilir hale getirdiği Merdivenden İnen Çıplak No. 2 de. Hareketin eş zamanlı birbirini takip eden evrelerinin görselleştirerek sunulduğu üç boyutu bir kronofotoğraf olarak Bisiklet Tekeri'nde. Dört-boyutlu bir gelin 'in, üç-boyutlu bir izdüşümü olarak ifade ettiği Büyük Cam'da ve boşlukta hareket halinde olan, alıcısı ve saydam olan cam ampulün, bir biriyle göz göze geldiği Paris Havası'nda olduğu gibi.

Bu çözümlemeye ek olarak; Duchamp'ın bir flanör olarak belirlediği açıkça anlaşılmaktadır.

Robert Stam'a göre "Sinemanın diğer sanatlar üzerinden sıklıkla alıntı yapılan tanımları "hareket halindeki heykel" (Vachel Lindsay), "ışığın müziği" (Abel Gance), "hareket halindeki resim" (Leopold Survage) ve "hareket halindeki mimari" (Elie Faure) simültane bir biçimde önceki sanatlarla bağlar kurarken önemli ayrımlara işaret eder: Sinema resimdi ama şimdi hareket ediyor; veya müzikti ama bu kez notalardan çok ışığın müziği. Ortak uzlaşma noktası sinemanın bir sanat olduğu üzerinedir" (Stam, 2014, s. 43).

Bu bağlamla birlikte, günümüz teknolojisi halen ilerlemekte olup, imgenin (imaj, görsel, ya da gerçeğin) iki boyutlu bir yüzey içindeki sahte üç boyut yanılsamalarının ötesinde boşlukta hareket etmesine ramak kaldığı söylenebilir. (Hologram teknolojisi) 3d gözlükler zihindeki boşlukta yer kaplamıştır bile.

Öte yandan, teknolojik gelişmelerle birlikte gerçekliğe nesnel sıçramalar yapan sinemada, boşlukta hareket eden etten-kemikten, karakterler olsa dahi ortaya çıkan sonuç bir tiyatrunun kopyası olacağı söylenebilirdi. Çünkü sinemayı yedi sanat içinde ayrıcalıklı kılan şey, hareketsiz duran öznenin (bizlerin) zihninde, mekânlar arası Express geçiş imkânlarını sunma olanağının olduğu konuşulabilir. Kısacası sinema Gerçek'te (yaşamda) ontolojik olarak bir Hayal'i var eden özellikleri, yine Gerçek'te bizlere vermesidir. Belki de Bodiou'nun deyimiyle Mallarmévari olan.

O halde teknolojinin sinemaya sunabileceği sınır bölge, şeffaf olanı, yani saydam camın diğer yüzeyini retinaya bırakması olduğu söylenebilir. Çünkü bu

bölgeden sonra olup biten, öznenin bakışları ardındaki mahrem olan zihnine kalmıştır. Sinema; izleyicisine, imge-ler-in hareketiyle gelişen olaylar bütününde düşünme imkânı sunar. Bir bakıma yeryüzünde yalnız (Sartre) bırakılmışa bir dost, yersiz-yurtsuz (Deleuze-Guattari) olana bir mekân ve organsız beden'e (Artaud) bir kalp bağışlar. Bir bakıma, an' da her ne kadar mış gibi olsa da, geleceğin nesnel olan anıları daima nesnel bir mış-tı da kalır. Sinema da, bir bakıma fotoğraf gibi bu mış'ları askıya alır ve belgeci bir tavır rolünde, belleğin organik olarak yaşamasına imkân sunarak, an' da tekrarı olan kalp atışları gibi bir mekân yaratır. Bu anlamda hareketin, artık; öznenin düşünce, söylem ve eyleminde olduğu söylenebilmektedir.

Böylece Hareket Halindeki Bir Enstalasyon Olarak Sinema başlığı altında son yy.' da tarihsel süreci meydana getiren olaylarla birlikte; bilim, sanat ve felsefe alanlarındaki gelişmelerin metinlerarası ilişkilerin doğmasına ve bilinmeyenin tarifine biraz daha tanıklık ettiği dile getirilebilmektedir.

Bunun yanında sinemayı hareket halinde bir enstalasyon düşüncesine yaklaştıracak olan, Duchamp'ın valizi, Schwitters'in Merz'i, Andre'nin tuğlaları, Klein'ın Boşluk'u, Arman'ın Dolu'su, Kounellis'in atları, Beays'un ölü tavşanı, Paik'in kendine bakan Buda'sı, Rouschenberg'in telgrafı, Levine'ın fotoğrafları ve Cage'in sessizlik senfonisi gibi çoğalabilir olan, mekan içinde mekan tezahürü yaratarak düşünceye işaret eden, ters-yüz edilmiş örnekler için de ayrı bir parantez açılabilir. Bu anlamda düşünceyi düşünebilme düşüncesinin araçlarını sanatsal bir yönde sunan kavramsal sanatın; felsefe-bilim-sanat labirentinde, merkezkaç hakikat arasında bir koridor olduğu varsayımıyla, böylece Sinema ve Kavramsal Sanat arasında bir bağın kurulumuna imkân sağladığı düşünülebilir.

2. BÖLÜM

YORGOS LANTHİMOS ‘Kynodontas’ (2009)

2. BÖLÜM

YORGOS LANTHIMOS ‘‘Kynodontas’’ (2009)

2.1. Yorgos Lanthimos

Yunan yeni dalga sinemasının öncü temsilcileri arasında gösterilen Georges Yorgos Lanthimos 1973 yılında Yunanistan’ın Atina şehrinde doğduğu bilinmektedir.

Atina da Hellenic Cinema and Television School Stravkos’da eğitimini tamamladığı bilinen Lanthimos, tv reklamları, müzik videoları, kısa filmler ve tiyatro oyunlarının yanı sıra, yunan koreograflarıyla birlikte birçok dans videoları da yönettiği görülmektedir. Ayrıca 2005 Atina Olimpiyatları’nın beğenilen açılış kapanış seremonisini de Yorgos Lanthimos’ un hazırladığı bilinir (Lanthimos, Biography, 2019).

Yönetmenin uzun metraj filmleri arasında hocası olduğu bilinen Lakis Lazopoulos’la birlikte ortak çalışması olan My Best Friends’in (En İyi Arkadaşım, 2001), dışında Kinetta (2005) filmi ile başladığı bilinir. Sonrasında, Kynodontas (Köpek Dişi, 2009), ‘‘Alps’’(Alpler, 2011), The Lobster (İstakoz, 2015), ‘‘The Killing of a Secred Deer’’(Kutsal Geyiğin Ölümü, 2017), The Favourite (sarayın gözdesi, 2018) filmlerini gerçekleştirdiği bilinir. Bunun yanında Attenberg (2010), filminde yapımcı ve oyuncu olarak yer aldığı görülür. (Lanthimos, Biography, 2019)

İlk uzun metrajlı filmi olan Kinetta ile Toronto ve Berlin film festivallerinde dikkatleri üzerine çeken Lanthimos, 2009’da çektiği ‘‘Kynodontas (köpek dişi)’’ filmi ile birçok festivalde ödül almasıyla birlikte Cannes film festivalinde un unde regard ödülüne layık görüldü. (Lanthimos, Biography, 2019)

The Alps (Alpler) filmiyle 2011 Venedik film festivalinde, en iyi senaryo dalında osella ve 2012 de Sydney film festivalinde en iyi film ödülünün sahibi oldu.

İngilizce çektiği ilk film olarak bilinen ‘‘The Lobster (İstakoz)’’, 68. Cannes film festivalinde aday oldu ve jüri özel ödülünü aldı. Bunun yanında 2015 yılında Avrupa film ödüllerinde en iyi senaryo ve en iyi kostüm tasarımı ödüllerini aldığı bilinmektedir. ‘‘The Lobster’’ 2017 yılında Oscar’a aday gösterildi. (Colin Farrell ‘da filmdeki performansı ile Altın Küre ve Avrupa Film Akademisi Ödülü’ne aday gösterildi.) (Lanthimos, Biography, 2019)

Yine 2017 de Fransa’nın Cannes şehrinde gerçekleşen 70 Cannes Film Festivalinde aday gösterilerek en iyi senaryo dalında ödül sahibi oldu. Avrupa Film Akademisi Ödülleri’nde En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo ve En İyi Erkek Oyuncu (Colin Farrell) için aday gösterildi. (Lanthimos, Biography, 2019)

Lanthimos’ un çektiği en son filmi olan ‘‘The Favourite (Sarayın Gözdesi)’’ Olivia Colman, Emma Stone ve Rachel Weisz ile 2018 yılında 75. Venedik Film Festivali’nde aday gösterildi; burada Büyük Jüri Ödülü - Gümüş Aslan ve Olivia Colman Copa Volpi - En İyi Kadın Oyuncu Ödülü’nü kazandı. Olivia Colman ayrıca bir Müzikal veya Komedi’ de En İyi Kadın Oyuncu dalında Altın Küre’yi kazandı. Film, on BIFA ödülü aldı. Ayrıca, En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu ve En İyi Erkek Oyuncu dalında Olivia Colman’ın kazandığı iki aday da dâhil olmak üzere on Akademi Ödülü’ne (Oscar) aday gösterildi (Lanthimos, Biography, 2019).

2.1.1 Yorgos Lanthimos ve Sinemasında Otobiyografik Bağlantılar, Stil ve özellikler

Lanthimos sinemasına Gilles Deleuze düzleminde bakıldığında, arzu mekanizmasının *kaos’* lar etkisindeki içsel *oluş’* ların gözlemlendiği söylenebilmektedir. Deleuze ve Guattari’ ‘‘göçebe düşünce’’ üzerine, kaosu içkinlik üzerinden ele aldıkları görülmektedir (Turan, 2005, s. 200). Öte yandan Deleuze, oluş’ un eş zamanlılığına dikkat çekerek, oluş’u özünde şimdiden kurtulmak olarak tanımlar (Deleuze, 2015, s. 17)

Bir bakıma paradoksların çarpışmasında oluşlara eğilim gösteren bu yapı, belirsizlikler yaratarak kavramsal bir tutumu da beraberinde getirdiği söylenebilir. Örneğin Kutsal Geyiğin Ölümü'nde (The Killing of a Sacred Deer, 2017) filminde bu paradoksal çarpışmaya yön veren unsurların döngüsel bir akış içinde ilerlediği anlaşılır. Filmde düzen içinde yaşayan bir ailenin, dış etkenlerin içsel oluşları etkisinde kaosa sürüklenerek döngüsel bir oluştta olduğu sürecin izlenimi, aynı zamanda Köpek Dişi'nde (Kynodontas, 2009) ve Sarayın Gözdesi'nde (The Favourite, 2018) aynı yapının inşası gözlemlenebilir. Lanthimos bu Kavramsallık sürecinde birkaç yönetmenden ilham aldığı söylenebilirken, Alman yönetmen Michael Haneke'nin nesnel dili ona en yakın olarak görülebilir. Ölümcul Oyunlar'daki (Funny Games, 1997) yumurta metaforuyla oluşlara sebebiyet veren benzeri olay akışı, Lanthimos sinemasında da örtülü bir şekilde sıkça karşılaşıldığı söylenebilir. Fakat Lanthimos daha çok köklerinden yola çıkarak Yunan mitolojisi ve tragedyelerinin modern bir anlatıcısı olarak karşımıza çıktığı söylenebilmektedir. Lanthimos sinemasındaki bu şiirsel ve teatral anlatım, İlyada'dan çıkan bir destan gibi mantık ve mantıksız oluşlar içinde üçüncü bir önermeyi gösterdiği anlaşılır. Ve bu durum Lanthimos'u aynı zamanda çağdaş bir ozan konumuna soktuğu da dile getirilebilir.

Lanthimos sinemasında *görme* eylemi ayrı bir düzlem olarak karşımıza çıkar. Sinemasında sıkça karşılaştığımız söylenebilen gerçek' e dair sorularla The Lobster (2015) filminde göz metaforlarında açıkça rastladığımız dile getirilebilmektedir. Yine Haneke'nin Yedinci Kıta (The Seventh Continent, 1989) filmindeki göz metaforlarıyla benzer biçimlere karşılaşıldığı söylenebilir. Fakat Lanthimos, sinemasında ayrı bir bakış sunarak; renk körlerinin, olmayanlardan daha fazla olduğu bir dünya hayali kurdurduğu ayrıca konuşulabilir.



Şekil 41. Yorgos Lanthimos, *Istakoz* (The Lobster, 2015), Plan. 01:33:11
(Lanthimos, The Lobster, 2015)



Şekil 42. Michael Haneke, *Yedinci Kıta* (The Sventh Continent 1989), Plan. 00:13:57
(Haneke, 1989)

Öte yandan Lanthimos' un oluşlara gebe bıraktığı bu biçim, Albert Camus'un *saçma* kavramıyla benzerlik taşıdığı da söylenebilir. Camus'un *saçmayı* "tanrısız bir günah" olarak ifade ettiği anlaşılmaktadır. Ona göre saçma; "irrasyonel ile insanın içinin derinlerinde sesi yükselen açıklığa olan korkunç isteğin karşı karşıya gelmesi" dir (Lebesque, 1984, s. 50).

Bu gözlemlerle birlikte, *The Lobster*' da paradokslar bütününde kavramsal bir işleyişin gözlemlendiği söylenebilirken, modern ve ilkel bir çarpışma arasında arzunun oluşlar ekseninde işleyişinin sürdüğü filmin, son'dan başladığı da anlaşılır. Bir bakıma Lanthimos' un sinema dilinde bu paradoksal oluş'ları fiziksel bir biçimde de kullandığı söylenebilir. Nitekim Lanthimos sinemasında arzunun cezası aynı zamanda öz' de bir ödülü beraberinde getirir ya da özde bir ödülün cezasını.

Tıpkı Camus'un "saçma" kuramına işaret eden, Sisyphos'u anlattığı efsane gibi (Lebesque, 1984, s. 52).



Şekil 43. Yorgos Lanthimos, *Istakoz (The Lobster, 2015)*, Plan. 00:24:14
(Lanthimos, *The Lobster, 2015*)



Şekil 44. Yorgos Lanthimos, Istakoz (The Lobster, 2015), Plan. 01:05:36
(Lanthimos, The Lobster, 2015)



Şekil 45. Yorgos Lanthimos, Istakoz (The Lobster, 2015) Plan. 01:13:30
(Lanthimos, The Lobster, 2015)

Öte yandan Lanthimos sinemasında *görme* gibi, *dokunmanın*, hissetmenin aracı olan el' inde kavramsal olarak ayrı bir değer taşıdığı söylenebilir. Kinetta'daki sarılı kol, Köpek Dişi'ndeki yaralanma, Kutsal Geyiğin Ölümü'ndeki ısırış, yine

Istakoz'daki yanma, kelepçelenme gibi planlara ayrıca değinilebilir. Bu anlamda Lanthimos duyumsanabilir bir olgunun tüm unsurlarını kavramsal bir çerçeve içinde ele aldığı ve böylece görme, dokunma, tatma gibi içten içe akmakta olan duyumsal bir haritanın kodlarını da verdiği söylenebilir.



Şekil 46. Yorgos Lanthimos “ The Lobster” (2015), Plan. 00:11:07 (Lanthimos, The Lobster, 2015)

Başka bir gözle ; ‘‘Bir "içsellik" ortaya koyuyorlarsa bu bedene aittir... İki beden bir birine sarılmasıyla sadece arzu değil bağışlama ya da güven de aktarılabilir. Yakup ve Melek tablosunda (Rembrandt’ın, Yakup’un Melekle Güreşi, 1659) bunların her üçünü de görürüz ve birbirlerinden ayırt edilemeyecek haldedirler.’’ (Berger, 2017, s. 87).

Bu bağlamda, paradoksal bir diyalektikte döngüsel bir içkinlik akış olduğu söylenebilen Lanthimos sinemasında; dışarı-sı-ıçerisi, ilkel-modern- düzen- düzensizlik, mantık-mantıksızlık vb. birçok zıt ilişki ekseninde, Deluze’deki oluş’lara işaret ettiği de söylenebilir. Bu bakışla birlikte Lanthimos, sinemasında *dil* ve *gerçek* üzerine felsefi bir bakışın ayrıca gereksinim duyduğu da söylenebilmektedir.

Sinemada *dil* ve *gerçek* üzerine gereksinim duyulan bu araştırma, felsefenin konusu olduğu görülerek, yetersiz bir izlenim doğurmaması adına kısıtlı bir markajda ilerleyeceği bilinmelidir. Böylece araştırmanın sağlıklı olabilmesi adına Kynodontas’ ta sunulan felsefi dilin daha çok Kavramsal Sanatla olan ilişkisine nesnel dayanaklar aradığı ve bu yönde ilerlemeyi amaç edindiği söylenebilmektedir.

2.2. “Kynodontas” (2009) , Dil ve Gerçek

“Bir şeyi sanat olarak görmek, gözün fark edemediği bir şeylere sahip olmayı gerektirir- sanatsal kuram atmosferi, sanat tarihi konusunda bilgi” *Arthur Danto* (O'Doherty, 2016, s. 12).

“Sinema gerçekliğin bir yeniden üretimi olduğu için sanat olamaz” görüşlerini, yıkıcı yönde bir inceleme ile ele alan Rudolf Arnheim Sanat Olarak Sinema adlı kitabında Sinemanın neden bir sanat olduğunun saptamalarını “Sinema ve gerçeklik” üzerine ele aldığı alt başlık incelemesinde, bir küp üzerinden verdiği örnekle giriş yapar (Arnheim, 2010, s. 15).

Örnek olarak küp şeklindeki bir nesnenin görsel gerçekliğine dikkat çeken Arnheim, Nesnenin konumunun, biçiminin anlaşılmasında belirleyici görev taşıdığını söyler. Ayrıca, nesne karşısında bir gözleyen olarak öznenin konumunun da belirleyici unsur niteliği taşıdığını dile getirir. Arnheim bu anlamda gerçeklik temelinde bakış sorununa değindiği anlaşılır. Gerçek te bu örnek üzerinden bir nesnenin kavranış yollarına değinen Arnheim’ ın, sinemadaki nesnel gerçekliğin de bir bakıma gerçek’ in bir yansıması olarak belirmesindeki esas unsurların bu benzetmeye dayandığı anlaşılır. Küpün kavranmasında görmedeki esaslığa değinen Arnheim, bir küpün karakteristik açısının, yani onu tanımlayan açısının, açılar üzerinden yetemeyeceğine işaret eder. Bu soruna bir duygu sorunu yaklaşımını sunan Arnheim, kişinin yüzünün yandan mı yoksa önden mi kişiyi daha iyi anlattığının matematiksel kesinliğinin olmadığına vurgu yapar ve bunların ince duyarlılık sorunları olarak niteler (Arnheim, 2010, s. 16).

Arnheim' ın küp örneğinden yola çıkarak gerçekte; dokunmadan bir nesneyi kavrama şartlarıyla sinema da bu nesneyi kavrama şartlarının benzer bir değer sağladığı anlaşılır. Bu bağlamda sanatsal bir imgenin yolculuğu üzerine; düşüncede var olan mekân önce desende, boyada, biçimde, kaide üzerinde, kaide dışında, kaidenin kendisinde, mekânda, mekânın kendisinde, fotoğrafta, sinemada ve tekrar düşüncede yer aldığı varsayımı yapılabilir.

Örnekleyici bir varsayım olarak; Heykel sanatında eğitim sürecinin ilk aşamasında öğrenciden kilden bir küp yapılması istenir. Bu öğrencinin 40 sene sonra aynı küpü, sanatının ifadesel aracı olarak kullanmasının da, ihtimaller dahilinde olduğunu söyleyelim. Ayrıca kırk sene arayla bu iki küpü meydana getiren matematiksel şartlarının da eşit olduğunu düşünelim. O halde iki küpün arasındaki fark nedir? Sorusuyla karşılaşmış olduğumuzu ve böylece varsayımsal bir düşünme pratiğini deneyimleyebileceğimizi düşünebiliriz. Gerçekte birbirinden hiç bir farklı olmayan bu iki küpün muhakkak görünmeyen gizli bir gerçekliği olacağı söylenebilir. Bu saklı gerçeklik içinde görme eylemiyle birlikte görünmeyene rastlayacağımız dile getirilebilir. Bir süreç, bir bakıma hareket ve zaman barındıran bu farkın, dairesel bir alanın başlangıç ve bitiş noktalarının tek bir çizgide kesiştiği söylenebilir. O halde gerçek' in yani görme'nin bir bakıma görünmeyi görmenin (Arnheim' ın küpünün görünemeyen yüzeyleri), zaman ve hareketin sağladığı diyalektik bir sürecin olanaklarıyla imkân tanıdığı söylenebilir.

Diğer bir örnekle;

Bir odanın içindeki sandalye mi daha uzun yaşar yoksa insan mı? Varsayımının değerlerini ele alalım. Fiziksel müdahaleye kalmadığını varsaydığımız bu karşılaştırmada sandalyenin mutlak hâkimiyeti ile sonuçlanacağı düşünülebilir. Burada yaşamın ontolojik incelemesi bir yana bırakılmakla beraber, ayrı bir sorunun konusu olduğu dile getirilebilir. Bu örnekte dikkat çekilmek istenen nokta Bazin' in mumyalanmış nesnel gerçeğiyle doğru orantılı olduğu söylenebilmektedir.

Öte yandan Düşüncede yer alacak gerçek ile birlikte bu karşılaştırma üzerinden sandalyeye, mekân olan oda mı, yoksa bu odaya mekân olan mekân mı?

Sorusunu düşünelim. Mekânın mutlak gerçekliğini zihnimizin yetebildiği yere taşıdığını görebiliriz. Burada mekânın mutlak gerçekliği, Kant’ın mutlak mekânına değer bir niteliği aradığı söylenebilir.

Bu durumda Kant’ın mutlak mekânına kadar olan aşamaların, matematiksel bir değer taşıdığını varsayabiliriz. Nesnel bir gerçeklik içinde düşüncede kat edilen mesafe, sinemada hareket ve zamanın sağladığı nesnel gerçeklik kavramıyla eş değer paralellikte ilerlediği anlaşılır. Bu varsayım itibariyle sinema gerçeği üreten bir matbaadan ziyade gerçeği belgeleyen bir kütüphane görevini üstlendiği söylenebilir. Böylece bu kütüphane, yaşama dair olan her şeyin, farklı dil yetileriyle birlikte objektif bir gerçek niteliğini taşıdığı söylenebilir.

Deleuze, Antik Çağ ve Modern Çağ da bilimsel sonuçlara odaklanırken, antik bilimde aşkınsal olarak ele alınan hakikatin, modern bilimde mekanik işleyen bir aracıyla birlikte gerçeğin nesnelleşmesine dikkat çektiği gözlemlenmektedir. (Deleuze, 2014, s. 14-15). Bazin ise destekleyici bir bakışla sinemanın doğumundan önceye işaret ederek; sanatçının sunduğu aşkınsal gerçeklik ve fotoğrafın sunduğu nesnel gerçeklik üzerinden karşılaştırmada, ressamın nesnel bir gerçekten çok duygusal durumlara bağlı olduğu ayrımlarını yaptığı gözlemlenebilmektedir (Bazin, 2011, s. 16-18).

Fotoğrafın nesnel gerçekliğine değindiği anlaşılan Bazin’e göre “Bu açıdan baktığımızda, sinema zamanın tarafsızlığıdır. O artık nesneleri korumaz. İlk kez olarak nesnelerin görüntüleri onların sürekliliğinin görüntüleridir. Onu resimden ayıran en büyük özellik, işin içine zaman boyutunun katılmış olmasıdır” (Bazin, 2011, s. 20).

Öte yandan Deleuze, Bazin’ den hareketle, “fotoğrafın bir tür ‘kalıba dökme, kalıp çıkarma’” olduğunu aktarmaktadır (Deleuze, 2014, s. 40).

Resim, fotoğraf ve sinemayı ayırıştırarak incelemesini sürdüren Deleuze, Bazin’ in tekrar şu görüşlerini aktarır “[Ama] sinema kendini bir kalıp olarak

nesnenin zamanına uygulama ve bir yandan da nesnenin süresinin kalıbını çıkarma paradoksunu gerçekleştirmektedir” (Deleuze, 2014, s. 40).

Deleuze ve Bazin’ den hareketle antik çağda bilim, felsefe, sanat, kısacası gerçek, insanın portresi olduğunu varsayarsak, modern çağda gerçek insanlığın portresi olurdu çıkarımı yapılabilir. Çünkü aşkınsal bir harekette mekanik işleyişin parçalar bütününde oluşturduğu nitelik, niceliklerin nesnel bulgularıyla meydana geldiği söylenebilir.

Bu anlamda, sinemanın mutlak gerçekliğinin, belgeci bir tarafının olduğu çıkarımıyla birlikte, bu belgencilğin farklı dil yetisi özelliklerini de taşıdığı anlaşılır. Bu dil yetileri yeryüzünde insanlara iletişim olanağı tanıyan tüm dil yetileri gibi farklı özellikler barındırdığı söylenebilir. Sinemada mekanik işleyişin aracılığıyla elde edilen gerçekliğin, ön koşulunda bir ticari kaygı taşımadan kütüphaneye de yer bulabilmesi için mekanik işleyişin olanaklarını kavramış sanatçının dil yetisinin de önem taşıdığı söylenebilir. Bilim ve Sanat’ta mekanik işleyiş; aşkınsal gerçekliği bir süzgeçten geçirerek eler, tıpkı posası çıkarılmış faydalı bir nektar gibi ve ortaya çıkan sonucu bu kütüphaneye koyar.

Bu varsayımsal örneklere ek ve bağlayıcı bir unsur olarak aşkınsal bir tutumla gerçekliği resmetmeye çalışan sanatçının, tıpkı bir zehrin mekanik işleyiş içinde panzehir olarak sunulmasıyla eş değer bir nitelikte olduğu söylenebilir. Böylece bir varsayım olarak, sinemada ele alınan gerçek’ in, mekanik işleyiş sayesinde bir panzehir görevi üstlendiği söylenebilir.

Sercan Çalcı, Deleuze ve Guattari’ de Dilin Yersiz-yurtsuzlaşması: Emir Sözcüklerden Tercihler Mantığına başlıklı makalesinde, dilin yersiz-yurtsuzlaşmasına örnek olarak, Yorgos Lanthimos’ un Kynodontas filmini incelemeye aldığı görülmektedir. Sinema üzerinden varsayımsal bir gerçekliğin örneğiyle karşılaşmış olduğu söylenebilen Kynodontas’ ta, Çalcı’nın *dilin yersiz-yurtsuzlaşması* üzerinden felsefi bir bakış açısıyla yanaştığı anlaşılır. Ona göre “Kynodontas, göstergelerin dünyasında işleyen ekonominin, içerisi ve dışarısı ayrımını yaratan dilin şiddetinin filmi olarak da okunabilir” (Çalcı, 2012, s. 9).

“Giorgios Lanthimos’ un 2009 yapımı filmi Kynodontas (Köpek Dişi) kentin dışında, büyük bahçeli bir evde yaşayan bir Yunan ailesinin garip hikâyesini ele alır. Etrafı yüksek çitlerle çevrilmiş bahçe, tüm dünyadan soyutlanmıştır. Yirmili yaşlarda iki kız, bir erkek kardeşleri, anne ve babadan oluşan bu ailede hiç kimsenin ismi yoktur. Yalnızca baba, anne ve çocuklar vardır. Dış dünyaya kapalı ve hatta dış dünyaya düşmanca bakan anne-babanın çocuklara öğrettiği kurguya göre çitlerin dışında berbat yaratıklar yaşamakta ve bahçeye saldırmayı planlamaktadırlar. Bu saldırıya karşı koymak için çok sıkı bir terbiyeden, köpek terbiyesinden geçerler, elbette terbiyeci anne-babadır. Anne-baba, çocukları kurgularına inandırmak için çeşitli hileler, oyunlar düzenlerler ve bahçe çitlerinin dışındaki dünyayı hiç bilmeyen çocuklar bu oyunlara inanırlar (Çalcı, 2012, s. 8). Filmde ismi olan yalnızca iki kişi vardır. Bunlardan biri, babanın üst düzey bir yöneticisi olduğu fabrikanın patronu Bay Pedro diğeri de bu fabrikadaki kadın güvenlik görevlisi Christine’dir. Christine, eve giren tek yabancıdır” (Çalcı, 2012, s. 8).

Bilindiği gibi film; başlangıçta teybe yerleştirilen bir kaset planıyla birlikte annenin sesiyle başlar;

“Günün yeni kelimeleri: deniz, otoyol, seyahat, tüfek. ‘Deniz’, oturma odasındaki ahşap kolluklu koltuktur. Örneğin ayakta kalmayın ‘deniz’e oturun da biraz konuşalım. ‘Otoyol’, çok güçlü bir rüzgâr türüdür. ‘Seyahat’, zemin kaplamada kullanılan oldukça dayanıklı bir maddedir; örneğin, avize düşüp, yere çakıldı, ama zemine bir şey olmadı çünkü yüzde yüz ‘seyahatten’ yapılmıştı. ‘Tüfek’, beyaz güzel bir kuştur” (Lanthimos, Kynodontas, 2009)



Şekil 47. Yorgos Lanthimos “Kynodontas” 2009 plan. 00:00:23
(Lanthimos, Kynodontas, 2009)

İfade edilen kelimeler ve onları düşündüren nesneler üzerinden göstergeler, bir bakıma kelimeler ve şeylerin sesli sunumuyla başlayarak, aynı zamanda Sinema ve Kavramsal Sanatı dil üzerinden ilişkilendirilebilecek bir yapının oluşumuna da katkı sağladığı söylenebilir.

Kynodontas filminde yer alan bu başlangıç planı, ayna zamanda bu araştırmanın sinema üzerinden kök metnini de oluşturduğu söylenebilmektedir. Bir bakıma Kynodontas’ ta yer alan bu plan, süreç içinde Kavramsal Sanat ve Sinema İlişkisi üzerine belirlenen tez başlığının zorluğu adına dayanak noktası teşkil etmiş, Yorgos Lanthimos’ un Kynodontas Filminden Hareketle Bir Enstalasyon Uygulaması başlığıyla değiştirilerek, bu kök metin üzerinden Kavramsal Sanat ve Sinema İlişkisi araştırmasına girildiği söylenebilmektedir.

Bu bağlamla birlikte filmin başlangıcında, annenin sesiyle birlikte çocukların ilk defa duydukları sözcükler, evdeki nesnelerin gerçekliği üzerine tanımlandığı anlaşılır. Bu gerçek ayrı bir soruyu da beraberinde doğurduğu söylenebilir. Dışarıyı daha önce hiç görmemiş ve koşullandırılmış bir özne için gerçek nedir? Böylece Kynodontas filminde Deleuze’ den hareketle oluş’ lar düzleminde ilerlediği ayrıca dile getirilebilir.

Bu bağlamda Lanthimos Kynodontas filminde dil-aile-ev kavramları temelinde Deleuze' de oluş'a değindiği söylenebilirken; felsefe ve kavramsal sanat içinde sorunsallaşan bir ifade aracı olarak dil üzerinden, senaryoda geçen; deniz otoyol, seyahat, tüfek, zombi, vajina gibi kelimelerin anlamlarını bozarak felsefi bağlamda Gerçek'e farklı bir bakış sunduğu anlaşılır. Lanthimos Kynodontas filminde, mekân olarak belirlediği ev, mağaranın bir yansıması olarak belirlediği söylenebilir. Aile içinde babanın kontrol mekanizmasında oluşturulan gerçekliğin mekanik bir işleyiş içinde ilerlediği görülür. Bu işleyişin oluşturduğu etkenlerin sebebi yine babanın dışardaki mekanizmaya karşı aldığı bir tutum seyrinde ve korumacı rolünde gerçekleştirdiği anlaşılır. Kynodontas filminde, babanın oluşturduğu mekanik bir gerçekliğe koşullandırılmış aile, küçük bir dış etken sayesinde, ilkel dürtülerin getirdiği bilinç dışı durumlarla çakışma içinde olduğu söylenebilir. Buradaki koşullandırmadan kasıt, öznenin *arzu* üretimine tabi olan bir gerçek' ten yola çıktığı mekanikleşmeye vurgu yapılabilmektedir. Bu çarpışma, babanın Cristine'i eve davet etmesiyle başlar. Ve böylece arzu mekanizmasının yıkıcılığıyla şekillenen bir yapı meydana geldiği söylenebilir. Arzu mekanizmasının, Lanthimos sinemasında önemli bir kırılma noktası olarak konumlandığı da açıkça anlaşılır. Bir bakıma kapalı bir kutunun temel ihtiyaçlarının dışına çıktığı anda bir kırılma noktası olarak arzu durumunun yıkıcılığı ve ya yapıcılığı belirleyici görev üstlenir. Çünkü *arzu*'nun, mağaranın içinde özgür gezen bir öznenin üretimi olarak işlediği anlaşılır. Arzuya maruz bırakılan koşullandırılmış özne ise bu kırılma sayesinde bir türbülans yaşar. Böylece Kynodontas filinde koşullandırılmış bir gerçek içindeki ilerleyiş, bu türbülanslar eşliğinde yol aldığı anlaşılır. Bu duruma en çok yaklaşan evin büyük kızı oluş halinde bir eğilim gösterir. Babanın ancak köpek dışının çıktığında evin sınırları dışına çıkılabileceği inanan büyük kız, türbülans etkisiyle zeminsiz bir düzlemde hareket etmeye başladığı anlaşılır.



Şekil 48. Yorgos Lanthimos, Köpek Dişi (Kynodontas, 2009) plan. 01:03:27
(Lanthimos, Kynodontas, 2009)

Lanthimos' un, sinema sanatında resmetmeye çalıştığı araçlarda, kavramsal bir dil değeri taşıdığı söylenebilirken, bu dil; Felsefe ve Kavramsal Sanatın ele aldığı süreçle benzerlik taşıdığı dile getirilebilmektedir. Böylece Lanthimos' un kullandığı araçlar, daha doğrusu dil yetisi sinema sanatının ifadesel anlamda sınırlarının genişliğine de işaret ettiği söylenebilmektedir.



Şekil 49. Yorgos Lanthimos, Köpek Dişi (Kynodontas, 2009), Plan. 00:31:45
(Lanthimos, Kynodontas, 2009)



Şekil 50. Yorgos Lanthimos, Köpek Dişi (Kynodontas, 2009), Plan.
00:44:17 (Lanthimos, Kynodontas, 2009)

Kosuth'un görüşünde "sanat ve söylenen sözcükler soyutlamadır" (Atakan, 2015, s. 56). Buradan hareketle Lanthimos' un Kynodontas filminin giriş sekansına ait sunduğu kelimelerden referans alan bu araştırmada, Lanthimos' un filmin genelinde sunduğu diyalektik gerçekten öte bu diyalektik gerçeği meydana getiren unsurlara bir bakıma katmanlara odaklanılmıştır. Bu araştırmada, sanatın işleyişi içinde yer alan dil yetisinin ifadesel sınırlarını belirlemede etken rol üstlendiği söylenebilen Kynodontas filminden hareketle sözcüklerin açtığı ifadesel olanakların Bu Bir Pipo Değildir gibi yine sanattın işleyişi içinde, düşünsel araç niteliği taşıyan unsurlarla eş değer bir tutum sergilediği yere de odaklandığı söylenebilmektedir.

Bu düşüncelere bağlayıcı bir yorum olarak sinema ve gerçeklik üzerine Yuriy Lotman' ın şu görüşleri destekleyici bir unsur olarak benimsendiği söylenebilir.

"Bir sanat eserini algılamadaki iki yanlılığa göre: Sanat ve gerçeklik arasındaki benzerlik, aracısız denklik ne kadar büyük olursa, seyircideki uzlaşım duygusu da o kadar belirgin olur. Okuyucu ve seyirci bir sanat eseriyle karşı karşıya bulunduğunu hemen hemen unutmalıdır ama tamamen değil. Sanat, biraz canlı ve diyalektik çelişkiler içeren bir şeydir. Ancak bu durum, bu fenomeni oluşturan karşıt yönsemelerdeki özdeş değerlerin verilmesini ve özdeş devingenliği ister. Sinematografinin tarihi bu konuda sayısız örneklerle doludur" (Lotman, 1999, s. 37).

Bu noktada Michelangelo Antonioni'nin *Blow-Up* (Cinayeti Gördüm, 1966) filmine bir atıf yapılabilir. Filmin sonunda yer alan pandomimcilerin tenis sahnesinde kahramanımız bir seyirci olarak yaklaşır ve bu işleyiş içinde filmin genelini kapsayan bir seyir diyalektiğinin yansıması haline gelir. Bu süreç içinde Sanat ve gerçeklik arasında olgusal somutluğa eş değer yani seyir diyalektiğinin sunduğu kavramsal bir unsurun *Blow-Up* filminde karşılığını görmüş olduğumuzu varsayabiliriz. Yine Salah Bırsel'in *Dört Köşeli Üçgen* romanı (1961) ve sinemadaki uyarlaması olan Mehmet Güreli'nin yorumuyla gerçekleşen *Dört Köşeli Üçgen* (2018) filmi bu incelemeye başka bir düzlemde ayrıca nefes alanı açabilir.

Bu bağlamla birlikte, felsefi bir bakışla; denilebilir ki her görüş aynı zamanda bir var ediş öncesinde bir yok edıştır.

Kör Alan uygulaması bu doğrultuda ilerleyecek olup, Deleuze' den hareketle oluş' lar ekseninde, görme' deki seyir diyalektiğinin ontolojik bir sürecini, nesnel zemine (çekme, indirgeme) diyalog kurabilme pratiğidir.



Şekil 51. Michelangelo Antonioni, *Cinayeti Gördüm* (*Blow-Up*, 1966), Plan. 01:50:11 (Antonioni, 1966)

3. BÖLÜM / UYGULAMA

“KÖR ALAN” (2018)



3. BÖLÜM / UYGULAMA

“KÖR ALAN” (2018)

“Kör Alan”¹

göçebedir

mekân içinde mekân arayışıdır

“şeyler” ‘dir

“kelimeler ve şeyler” ‘dir

yüzeyler arasında bir var olmadır

yüzeyler arasında bir yok olmadır

olmadır

kör alandır

¹ ‘Kör Alan’ sergi metni, 2018, İzmir.

Yorgos Lanthimos' un Kynodontas (2009) Filminden Hareketle Bir Enstalasyon Uygulaması ile verilmiş bu tez başlığında Sinema ve Kavramsal Sanat ilişkisi üzerine bir konu araştırmasına girilmiştir. Bu araştırmanın bütününde Sinema ve Kavramsal Sanat arasındaki ilişki incelenerek, Kavramsal Sanatın Sinemaya sağladığı olanakları saptamak ve sağlamak amaçlanmıştır. Bununla birlikte incelenen bu araştırmada, destekleyici bir unsur olarak Yorgos Lanthimos' un Kynodontas filmi üzerine, Kavramsal Sanattan hareketle bir Enstalasyon uygulaması ile Sinema ve Kavramsal Sanat arasındaki ilişkiyi, görsel ve işitsel dilin imkânlarından yararlanarak Kör Alan sergisi gerçekleştirilmiştir.

Kör Alan, metinler arası bir ilişkiden yola çıkarak görünmeyene dair, şuura gönderme yapar. Kavramsal Sanat ve Sinemanın olanaklarından faydalanan bu araştırmada, Joseph Kosuth'un kavramsal sanat üzerine olan önermeleri referans alınmış, Lanthimos' un Kynodontas filmiyle birlikte, süreç içinde Gilles Deleuze'ün Anlamların Mantığı (1969) kitabından yararlanarak, eş değer bir düşüncede Kosuth, Deleuze ve Lanthimos' tan ilham alan Kör Alan varlığını bu temellerle destekler.

Öte yandan Kör Alan araştırma süreci içinde, Georges Perec'in Şeyler'e dair eserinden yararlandığı ve böylece düşünsel temellerini inşa eden bir dayanak noktası daha oluşturmuştur. Sinema üzerine ilerleyen araştırmada ismini Pascal Bonitzer' in Kör Alan ve Dekadrajlar incelemesinden ilham aldığı söylenebilirken Şeyler'i bir gösteren olarak Kör Alan adıyla sunulmasında önemli bir detay olarak belirlediği söylenebilmektedir.

Bu temellerle birlikte Kör Alan sergisi, 06.18.2018 tarihinde İzmir'de, aynı zamanda kent tarihine tanıklık etmiş, bahçesi olan bir müstakil evde hayata geçmiştir. Kör alan sergisinin gerçekleştiği bu evde, yaşamakla beraber, yaklaşık 7 ay süren bir yaşantının son günlerinde gerçekleştiği bilinmelidir. Ayrıca, yaşamımı idame edebilme ve tez uygulamasını gerçekleştirebilmek adına bu evin 12/2017 tarihinde kiralandığının bilinmesi gereken önemli diğer bir noktadır. Bir bakıma yaşamla birlikte benim için tinsel ve özdeksel bir sorun olmuş olan mekân

sorunsalının kendisine mekân bulma arayışının önemli rolü olduğu vurgusu yapılabilmektedir.



Şekil 52. Kör Alan (2018), Balçova/ İzmir (Ev)



Şekil 53. Kör Alan (2018), Balçova/ İzmir

Diğer bir nokta ise, kiralanmış bu evdeki tüm eşyaların (nesnelerin) önceki yaşayan birey-lere ait olduğu ve ev olgusunu gerçekleştiren bu tüm unsurlarla birlikte Kör Alan sergisinin gerçekleştiğidir.

Sergide hiçbir şekilde nesnelerin işlevsel tanımlarına müdahaleler yapılmamış, bunun yanında; varsayımsal olarak nesnelerin psikolojik davranışları (duruşları) üzerinden, kavramsal sanatın olanaklarından faydalanarak, görsel ve işitsel bir dile dair pratiklerden faydalanılmıştır. Bu pratikler; video, fotoğraf, ses, yazı ve nesneler aracılığı ile gerçekleşmiştir.

Öte yandan sergide yer alan fotoğraflar, Kynodontas' tan hareketle bir ailenin gündelik yaşama ait varsayımsal görüntüleri olarak evde kayda alınmış ve sergi öncesi varsayımsal bir mizansenin yansıması olarak evdeki nesnelerle aynı dilde konumlandırılmıştır. Kavramsal Sanat ve Sinema İlişkisinin sonucu olan bu fotoğraflar, başka bir mekâna taşınmadan, Kosuthvari bir biçimde gerçekleştiği yerde konumlandırılarak, göçebe bir düşünceye vurgu yaptığı söylenebilmektedir.



Şekil 54. Kör Alan, sergi öncesi çekim, “Aile” (2018)

Sergide yer alan ve yemek odası olarak belirlenen alandaki ses kayıtları ise evin girişinden itibaren görünen, deneyimlenerek kat edilen nesnelerinin, TDK’ daki

sözlük tanımlarını veren ve yine Kosuth' tan referansla anlam katmanlarına işaret eden bir yönü benimsediği dile getirilebilmektedir.

Sergide yer alan video çalışması, bir performansın sonucu olup, İzmir Basmane tren garı civarında kayda alınmıştır. Deleuze, Muybridge, Marey, Duchamp ve Dziga Vertov'un deneysel çekim tekniklerine dair *Man With a Movie Camera* (Kameralı Adam, 1929) filminden ilham aldığı söylenebilmektedir.

Hareket halindeki bir seyir diyalektiğine dair gerçekleşen bu sunumun arka planında, bedenimde dokuz açı (eller, ayaklar, baş, göğüs, sırt) olmak üzere, her bir açıyı görecektir şekilde, toplam dokuz adet kameralı telefon yerleştirilmiş ve görme engelliler için oluşturulan sarı şeritte yürüyerek, hareketin eş zamanlılığı üzerinden rastlantısal görüler tespit edilmiştir. Bu anlamda sergide yer alan video, bedenin özgür salınımıyla birlikte sinemada *hareket –imge* ve *hareket-zaman* üzerine deneyimsel bir bakış açısı oluşturduğu, aynı zamanda kent tarihini belgeleyen hareketli bir haritanın varsayımını da doğurduğu söylenebilmektedir. Diğer bir varsayımda bu video, sinemada merkezkaç hakikatin bakış açılarını, ontolojik bir inceleme altında ele aldığını söyleyebilmektedir.

Bu anlamda, aynı süre içinde (zamanda) an' da görüntünün (bakış açıları) farklı gerçekliklerine rastlanılmış, derinlik içinde yer alan ses' in ise, azalan çoğalan olarak, sadece bir yönde eğilim gösterdiği anlaşılmıştır. Sesin kavramsal yönüne işaret eden bu saptama ayrı bir konumun gözlemi olarak belirlediği de dile getirilebilmektedir.

Süreçle birlikte sinemada deneysel bir tekniğin yansıması olarak belirlediği söylenebilen bu video' da, Fransız yönetmen Abel Gance'a değen noktalarına ayrıca değinilebilir. Gance' un sinemada deneysel tekniklerin öncüsü olarak belirlediği sessiz filmi *Napoleon* (Napolyon, 1927) bu anlamda hareket halindeki bir seyir diyalektiğine dair sunulan bu video için arketip bir örnek sayılabilirken, Kör Alan'da sergilenen sürecin aşkınsal bir kolajdan çok, an' da olduğu mekandaki çok seyirli bir nesnelliğini benimsediği söylenebilir. Bu bakış aynı zamanda Kör Alan bakışı olarak da yorumlanabilir.



Şekil 55. Kör Alan, Video Yerleştirme, Hareket Halindeki Bir Seyir Diyalektiğine Dair (2018) Basmane / İzmir

Diğer yandan kavanozda izleyiciye sunulan, süreç içinde karşılaşılmış sözcük-kavramlar ise, Dada etkisinde bir araya gelerek mantıksızlığa vurgu yapar. Ve serginin genel bakışında sonuca götüren bir mantık çerçevesinde bakılmaması gerektiğini, bu sonucu oluşturan rastlantısal parçalara odaklanarak yeni nefes alanları bulmasını desteklemeyi amaçladığı söylenebilmektedir.



Şekil 56. Kör Alan, Kavanoz (2018)

Kör Alan yer alan sözcük-kavramlar şiirsel bir varsayımla şu şekildedir.

Kör alan ses, hareket şehla nefes

göz ayna zemin zamansız sezgi
varlık şuur çağrışım nesnel görme
bilinç organsız hakikat durağan şerit
dil ama yol kurgusuz imge

sınır semiyotik ışık nesnel duvar
katman in düş obscura kuyu
paradoks boşluk ama yüzey taş
gölge aşağı düzen merdiven eşik

şeyler içsel beden ampirik alan
kod diyalektik bakış mekânsız safra
görme karanlık bilinç özdek yukarı
çelişki oluş kavram koridor merkezkaç
metafor düzensiz dokunma arketip gerçek

seyir helezonik mekân göçebe nokta

Bu bağlamda Kör Alan bir iddia kaygısı taşımaz ve bu varsayımsal süreçlerin gözeneklerinde yaşamsal olanı aradığı açıkça söylenebilir.

Böylece; Kör Alan sergisi, Yorgos Lanthimos' un Kynodontas Filminden Hareketle Bir Enstalasyon Uygulaması tez başlığı adı altında Kavramsal Sanat ve Sinema ilişkisi üzerine hayata geçtiği söylenebilmektedir.

Bu bağlamda Lanthimos Kynodontas filminde dil-aile-ev kavramları temelinde Deleuze' de oluş'a değindiği söylenebilirken; Felsefe ve Kavramsal Sanat için de sorunsallaşan bir ifade aracı olarak dil üzerinden, senaryoda geçen; deniz, otoyol, seyahat, tüfek, telefon, zombi, vajina gibi kelimelerin anlamlarını bozarak felsefi bağlamda Gerçek'e farklı bir bakış sunduğu söylenebilmektedir. Kör Alan sergisi, bu bakıştan yola çıkarak, Kynodontas filminde işlenen, aynı zamanda Felsefe ve Kavramsal Sanatın aracı olan dil 'in, mekân ve nesnelerle birleşip, nesnel bir gerçeklikte gösterge haline getirilebilir düşüncesi üzerine gerçekleşmiştir.

Öte yandan Kör Alan sergisi; Felsefe, Kavramsal Sanat ve Sinemanın birbirleriyle olan ilişkisini incelemeye açarken, Yorgos Lanthimos' un Kynodontas filminden hareketle, Gilles Deleuze'ün işaret ettiği anlaşılan yüzey katmanları, organsız beden, yersiz-yurtsuz, göçebe, eşik kavramları temelinde ve Joseph Kosuth'un nesneler serisi üzerine inşa ettiği anlam katmanlarını referans alan metinler arası bir ilişki kurduğu da söylenebilmektedir.

Bu bağlamla birlikte Deleuze, Anlamanın Mantığı üzerine Lewis Carroll'un Alice Harikalar Ülkesinde eserini, paradokslar bütününde incelemeye alır. Alice'in ayna karşısındaki çift taraflı paradoksal eğilimini 'saf oluş' la ifade ettiği anlaşılan Deleuze; oluş' un eşzamanlılığına dikkat çekerek, oluş'u özünde şimdiden kurtulmak olarak tanımlar (Deleuze, 2015, s. 17).

Alice'in eş zamanlı büyüme ve küçülme saf oluş paradokslarının yanında, Stoacıların cisimler ve onlara karşılık gelen şeyler olarak ikiye ayırdığı nedenselliklerle birlikte, yüzey sonuçları üzerine odaklanan Deleuze, Stoacıların cisimlerin ve şeylerin diyalektik ilişkisi içinde, yüzeydeki cisimsiz oluşuna dikkat

çektığı anlaşılır. Stoacılar da Cisimlerin ve şey durumlarının, tek zamanı şimdi olduğunu ifade eden Deleuze göre;

“...uzayda yalnız cisimler, zamanda ise yalnızca şimdi vardır. Cisimler düzeyinde nedenler ve sonuçlar yoktur: bütün cisimler nedendir, birbirlerine göre, birbirleri için nedendir. Kozmik şimdinin uzamında, nedenler arasındaki birlik yazgı diye adlandırılır... Cisimler başka bir doğaya sahip bir takım şeylerin nedenidir. Bu sonuçlar cisim değil, tam anlamıyla cisimsizdir” (Deleuze, 2015, s. 20).

Stoacıların cisimlerin kalınlığı karşına yalnız yüzeyde meydana gelen cisimsiz olaylara odaklandığına değinen Deleuze, çayırdaki buhar örneğine dikkat çeker, hatta buharın bile bir cisim olarak sayılabileceğinin bilgisi yanında, cisimlerin derinliklerinde karışımlar olduğuna dikkat çeker. Ve bu ilişkisel durumun örneği olarak “ bir bütünün boyutlarını ya da demirin kızdırılmışlığını, bir ağacın yeşilini” belirlediğini ifade eder. Bu görüşte cisimsizlik; içsel şeylerin diyalektiği sonucunda yüzeydeki varoluşun ontolojik bir süreçte ruhsal ya da tinsel boyuttaki hale odaklandığı da söylenebilir. Çünkü Deleuze, yüzeydeki oluş’ a içsel karışımların meydana getirdiği bir bakışla yanaştığı anlaşılan stoacılar için ; “nedenleri nedenlerle ilişkilendirip nedenler arasında bir bağıntı olduğunu öne sürerler (yazgı).” yorumunu da sunmaktadır (Deleuze, 2015, s. 22).

Bu anlamda Carroll’un da stoacılar gibi yüzeyin iki yönü arasındaki sınırı keşfettiğine işaret eden Deleuze, Alice Harikalar Ülkesinde derinlere inen anlatısında bu derinlik yerini sağa ve sola kayan enlemelere bıraktığına değinir. Ve böylece “sınırsız oluş şimdi tamamen bu ters yüz edilmiş ende bulunmaktadır” vurgusunu yapar (Deleuze, 2015, s. 26).



Şekil 57. Kör Alan (2018) Giriş, iki adet ayna, (no.1)

Bu bağlamda Kör Alan sergi girişinde, izleyiciyi-misafiri bir çift ayna karşılar. Bu aynalar serginin genel bakış açısını gösteren bir gösterge rolündedir. Evin giriş kapısı ve içeride, karşısındaki pencere üzerinde birbirine bakan iki ayna fiziksel olarak dışarıyı ve içeriği paradoksal biçimde yüzleştirirken aynı zamanda kendini bil felsefesine gönderme yapan nesnel bir gösterge rolünde olduğu da söylenebilmektedir. Bu anlamda Kör Alan bakışı olarak benimsenen bu bakış, görünmeyene bir bakıma dördüncü boyutun izlerine odaklandığı söylenebilmektedir. İzleyiciyi katmanlar arasındaki boşluğa iten bu bakış, aynı zamanda özneyi de kapsayarak performatif bir hal aldığı söylenebilir. Gündelik yaşama ait sıradan nesnelerin ve işlevlerinden koparılmadan ait oldukları yerde evde, sadece psikolojik davranışlarına müdahale edilerek sergilenmesinin, izleyici için ne gibi sanatsal bir faaliyeti olabilir? Bu anlamda izleyici; eve gelen bir misafir mi izleyici mi? Olduğunun arasında, sergiye yön veren bir bakışa eş değer konuma geldiği de söylenebilir.



Şekil 58. Kör Alan (2018), (no.2)

Çift taraflı sınırdaki paradoksal oluşun örneklerini veren Deleuze bu durumu bir ‘perde’ ye benzetir. Ona göre perdenin arkasında görülecek bir şey yoktur artık var olan her şey perde yüzeyindeki sınırsız yüzeydedir. Deleuze’ün, ters paralellikte ilerleyen ikiz düşüncede; cisim ve cisimsizlik olarak ayırdığı bu paradoksal sınırdaki saf oluş’ u temsil ettiği yere bir bakıma yüzeyin keşfine vurgu yaptığı anlaşılır (Deleuze, 2015, s. 26).

Görsel de iki ayna arasında yer alan perde ve Deleuze’ün perde üzerine olan yorumu, tamamen rastlantısal bir biçimde ilişki kurduğu bilinmelidir. Kör alan sergisinde bu tür *rastlantısallıklara* sık karşılaşıldığı ve ayrı bir yüzeyi sunarak izleyiciye nefes alanları sunduğu da söylenebilmektedir.

Bu bağlamda Kör Alan Deleuze’ den hareketle, Stoacılar ve Carroll’un bakış açılarını bir eklem olarak ele alır ve Kosuth’ tan hareketle felsefeden sonra sanat görüşünü benimsediği söylenebilmektedir.

Ludwig Wittgenstein göre “sözcükler eylemlerdir”. (Wittgenstein, 1999, s. 43). Atakan Kosuth için “sanat ve söylenen sözcükler soyutlamadır” yorumlarını sunmaktadır (Atakan, 2015, s. 56).

Bu gözlemlerle yola çıkarak, Kosuth, 1965’te gerçekleştirmiş olduğu, nesneler serisine ait Bir ve Üç Sandalye’ de (1965), sandalyenin kendisi, görseli ve sandalyenin sözlükteki tanımını kullanarak, nesneyi gösteren ve ifade eden bu anlam katmanlarında, üçüz bir gerçek içinde, melez gerçeklikler yaratarak, izleyiciyi düşe davet ettiği söylenebilir. Ve böylece felsefi olarak düşüncüyü düşünebilmenin bize eklemenebilir yollarla geldiği dile getirilebilir. Her ne kadar üretiliş amacı işlevsel oluşuna bağlı olsa da, yani işlevselliği ile gerçekliği tanımlanan-tanımlanmış bir nesnede, eylemi içinden sökerek, nesneyi varsayımsal olarak bir role iten Kosuth’un; Kavramsal Sanatın kavranabilirliği açısından önemi olan bu ifade araçlarında, fiziğe ait ama fiziksiz bir ne’lik te gezindiği söylenebilir. Bununla beraber gerçek’ e ait olanı; fiziğin deneyimine ait düşsel seçimlerde ya da düşün deneyimine ait fiziksel seçimlerde ortaya sunarak irdelediği dile getirilebilir. Bu anlamda cisimlerin cisimsizlik haline kavramsal bir bakış açısıyla sanatın olanaklarından faydalandığı söylenebilir Kosuth’un, bir bakıma yüzeyin keşfini de yaptığı söylenebilmektedir.



Şekil 59. Kör Alan, Bir ve Dört Sandalye (2018), (No:3) (Ters konumlandırılmış sandalye, görseli ve metni)

Kosuth'un yüzeyde parçalara ayırarak oluşturduğu bu anlam katmanlarından hareketle Kör Alan, Bir ve Üç Sandalye'yi referans alarak, dördüncü bir parçalanmayı sunmayı amaç edinir. İzleyici, düşüncede dairesel bir eksenle hareket ederek bu parçalanmaları gözlemler. Böylece Bir ve Üç Sandalye'ye kör alan bakışı sunan bu yerleştirme, serginin genel seyrini örnekleyen, ayrı bir yerleştirme olduğu söylenebilir. Önceden duvar yüzeyinde var olmuş deformasyona müdahale edilmediği ve rastlantısallıkları barındıran kendinde şey olarak belirlediği ayrıca bilinmelidir.

Kör Alan da sunulan bu dördüncü konuma ait bakış, Deleuze'ün ayrıca işaret ettiği Antonin Artoud' un organsız beden' ine rastlayan konumla çakıştığı söylenebilir. Öte yandan Artoud' un özgür bir bilincin yansıması olarak vurguladığı organsız beden' in, eşik, göçebe, yersiz-yurtsuz kavramlarıyla eş değer alanda var olduğu anlaşılır. Bir yere ait olmayan sınırı meydana getiren eşikte hareket halindeki saf bir oluş' un temsili olarak göçebe bir organsız beden. Deleuze-Guattari düşüncelerini "hiçbir yurtta hiçbir sabit ve yerleşik yeri kabul etmeyen, yalnızca kendi kapasiteleri ölçüsünde bir yer-yurt edinen ve daha sonra da yollarına devam etmekten geri durmayan göçebeden yola çıkılarak temellendirilir" (Turan, 2005, s. 200)

Ahmet Soysal, Artoud' un "gerçekliğin özgün ve özgür 'güçler' den" oluştuğuna inandığına değinerek; Artoud için, gerçekliğin sadece 'dışsal gerçeklik' olmadığı aynı zamanda özneye ait 'içsel' bir gerçekliğinde varlığının olduğunu söyler. Artoud için bedenın önemli bir yeri olduğunu dile getiren soysal " yeni bir vücut için verilen savaş aslında iki vücut anlayışının birbiriyle savaşıdır. Biri yanılsamalara teslim olmuş ve onlarla özdeşleşmiş 'bilinci' taşıyan oluşmuş vücut, diğeri oluşturulması gereken, sınırsız 'potansiyelleri' olduğu tasarlanan yeni vücut. Artoud birincisine 'organik' ikincisine 'organsız' vücut dediği de olmuştur" bilgisini de verir (Soysal, 2010, s. 18-19).

Sinan Kılıç, Deleuze ve Guattari' den hareketle "Şizoanalitik Ontoloji Düzleminde Oedipal Bilinçdışının Yersizyurtsuzlaştırılması" adlı makalede

Şizoanaliz-Anti Oedipus alt başlığı ile şizoid bilinç dışının yersiz-yurtsuzlaşmasını incelediği görülür.

Ona göre “Şizoanaliz, reaktif düşünme yapısıyla oluşan Oedipus temelli bilinçdışının kodlarını parçalayan, onun yerine olumlayıcı aktif güç (Nietzsche), etkin beden arzusu (Spinoza) ve oluş (Bergson) düşüncesine dayalı bilinçdışının üretici arzu makinesidir.” Şizoanalizin bu şekildeki üretim sürecini, bir değer oluşturduğu düşüncesinde görmenin hatalı olduğuna değinen Kılıç, aynı zamanda şizoanalizin Freudcu psikanalize karşı bir çıkış olduğuna da vurgu yapar. Şizoanaliz için “Sürekli olarak yeni ilişkilerle kendi bağlantılarını çoğaltarak, yaşamı içkinlik ve üretim zemininde erekselliğe dayandırmadan olumlamaktır. Böylece şizoanaliz ereksellik ve aşkınsallık düşüncesi üzerinden kurulan değerlerin kodlarını yersizyurtsuzlaştırma sürecine tabi tutar.” (Kılıç, 2013, s. 101) yorumlarını da sunan Kılıç, Deleuze-Guattari’nin, göçebeleri kendi arzularını yaratan şizoları anlatmada kullandığından dolayı, gerçek devrimcilere benzettiklerine değinir (dip notunda değinir). Bunun nedeni olarak, göçebelerin her defasında arzularını yersizyurtsuzlaştırıp yeniden bir yaratıma soktukları bilgisini vererek, bu anlamda göçebelerin mevsimlik göçmenler gibi iki nokta arasında düşünülmemesi gerektiğinin de vurgusunu yapar. Ve “Göçebeler kodları olmaması anlamında organsız bedenlere sahip olan akışlardır, şizolardır” yorumuyla açığa kavuşturur (Kılıç, 2013, s. 102).

Öte yandan Müslüm Turan, Deleuze ve Guattari’ de göçebe düşünce üzerine, kaosu içkinlik üzerinden ele aldıklarına değinir. Ve daimi bir oluştta hareket eden göçebelerden yola çıkarak, Deleuze-Guattari düşüncelerini,” hiçbir yurttta hiçbir sabit ve yerleşik yeri kabul etmeyen, yalnızca kendi kapasiteleri ölçüsünde bir yer-yurt edinen ve daha sonra da yollarına devam etmekten geri durmayan göçebeden yola çıkılarak temellendirilir.” bilgisini verir (Turan, 2005, s. 200).

Anlaşıldığı gibi Deleuze ve Guattari’ de göçebe düşünce şizoid bir hal alarak organsız bedene işaret ettiği söylenebilmektedir. Bu şizoid parçala-n-ma yani yersizyurtsuzlaşmanın getirdiği söylenebilen kaosla birlikte, hareket halinde yeni

alanlarda (deniz, bozkır, çöl) var olup eklenerek içsel bir oluşta olduğu ayrıca dile getirilebilir. Bu anlamda göçebe düşünce iki nokta arasındaki mevsimlik göçmenler gibi ezbere bir bellekte kalmaz fakat belleğin eklenerek oluşta olduğu varsayımı yapılabilir. Çünkü yersizyurtsuzlaşma bir bakıma organsız beden halini alarak bir yerleşmeyi beraberinde de getirdiği de söylenebilir. Kaos içinde bir düzen, anlam-anlamsızlık, cisim-cisimsizlik, mantık-mantıksızlık, vb. ikiz paradokslar bütününde tersyüz bir ende bir var bir yok olan gibi.

Bu anlamda, ‘‘Spinozacı bir bakışla kaos’ un denizinde ne bir başlangıç felsefesi, ne de bir başlangıç noktası vardır’’ (Turan, 2005, s. 197).

Şöyle ki; göçebe düşünce, içi boş noktaların yan yana gelmesiyle oluş’ ta olduğu dile getirilebilirse şayet ki bu noktaların içini parçalama varsayımıyla değil, içi boş noktaların birbirlerine değen dairesel sınırlarında, bir nevi yatay bir sekizler gibi düşünüldüğünde ya da özgür bir DNA kromozomu olarak düşünüldüğünde, eşiklerin parçaları birleştirerek daimi bir oluş’ ta olduğu ve akarak hareket ettiği söylenebilir. Ki bu akışta tekrar dairesel bir eksen de döngüsel eşikleri yani helezonik bir diyalektiği sunduğu söylenebilir. Böylece Spinozacı bakışa işaret ettiği varsayımı da yapılabilir.

‘‘İçkinlik ise bir tür düzendir, kaos içinde kaos’a karşı yerleştirilmiş kaos’ un tutarsızlığından bir yaratma edimiyle tutarlılıkların oluşturulmasına karşılık düşer. Ama bu yeniden başlamak, seçmek, sınıflandırmak, ayrıcalıklı noktalar ya da dayanaklar oluşturmak anlamına gelmez; Varlık’ı tüm boyutlarıyla bir yaratım ufku, bir özgürleşme olanağı olarak varsaymak demektir. O halde bilme edimi, yaratma edimine denk düşer- Doğa ve sanat, varlık ve düşünce karmaşıklığın ortaya çıkışında bir araya gelirler. Filozof-sanatçı, bir hakikat yaratıcısına dönüşür: Yeni’nin yaratılmasından başka hakikat yoktur: yaratıcılık, belirir.’’ Bir öz dünyanın bir doğuşudur ve ‘‘üslup bu sürekli ve kırık doğuştur, özlere uygun tözlerde yeniden ele geçirilen doğuştur, nesnelerin başkalaşımı haline gelen doğuştur.’’ Oluş dünyası bir akım ve çokluk dünyasıdır, fakat aynı zamanda bir rastlantı ve kaos dünyasıdır ve ebedi dönüşün olumlanması, oluşun bu yönüyle de ilgilidir. Ancak özü mutlak ve

nihai fark olarak nitelemekle Deleuze, “yalnızca özlerin birbirinden farklı olduğunu değil, aynı zamanda her bir özün, kendisini farklılaştıran “mutlak içsel fark” olduğunu da ifade eder (Turan, 2005, s. 198).

Bu bağlamda, (Deleuze ve Guattari’nin, Freudcu psikanalize karşı çıkış yorumlarına katılmakla beraber) metinler arası düzlemdeki göçebe şekilde ontolojik saptamalarla oluşan üretim biçimlerinin, gerçek bir değer oluşturduğu söylenebilir. Çünkü Kılıç’ın ters paralellikte görüş getirdiği söylenebilen bu hatalı değer, Turan’da varlık ve düşünce sürecinin diyalektiğine tabi kalıyorsa eğer, nesnel bulgulara yönseme göstererek *hata* olarak görülebilecek hareketin oluşturduğu kaos’ un düzeninde gerçek bir değer oluşturacağı varsayımı yapılabilir.

Çünkü “Sonuç kadar araçta gerçeğin bir parçasını oluşturur. Gerçek arayışının kendisi de gerçek olması gerekir; gerçek araştırma, açık kolları sonuçta birleşen, ortaya serilmiş gerçektir” (Akt. Perek, 1994, s. 107).



Şekil 60. Kör Alan (no:4)



Şekil 61. Kör Alan (no:5), Eşik, hazır yolluk



Şekil 62. Kör Alan (no:6)



Şekil 63. Kör Alan, Aile hatırası (No:7)



Şekil 64. Kör Alan, (No:8)



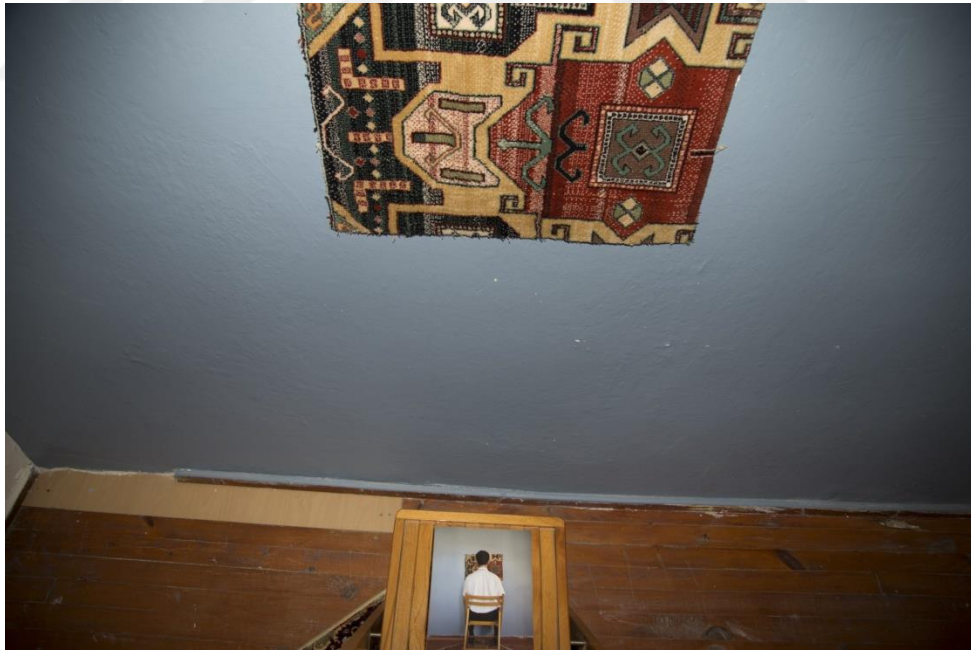
Şekil 65. Kör Alan (No:9)



Şekil 66. Kör Alan, (No:10)



Şekil 67. Kör Alan (No:11)



Şekil 68. Kör Alan (No:12)



Şekil 69. Kör Alan (No:13) Gömme dolap, cam su bardağı



Şekil 70. Kör Alan, detay 1



Şekil 71. Kör Alan, detay 2



Şekil 72. Kör Alan, detay 3

Buraya kadarki örneklerde gerçekleşen serginin, kendisi adına görseller sunulmuştur. Bu araştırmaya destekleyici diğer bir yöntem olarak, sergi öncesi çekimlerden aşağıda verilen şu örneklerden faydalanılmıştır.



Şekil 73. Kör Alan, Sergi öncesi çekim no:1



Şekil 74. Kör Alan, Sergi öncesi çekim no:2



Şekil 75. Kör Alan, Sergi öncesi çekim no:3



Şekil 76. Kör alan sergi öncesi çekim no:4



Şekil 77. Kör Alan, Sergi öncesi çekim no:5



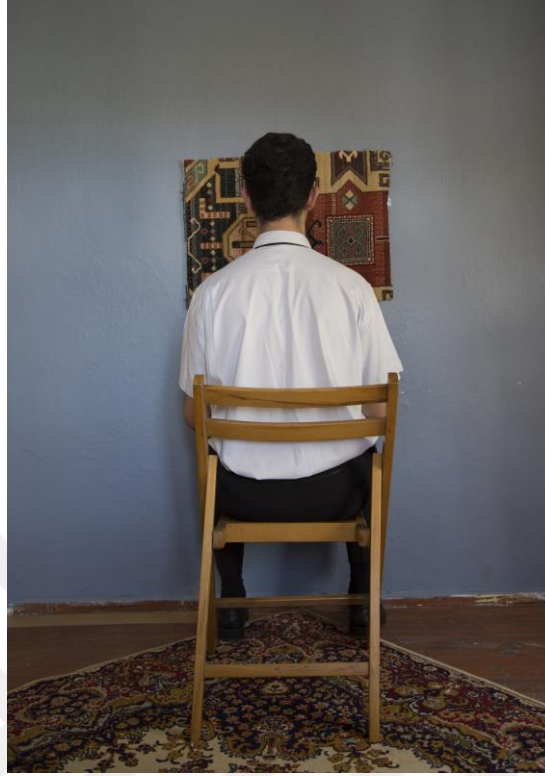
Şekil 78. Kör Alan, Sergi öncesi çekim no:6



Şekil 79. Kör Alan, Sergi öncesi çekim no:6 detay



Şekil 80. Kör Alan, Sergi öncesi çekim no:7



Şekil 81. Kör Alan, Sergi öncesi çekim no:8



Şekil 82. Kör Alan, Sergi öncesi çekim no:9



Şekil 83. Kör Alan, Sergi öncesi çekim no:10



Şekil 84. Kör Alan, Sergi öncesi çekim no:11

Bu örnekler bütününde Kör Alan sergisi, metinler arası bir ilişkide ele aldığı her bir metni, ontolojik bir yaklaşımla yüzey altında ilişkilendirdiği söylenebilir. Bir nevi toprak altındaki şeylerin içsel karışımı gibi, etkisel sonuçlarla ve arasında, yüzeyde, sınırsız bir yatay düzlemde ‘oluş’a yönseme gösterdiği ve ters yüz edilmiş bir ende, yani eşikte, hareket ettiği dile getirilebilir.

Böylece Deleuze’ de oluş’u temsil ettiği söylenebilen katmanların, Kör Alan sergisinin de metinler arası diyalektik bir ilişkisi sonucundaki oluşu temsil ettiği söylenebilirken, aynı zamanda Kör Alan’daki bu oluş şeylerin ilişkisel diyalektiği sonucu ortaya çıktığı ve hareket halinde olan oluş’ un, göçebe düşüncede bir organsız beden halini aldığı söylenebilir.

Bu bağlamda Deleuze ve Kosuth’ tan hareketle; Kavramsal Sanatın olanakları bütününde, varsayımsal olarak cisim-cisimsizlik, anlam-anlamsızlık, kaos-düzen paradokslarının (ikilik) yön verdiği söylenebilen Kör Alan; dördüncü boyuta dair bir bakış açısını sunduğu (düşünceye dair) ve bu düşünsel varsayımlardan yola çıkarak Kavramsal Sanat aracılığı ile bu pratiklerden faydalanmayı amaç edindiği söylenebilmektedir.

Genelinde; Dekonstrüktivist bir camera obscura bakışı sunduğu söylenebilen “Kör Alan”, ampirik bir deneyimin getirdiği kavramlardan yola çıkarak, Deleuze’ün anlam katmanları üzerine inşa ettiği ontolojik bir incelemeye gereksinim duymuş, meydana gelen (paradokslar ve rastlantısallık) sonuç ve nedensellikleri ayrıştırarak oluş süreçlerine odaklanmayı amaç edinmiştir. Kavramsal Sanatın olanaklarından faydalanılan bu sergide Gerçek’te hiçbir felsefi, psikolojik ve ideolojik görüşün benimsenmediği de açıkça bilinmelidir. Böylece Kör Alan bir varsayımsal pratiğin deneyimi olarak ele alınan kavramların, durağan düzlemde hareketin seyrine aracı olan cam bir mercek niteliğinde olduğu ve kesin tanımlar koymak yerine hareketin eklemlenen oluş biçimlerine odaklanarak sanatın olanakları üzerine kurulduğu bir seyirle gerçekleştiği söylenebilmektedir. Ayrıca bir buluntu mekânı deneyimle varsayımının da olduğu bu süreçte, buluntu mekân ve buluntu nesne içinde yaşayarak, Berger’in, ressam ve model üzerine yorumladığı ilişkisi gibi,

içselleştirilen bu sergi, ayrı bir deneyimi ve kazanımı beraberinde getirerek başka bir incelemeye de olanak sağladığı söylenebilir.

Bu anlamda Kör Alan Yaşama dair bir giz' in, eklemlenen içi boş çizgisel halkaların ters yüz edilmiş paradoksal sınırında, yani eşikte göçebe bir oluş' un yönsemesini beraberinde getirdiği bir mekân deneyimini, yaşama olanağını da sunduğu rahatlıkla dile getirilebilmektedir.



SONUÇ

Avangart manifestoların düşünce uzamlarında şekillendiği söylenebilen Kavramsal Sanat, Bilim, Felsefe, Sanat aracılığı ile bir araya gelen metinler arası bir ilişkinin yansıması olduğu söylenebilmektedir. Fotoğrafın icadı, mekânın mekân içine hapsedilerek nesnel bir alan bulmasına yol açmış, bir bakıma düşüncenin de boyut atlamasına olanak sağladığı söylenebilmektedir. Resim sanatında 20. yy başlarına kadar, yatay düzlemler arasında yanılısama gösteren mekân; İzlenimcilerin üçüncü boyut yanılısaması üzerine olan sorularıyla Kavram'a dair yönseme gösterdiği anlaşılır. Kübistlerin ise tuval üzerinde yatay düzlemin nesnel sınırlarına indiği ve dikey düzlemlere taşıdığı görülerek, Dadanın da doğmasında etkili olan bu nesnel sıçramalarla birlikte, görünmeyen varlığına zemin hazırladığı söylenebilmektedir. Öte yandan Minimalistlerin düşünceye uzanan soyutlamaları, nesnesizleşen bir sanatın habercisi olduğu da gözlemlenebilmektedir. Sanat tarihi boyunca eylemin içinde hem biçim hem de içerik olarak yer edinmiş mekân; 19 yy. Paris sergi salonlarından ivmelenerek 21 yy. ortalarına kadar yapıt ve mekânın yer değiştirmeye başladığı sürecin izlerine rastlandığı görülmektedir. Felsefi bağlamla birlikte Kavramsal Sanatın kapılarını aralayan bu izler, 1960 sonrası sanat hareketleriyle birlikte bir ifade biçimi olarak Enstalasyonun da doğmasına etken olduğu görülmektedir. Modernizmle birlikte klasik sanat anlayışından koparak metinler arası ilişkiye varan bu süreçler, 1960 sonrası birçok sanat hareketinin doğumuna etki ederek mekân-yapıt bağlamlarının tersyüz edildiği ve düşünceye işaret ettiği anlaşılmaktadır. Kavramsal sanatın, en belirgin başlangıç noktası olarak bilindiği söylenebilen Marcel Duchamp, 20 yy. başlarından itibaren düşünceye dair aradığı "farklı keşif damarları" üretimleri, sanatı aklın hizmetine sokma eğilimlerini de beraberinde getirdiği anlaşılır. Ayrıca 1967-1973 yılları arasında sanat ve dil grubu (art&language) üyelerinin kavramsal sanatın çözümlenebilmesi adına önemli saptamaları olduğu bilinir. Yine 1960 sonlarında, Sol Lewitt ve Joseph Kosuth'un ele aldığı metinler, Kavramsal sanatın daha anlaşılabilir olması adına ayrıca gerçekleşen düşünceler olarak bilinmektedir.

Öte yandan, Eadweard Muybridge'nin 1877-1880 yılları arasında hareketli bir nesneden yola çıkarak, bir dizi seri fotoğraflarla birlikte hareketin evrelerini saptayarak oluşturduğu yanılsama, sinematografik hareketin de ilk örneği olarak karşımıza çıktığı bilinmektedir. Aynı dönemlere yakın Étienne Jules Marey'in ise Muybridge gibi, fotoğrafik görüntülerden faydalanarak, bir bilim adamı olarak hareketin yeniden üretilmesinden çok hareket akışının ölçülmesi üzerine olan bilimsel araştırmaların da, Sinema ve Kavramsal Sanatın doğumuna da kaynak noktası teşkil ettiği anlaşılmaktadır. Hareketin eş zamanlılığına dair bu bilimsel saptamalar, Duchamp'ın sanatında da biçimsel ve düşünsel anlamda etkilediği görülür.

Bu araştırmada, Hareket Halindeki Bir Enstalasyon Olarak Sinema düşüncesi için, Muybridge'nin koşan yarış atı ve Marey'in hareketin akışının ölçümlenebilmesi üzerine olan bilimsel araştırmalarının yanında, Duchamp'ın Bisiklet Tekerleği, Merdivenden İnen Çıplak No. 2 ve bu düşünsel mekanların hareketsel önerilere dayanan; mutlak bir mekanın düşünceye dair hareketsel eylemi olarak, Duchamp'ın 50 cc Paris Havası adlı ready made çalışması, diyalektik bir inceleme varsayımı ile, sinemanın hareket halindeki bir enstalasyon olarak düşünülmesinde, dayanak noktası olduğu söylenebilmektedir.

Kavramsal Sanat ve Sinema ilişkisinden yola çıkan bu araştırmada, hareket halindeki bir enstalasyon olarak sinema düşüncesi ortaya atılmış ve Yorgos Lanthimos' un Kynodontas filminden hareketle Kör Alan sergisi gerçekleştirilmiştir. Lanthimos Kynodontas filminde dil-aile-ev kavramları temelinde, Gilles Deleuze' den hareketle oluş'a değindiği söylenebilirken; Felsefe ve Kavramsal Sanat için de sorunsallaşan dil üzerinden, senaryoda geçen deniz, otoyol, seyahat, tüfek, telefon, zombi, vajina gibi kelimelerin anlamlarını bozarak felsefi bağlamda Gerçek'e farklı bir bakış sunduğu söylenebilmektedir.

Kör Alan sergisi bu bakıştan yola çıkarak Kynodontas filminde işlenen sinema dilinin, mekân ve nesnelerle birleşip, nesnel bir gerçeklikte gösterge haline getirilebilir düşüncesi üzerine, Sinema üzerinden bu araştırmanın incelenip,

Kavramsal Sanata dayalı bir Enstalasyon uygulaması olarak verilmesine önemli etken sağlamıştır.

Genelinde; Dekonstrüktivist bir camera obscura bakışı sunduğu söylenebilen “Kör Alan”, ampirik bir deneyimin getirdiği kavramlardan yola çıkarak, Deleuze’ün anlam katmanları üzerine inşa ettiği ontolojik bir incelemeye gereksinim duymuş, meydana gelen paradoks ve rastlantısallıkların, sonuç ve nedensellikleri ayrıştırarak oluş süreçlerine odaklanmayı amaç edinmiştir. Kavramsal Sanatın olanaklarından faydalanılan bu sergide Gerçek’te hiçbir felsefî, psikolojik ve ideolojik görüşün benimsenmediği de açıkça bilinmelidir. Böylece “Kör Alan” bir varsayımsal pratiğin deneyimi olarak ele alınan kavramların, durağan düzlemde hareketin seyrine aracı olan cam bir mercek niteliğinde olduğu ve kesin tanımlar koymak yerine, hareketin eklemlenen oluş biçimlerine odaklanarak sanatın olanakları üzerine kurulduğu bir seyirle gerçekleştiği söylenebilmektedir. Ayrıca bir buluntu mekânı deneyimle varsayımının da olduğu bu süreçte, bir bakıma buluntu mekân ve buluntu nesne içinde yaşayarak, Berger’in, ressam ve model üzerine yorumladığı iş birliği içindeki ilişki gibi, içselleştirilen bu sergi, ayrı bir deneyimi ve kazanımı beraberinde getirerek başka bir incelemeye de olanak sağladığı da dile getirilebilmektedir.

Bu gözlemlerle, Kavramsal Sanat ve Sinema ilişkisinin sonuçlarını doğuran bu araştırma, iki disiplinin birbirleri arasındaki benzer noktalar saptanmış, bu saptamalar eşliğinde bir uygulama gerçekleştirerek metinler arası ilişkiye işaret eden bir sonuca varmıştır. Andrey Tarkovski’nin sinema sanatında, olgusal somutluk olarak belirttiği kavrama işaret eden düşüncelerinin yanında, Gilles Deleuze’ün nefes mekân olarak gösterdiği ve Henri Lefebvre’ün feşmekân tanımına yönseme gösteren örneklerle karşılaşılmış bu anlamda kavramsal sanatta bir ifade biçimi olan enstalasyonla ilişkisel saptamalarının yapıldığı söylenebilmektedir. Böylece Hareket Halindeki Bir Enstalasyon Olarak Sinema düşüncesinin sinema sanatının gerçeklik işleyişi yani sınırları içinde nesnel bulguların yapıldığı söylenebilmektedir. Ayrıca Kavramsal Sanat ve Sinema İlişkisi üzerine bilimsel bir araştırmasının zorluklarıyla karşılaşılmış daha geniş bir çerçevede bulguları saptamaya gereksinim duyduğu da

söylenebilmektedir. Bu anlamda Hareket Halindeki Bir Enstalasyon Olarak Sinema düşüncesine Kör Alan uygulamasının daha net bir eğilim gösterdiği dile getirilebilmektedir.

Sonuç itibari ile Yorgos Lanthimos' un Kynodontas Filminden Harekete Bir Enstalasyon Uygulaması olarak belirlenen uygulamalı tez de Kavramsal Sanat ve Sinema İlişkisi üzerine bir incelemeye girilmiştir. Ve inceleme bütününde Hareket Halindeki Bir Enstalasyon Olarak Sinema düşüncesi ortaya atılmış ve bu yönde Kör Alan sergisi gerçekleştirmiştir. Bu araştırma sonunda ortaya konulan uygulama, tümde; düşüncenin Gilles Deleuze' den hareketle oluş biçimlerine odaklanarak, yaratıcı ve özgün bir düşünceye dair, ontolojik saptamalara odaklandığı söylenebilmektedir. Bu saptamaların bilimsel bulgularıyla birlikte, metinlerarası bir ilişkinin sonucu olan Kör Alan'da; düşüncenin oluşumuna dair, sanatın dili aracılığı ile alıcısına yöntem ve metot sunarak, gerçekleştiği söylenebilmektedir.

Kısacası Kör Alan tümde bir düşüncenin sonucu olup, fakat koşullandırıcı bir sonucun düşüncesini benimsemek yerine, bir seyir diyalektiği içinde düşüncenin oluş biçimlerinin ontolojik saptamalarını yapmayı amaç edinir. Ve ayrıştırılan bu saptamaları gözlemleyerek, metinler arası bir diyalektik üretime vurgu yapar.

Bir bakıma, içi boş noktanın dairesel sınırında, başka noktanın sınırına değen noktalarda, her hangi bir alandaki bir alıcıya metot örneğini de beraberinde sunar.

Kaynakça

Genel Başvuru Kaynakları:

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Kavramsal Sanat (Cilt 2). (2008). İstanbul: Yem Yayınları.

Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Kitaplar:

Adanır, O. (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. Ankara: Kitle Yayınları.

Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.

Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*. (R. Ü. Tamdoğan, Çev.) İstanbul: Hil Yayınları.

Artun, A. (2015). *Sanat manifestoları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.

Badiou, A. (2013). *Başka Bir Estetik*. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* (İ. Şener, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.

Berger, J. (2017). *Sanatla Direniş*. (A. Biçen, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Bonitzer, P. (2007). *Bakış ve Ses*. İstanbul: Metis Yayınları.

Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (İ. Yaşar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

O'Doherty, B. (2016). *Beyaz Küpün İçinde 'Galeri Mekânının İdeolojisi'*. (A. Antmen, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Deleuze, G. (2014). *Sinema I – Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, G. (2015). *Anlamın Mantığı*. (H. Yücefer, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Erenus, Ö. K. (2014). *Marcel Duchamp*. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2014). *Dada*. İstanbul: Tekhne .

İri, M. (2010). *Sinema Araştırmaları - Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: derin Yayınları.

Lebesque, M. (1984). *Camus*. (A. Kurultay, Çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık.

- Lefebvre, H. (2016). *Mekanın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları - Filmin Semiotiğine Giriş*. (O. Özügül, Çev.) İstanbul: De Yayınları.
- Perec, G. (1994). *Şeyler*. (S. Tamgüç, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Soysal, A. (2010). *Üç Uç: Artaud Beckett Blanchot*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (S. S. Çiğdem Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Posmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş Zaman*. (F. Ant, Çev.) Afa Yayınları.
- Wittgenstein, L. (1999). *Yan Değiniler*. İstanbul: altıkkırkbeş yayınları.
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Z. A. Bülent Doğan, Çev.) İstanbul.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Posmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi

Dergiler ve Makaleler :

- Akarsu, B. (1963). Kant'da Mekan ve Zaman Kavramları. *Felsefe Arkivi*(14), 108-122. <https://dergipark.org.tr: https://dergipark.org.tr/iufad/issue/1327/15638> adresinden alındı
- Aysan, Ş. (Tarih Yok). *Kavramsal Sanat*. www.sanattanimitoplulugu.org: https://www.sanattanimitoplulugu.org/Kavramsal_Sanat.htm adresinden alındı
- Çalıcı, S. (2012, Aralık). Deleuze ve Guattari'de Dilin Yersiz-yurtsuzlaşması: EmirSözcüklerden Tercihler Mantiğına. *Düşünme Dergisi*, 1(2), 6-27.
- Kanta, B. A. (2014). *Kant'da Mekan ve Zaman Kavramları*. <https://dergipark.org.tr: http://dergipark.org.tr/iufad/issue/1327/15638> adresinden alındı
- Kılıç, S. (2013). 'Deleuze-Guattari: Şizoanalitik Ontoloji Düzleminde Oedipal Bilinçdışının Yersizyurtsuzlaştırılması. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi Uludağ University Faculty of Arts and Sciences Journal of Philosophy*(21).

Kosuth, J. (1969). *Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı (Art after Philosophy)*.
www.sanattanimitoplulugu.org:
<https://www.sanattanimitoplulugu.org/Felsefenin%20Sonu%20Sanatin%20B.htm> adresinden alındı

Kurt, E. K. (Tarih Yok). Güncel Sanatın İçinde Bir Melez İfade Alanı: Enstalasyon.
U&L Architect (ITU Architectural Design/PhD).

Levitt, S. (1969). *Paragraphs on Conceptual Art*. www.ddooss.org:
http://www.ddooss.org/articulos/idiomas/Sol_Lewitt.htm adresinden alındı

Lewitt, S. (Tarih Yok). *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar*.
[/www.sanattanimitoplulugu.org](http://www.sanattanimitoplulugu.org):
<https://www.sanattanimitoplulugu.org/Kavramsal%20Sanat%20Uzerine%20Paragraflar.htm> adresinden alındı

Turan, P. D. (2005, Mayıs - Haziran). Deleuze ve Guattari : Göçebe Düşünce. *Dicle Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 10(12), 197-204.

İnternet Kaynakları:

Allan Kaprow Happenings New York Scene. (2019, ocak 25).
www.superweirdsubstance.com: <http://www.superweirdsubstance.com/allan-kaprow-happenings-new-york-scene/> adresinden alındı

Arman Le'Plein. Mart 5, 2019 tarihinde acaferro.blogspot.com:
<http://acaferro.blogspot.com/2011/05/arman-leplein-arman-antony-gormley.html> adresinden alındı

Arshile Gorky Images 18. Mart 11, 2019 tarihinde e-wiki.org: http://e-wiki.org/tr/images/Arshile_Gorky#images-18 adresinden alındı

Beyaz Kup Hakkında Amacsiz Amaclilik. Nisan 18, 2019 tarihinde
www.denizckosar.com: <https://www.denizckosar.com/Beyaz-Kup-Hakkinda-Amacsiz-Amaclilik> adresinden alındı

Bird in Space. Kasım 5, 2018 tarihinde digital.library.unt.edu:
<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc8514/> adresinden alındı

Breathless Serseri Asiklar. Nisan 3, 2019 tarihinde www.maksatsinema.com:
<http://www.maksatsinema.com/2015/02/breathless-serseri-asiklar-1960.html> adresinden alındı

Brian O'Doherty. Inside the White Cube. Şubat 3, 2019 tarihinde

www.doppiozero.com:

<https://www.doppiozero.com/materiali/recensioni/brian-o%E2%80%99doherty-inside-white-cube> adresinden alındı

Critical Issues in Public Art : Hans Haacke. Ocak 21, 2019 tarihinde

blogg.hiof.no/artisticresearch:

<https://blogg.hiof.no/artisticresearch/2016/01/17/critical-issues-in-public-art-hans-haacke> adresinden alındı

Daniel Buren. Ocak 22, 2019 tarihinde www.thepeanutvendor.co.uk:

<https://www.thepeanutvendor.co.uk/blogs/news/daniel-buren> adresinden alındı

Dersu and the Captain. (1975). Nisan 16, 2019 tarihinde

tolstoywarpeace.blogspot.com: <http://tolstoywarpeace.blogspot.com/2011/> adresinden alındı

Edward Kienholz: The State Hospital. Şubat 23, 2019 tarihinde www.cat-sidh.net:

<http://www.cat-sidh.net/Writing/Kienholz.html> adresinden alındı

Entrée de la Galerie Iris Clert, lors de l'inauguration de l'exposition du "Vide",

1958. Şubat 17, 2019 tarihinde www.yvesklein.com:

<http://www.yvesklein.com/fr/photographies/view/458/entree-de-la-galerie-iris-clert-lors-de-l-inauguration-de-l-exposition-du-vide/> adresinden alındı

Film in a Multiple Mirror: Reframing Luchino Visconti: Film and Art by Ivo Blom.

Nisan 5, 2019 tarihinde sensesofcinema.com:

<http://sensesofcinema.com/2018/book-reviews/film-in-a-multiple-mirror-reframing-luchino-visconti-film-and-art-by-ivo-blom/> adresinden alındı

Haydi! Çağdaş Sanatta Katılımcılık ve Kolektif Üretim. Şubat 5, 2019 tarihinde

www.ayvansaray.edu.tr: <https://www.ayvansaray.edu.tr/tr-TR/news-detail/haydi-cagdas-sanatta-katilimcilik-ve-kolektif-uretim-sergisi-aciliyor/13021/116452> adresinden alındı

Henry McBride, Marcel Duchamp, the Arensbergs, and Private Museums. Mayıs 4,

2019 tarihinde www.16miles.com: <http://www.16miles.com/2010/12/henry-mcbride-duchamp-and-private.html> adresinden alındı

How Eadweard Muybridge Gave Us the Moving Image. Mayıs 2, 2019 tarihinde

www.artsy.net: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-eadweard-muybridge-moving-image> adresinden alındı

Joseph Kosuth Digs Deep Under The Surface Of Culture. (2018, Aralık). Şubat 7,

2019 tarihinde www.interviewmagazine.com:

<https://www.interviewmagazine.com/art/joseph-kosuth-digs-deep-under-the-surface-of-culture> adresinden alındı

Lanthimos, Y. *Biography*. www.lanthimos.com:

<https://www.lanthimos.com/biography/> adresinden alındı

Marcel Duchamp. Mayıs 3, 2019 tarihinde www.guggenheim-venice.it:

http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=121&page= adresinden alındı

Marcel Duchamp. Şubat 3, 2019 tarihinde artsearch.nga.gov.au:

<https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?IRN=64922> adresinden alındı

Marcel Duchamp, Nude Descending a Staircase, No 2. Mayıs 3, 2019 tarihinde

www.khanacademy.org: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/wwi-dada/dada1/a/marcel-duchamp-nude-descending-a-staircase-no-2> adresinden alındı

Michael Asher Spaces. Ocak 21, 2019 tarihinde www.researchgate.net:

https://www.researchgate.net/figure/a-Michael-Asher-Spaces-1970_fig4_316626446 adresinden alındı

Nam June Paik. Mart 17, 2019 tarihinde www.albrightknox.org:

<https://www.albrightknox.org/artworks/19939a-ii-piano-piece> adresinden alındı

Nam June Paik. Mart 26, 2019 tarihinde www.researchgate.net:

https://www.researchgate.net/figure/Nam-June-Paik-Zen-for-TV-1963-executed-1975-1981-Altered-television-set-overall_fig4_303913753 adresinden alındı

Nam June Paik. Nisan 7, 2019 tarihinde www.theguardian.com:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/dec/19/nam-june-paik> adresinden alındı

Nowhere And Everywhere At Once Yves Klein. Mart 8, 2019 tarihinde

redmilkmagazine.com: <http://redmilkmagazine.com/2016/11/nowhere-and-everywhere-at-once-yves-klein/> adresinden alındı

Our vision for the .art domain, the issues involved, and what is at stake for the art community. Mayıs 4, 2019 tarihinde www.e-flux.com: <https://www.e-flux.com/announcements/33869/our-vision-for-the-art-domain-the-issues-involved-and-what-is-at-stake-for-the-art-community/> adresinden alındı

Our vision for the .art domain, the issues involved, and what is at stake for the art community. Mayıs 4, 2019 tarihinde www.e-flux.com: <https://www.e-flux.com/announcements/33869/our-vision-for-the-art-domain-the-issues-involved-and-what-is-at-stake-for-the-art-community/> adresinden alındı

Pablo Picasso Hasır İskemleli Natürmort. Ocak 13, 2019 tarihinde

www.ressamlar.gen.tr: <http://www.ressamlar.gen.tr/pablo-picasso/hasir-iskemleli-naturmort/> adresinden alındı

Robert Gober. Şubat 1, 2019 tarihinde [www.wikiart.org](http://www.wikiart.org/en/robert-gober/untitled-1991):
(<https://www.wikiart.org/en/robert-gober/untitled-1991> adresinden alındı)

Segal, G. Şubat 5, 2019 tarihinde [www.myinfluenc.es](http://www.myinfluenc.es/art/image/115):
(<https://www.myinfluenc.es/art/image/115> adresinden alındı)

Seven Samurai (1954). Mayıs 2, 2019 tarihinde [filmcapsule.com](https://filmcapsule.com/2016/11/07/seven-samurai-1954/):
(<https://filmcapsule.com/2016/11/07/seven-samurai-1954/> adresinden alındı)

Sansho The Bailiff. (1954). Nisan 21, 2019 tarihinde [denofcinema.com](https://denofcinema.com/siff-2018-sansho-the-bailiff/):
(<https://denofcinema.com/siff-2018-sansho-the-bailiff/> adresinden alındı)

Storia Dell'Arte Moderna e Contemporanea. Şubat 1, 2019 tarihinde [doattime-arthistory.blogspot.com](https://doattime-arthistory.blogspot.com/1981/04/1938-marcel-duchamp-1200-coal-bags-sala.html):
(<https://doattime-arthistory.blogspot.com/1981/04/1938-marcel-duchamp-1200-coal-bags-sala.html> adresinden alındı)

The Merzbauten: Influence of the Merz Barn. Aralık 17, 2018 tarihinde [merzbarnlangdale.wordpress.com](https://merzbarnlangdale.wordpress.com/the-merzbarn/influence-of-the-merz-barn/):
(<https://merzbarnlangdale.wordpress.com/the-merzbarn/influence-of-the-merz-barn/> adresinden alındı)

The Movement of a Nude Coming Downstairs. Mayıs 2, 2019 tarihinde [thegenealogyofstyle.wordpress.com](https://thegenealogyofstyle.wordpress.com/2014/12/10/the-movement-of-a-nude-coming-downstairs/):
(<https://thegenealogyofstyle.wordpress.com/2014/12/10/the-movement-of-a-nude-coming-downstairs/> adresinden alındı)

Vertigo (1958) - film frame. Mayıs 2, 2019 tarihinde [the.hitchcock.zone](https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock_Gallery:_image_3511):
(https://the.hitchcock.zone/wiki/Hitchcock_Gallery:_image_3511 adresinden alındı)

When Jannis Kounellis painted with horses. Mart 9, 2019 tarihinde [uk.phaidon.com](https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/october/09/when-jannis-kounellis-painted-with-horses/):
(<https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/october/09/when-jannis-kounellis-painted-with-horses/> adresinden alındı)

Yazarın fotoğraf Arşivinden:

Antonioni, M. (Yöneten). (1966). *Blow Up* [Sinema Filmi].

Haneke, M. (Yöneten). (1989). *The Sventh Continent* [Sinema Filmi].

Lanthimos, Y. (Yöneten). (2009). *Kynodontas* [Sinema Filmi].

Lanthimos, Y. (Yöneten). (2015). *The Lobster* [Sinema Filmi].

Truffaut, F. (Yöneten). (1959). *Les 400 Coups*

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Mürsel Argunağa

Doğum Yeri ve Yılı: Bingöl, 1988

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2014-15 Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı

Lisans: 2007 Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü

Lise: 1999/2000 Antalya Konyaaltı Endüstri Meslek Lisesi, Torna/Tesviye Bölümü