ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
RESİM BÖLÜMÜ

AHLAKİ ÇÜRÜMENİN SANATSAL TEMSİLİ: HİÇLİĞİN İRADESİNDEN ÇÖPÜN EPİFANİSİNE

(MEZUNİYET PROJESİ KAPSAMINDA HAZIRLANAN ARAŞTIRMA VE UYGULAMA RAPORU)

Hazırlayan
Elif YÜKSEL

Yöneten
Prof. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU

Erzurum, 2026

ÖZET
MEZUNİYET PROJESİ
AHLAKİ ÇÜRÜMENİN SANATSAL TEMSİLİ:
HİÇLİĞİN İRADESİNDEN ÇÖPÜN EPİFANİSİNE

Elif YÜKSEL

Bu çalışmanın amacı, modern yaşamın ortaya çıkardığı ahlaki çürüme olgusunu sanat bağlamında incelemek ve bu olgunun birey üzerindeki etkilerini "hiçliğin iradesi" ve "çöpün epifanisi" kavramları üzerinden görsel bir anlatı diliyle görünür kılmaktır.

Çalışmada ahlaki çürüme, hiçlik, yabancılaşma ve epifani kavramları kuramsal olarak ele alınmış; elde edilen veriler doğrultusunda uygulama çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Resimlerde terk edilmiş mekânlar, atık nesneler, bozulmuş yüzeyler ve yaşam kalıntıları plastik anlatımın temel unsurları olarak kullanılmıştır.

Araştırma sonucunda çöpün yalnızca fiziksel bir atık olmadığı; toplumsal çözülmenin, değer kaybının ve bireysel kırılmaların görünür izlerini taşıyan bir metafor olduğu belirlenmiştir. Üretilen eserlerde terk edilmişlik, yokluk ve çürüme temalarının estetik bir dil aracılığıyla yeniden anlamlandırılabildiği görülmüştür.

Çalışma, ahlaki çürümenin yalnızca toplumsal bir sorun değil, aynı zamanda estetik olarak temsil edilebilir bir gerçeklik olduğunu ortaya koymuştur. Bu bağlamda "çöpün epifanisi", görünmez olanın görünür hâle geldiği, değersiz görülenin yeniden anlam kazandığı bir farkındalık alanı olarak değerlendirilmiştir. Böylece çalışma, hiçliğin izlerini taşıyan unsurları sanatsal bir anlatıma dönüştürerek çağdaş sanat içerisinde özgün bir ifade biçimi geliştirmeyi amaçlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Ahlaki çürüme, çöpün epifanisi, hiçlik, yabancılaşma, terk edilmiş mekân, çağdaş sanat**.**

ABSTRACT
UNDERGRADUATE THESIS
THE ARTISTIC REPRESENTATION OF MORAL DECAY:
FROM THE WILL OF NOTHINGNESS TO THE EPIPHANY OF TRASH

Elif YÜKSEL

The aim of this study is to examine the phenomenon of moral decay emerging in modern life within the context of art and to make visible its effects on the individual through the concepts of "the will of nothingness" and "the epiphany of waste" by means of a visual language.

In this study, the concepts of moral decay, nothingness, alienation, and epiphany were examined from a theoretical perspective, and practical artistic applications were carried out based on the obtained data. Abandoned spaces, waste objects, deteriorated surfaces, and traces of human existence were employed as the primary elements of visual expression in the artworks.

The study revealed that waste is not merely a physical residue but also a metaphor carrying the visible traces of social disintegration, loss of values, and individual fractures. The produced artworks demonstrated that themes of abandonment, absence, and decay can be reinterpreted through an aesthetic language.

The study has shown that moral decay is not only a social issue but also a reality that can be represented aesthetically. In this context, the "epiphany of waste" has been evaluated as a field of awareness in which the invisible becomes visible and the devalued regains meaning. Thus, the study aims to develop an original mode of artistic expression within contemporary art by transforming elements that bear the traces of nothingness into a visual narrative.

Keywords: Moral decay, epiphany of waste, nothingness, alienation, abandoned spaces, contemporary art.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ii

ABSTRACT iii

RESİMLER DİZİNİ v

GİRİŞ 1

1.BÖLÜM:ARAŞTIRMA RAPORU 2

Tarihsel Süreçte Sosyo-Kültürel Bir Olgu Olarak Hiçlik 2

Modern Yaşantıda Ahlaki Çürümenin Göstergesi Olarak Çöp Estetiği 4

Çöpü Kavram ve Nesne Olarak Ele Alan Sanatçılar ve Epifanik Temsil 9

2.BÖLÜM:UYGULAMA RAPORU 21

Uygulamanın Yapılış Gerekçesi 21

İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar 22

Uygulamanın Düşünsel Yönü 25

RESİMLER 27

SONUÇ 36

KAYNAKÇA 37

ÖZGEÇMİŞ 40

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. *Reklam İmgelerinde Tüketim Kültürü ve Görsel Yönlendirme Örneği* 4

Resim 2. *Caravaggio, "St. Mathew and Angel (Aziz Matta ve Melek)"1602* 6

Resim 3. *Edward Burne-Jones, "The Adoration of the Magi (Müneccimlerin Tapınması)", yün ve ipekten duvar halısı, 258 x 384 cm., 1886–1894* 7

Resim 4. *René Magritte, "Les Valeurs Personnelles (Kişisel Değerler)" tuval üzerine yağlı boya, 80,0 × 100,1 cm, 1952.San Francisco MoMA.*..... 8

Resim 5. *Pablo Picasso, "Nature morte à la chaise cannee (Hasır Örgülü Natürmort)", 1912*……...10

Resim 6. *Marcel Duchamp, "Fountain (Çeşme)", Porselen İdrar kabı,1917.* 11

Resim 7. *Fernandez Arman, "Malheur aux Barbus (Sakalların Yazık Olsun)", Akümülasyon, 1960, Ahşap Kutu İçerisinde Elektrikli Tıraş Makineleri. Paris*..... 13

Resim 8. *Fernandez Arman, "Le Plein (Doluluk)", 1960, Iris Clert Galeri, Paris* 14

Resim 9. *Joseph Beuys, "Ausfegen (Süpürme)", 1972, New South Wales Sanat Galeri'indeki 3. Sidney Bienali'nin (1979) enstalasyon görünümü.* 15

Resim10. *John Chamberlain, "Dearie Osu Enseau (Ve Erkek Topluluğunu Hayal Edin)", Boyalı ve krom kaplamalı çelik, 98 x 60 x 57 cm.1992* 16

Resim11. *Anselm Kiefer, "Osiris ve İsis", yağlı boya ve akrilik emülsiyon, 379.7 x 561.3 cm., 1985-1987. San Francisco MoMA* 17

Resim 12. *Rachel Whiteread, "House (Ev)", 1993, beton döküm enstalasyon, Doğu Londra*. 18

Resim 13. *Tracey Emin,"My Bed, (Yatağım)" 1998*..... 19

Resim 14. *Elif Yüksel, "Çok Sevilen Bisküvi", kâğıt üzerine renkli kalem ve sulu boya, (21x29 cm),2024* 28

Resim 15. *Elif Yüksel, "Mavi Terlikler", kâğıt üzerine renkli kalem ve sulu boya, (21x29 cm), 2024* 29

Resim 16. *Elif Yüksel, "Çöpte Yaşam", kâğıt üzerine renkli kalem ve sulu boya (21x29 cm), 2024* 30

Resim 17.*Elif Yüksel, "Teşekkürler Süpürge", kâğıt üzerine renkli kalem ve sulu boya, (21x42 cm), 2024* 31

Resim 18. *Elif Yüksel, "Varlığın Yokluğu", tuval üzerine yağlı boya, (70x100 cm.), 2025*.... 32

Resim 19. *Elif Yüksel, "Çürümenin Odası" tuval üzerine yağlı boya, (70x100 cm), 2026* 33

Resim 20. *Elif Yüksel, "Yokluğun Varlığı" tuval üzerine yağlı boya, (70x100 cm), 2026* 34

Resim 21. *Elif Yüksel, Mezuniyet Sergisinden Görünüm* 35

GİRİŞ

"Ahlaki Çürümenin Sanatsal Temsili; Hiçliğin İradesinden Çöpün Epifanisine" başlıklı bu çalışma, modern bireyin yaşadığı varoluşsal boşluk, yabancılaşma ve anlam yitimi gibi olguları plastik sanatlar aracılığıyla görünür kılmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel sorusu "Günümüz insanının deneyimlediği hiçlik ve çürüme hali nasıl görünür kılınabilir?" şeklinde özetlenebilir. Bu soruya yanıt olarak proje, modern tüketim kültürünün ürettiği ve hızla değersizleştirerek dışladığı "çöp" kavramını, epifanik bir farkındalık üzerinden yeniden ele almaktadır.

Çalışmanın çıkış noktası, kapitalist üretim-tüketim döngüsü içerisinde nesnelerin ve deneyimlerin hızla anlamını yitirmesiyle paralel olarak bireyin de benzer bir değersizleşme sürecine sürüklenmesidir. Bu bağlamda "çöp", yalnızca fiziksel bir atık değil; bireyin bastırılmış duygularının, toplumsal çözülmenin ve varoluşsal sıkışmışlığın somut bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Projenin kuramsal zemininde nihilizm, hiçlik ve yabancılaşma kavramları ele alınarak, "çöpün epifanisi" kavramı geliştirilmiştir. Bu kavram, gündelik yaşamda değersiz ve görünmez kabul edilen unsurların, sanatsal müdahale yoluyla ani bir fark edişe dönüşerek derin bir anlam üretmesi olarak tanımlanmaktadır.

Çalışmanın "nasıl" sorusuna verdiği yanıt ise plastik sanatların sunduğu ifade olanaklarında aranmıştır. Uygulama sürecinde gündelik, kullanılmış ve işlevini yitirmiş nesneler; deformasyon, katmanlaşma ve parçalanma gibi plastik etkilerle yeniden kurgulanmıştır. Terk edilmiş mekânlar, boş yataklar, açık kapılar ve çöp yığınları aracılığıyla kurulan kompozisyonlar, izleyiciyi yüzeyde değersiz görülenin ardındaki varoluşsal gerçeklikle karşı karşıya bırakmayı hedeflemektedir. Böylece çalışma, kuramsal düşünce ile sanatsal üretimi bir araya getirerek, modern yaşamın görünmez kırılmalarını epifanik bir anlatım diliyle açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

1.BÖLÜM

ARAŞTIRMA RAPORU

Tarihsel Süreçte Sosyo-Kültürel Bir Olgu Olarak Hiçlik

Sosyo-kültürel olgular, bireylerin ve toplulukların tarihsel süreç içerisinde oluşturduğu düşünce biçimleri, değerler, inançlar, davranış kalıpları ve gündelik yaşam pratiklerinin bütünüdür. Bu olgular, toplumsal yapının ekonomik, politik ve ideolojik koşulları doğrultusunda şekillenir ve zaman içerisinde dönüşüme uğrar. Durağan bir yapıdan ziyade tarihsel koşullar tarafından sürekli yeniden üretilen dinamik bir süreçtir; üretim biçimlerindeki değişimlere paralel olarak dönüşmüştür. Tarımsal toplumdan sanayi toplumuna, geç kapitalizme ve küresel yapıya geçiş, kültürel değerlerin ve toplumsal ilişkilerin yeniden tanımlanmasına neden olmuştur. Bu dönüşüm sürecinde kültür, yalnızca sanatsal üretim anlamında değil, gündelik yaşamın tüm alanlarında belirleyici bir unsur haline gelmiştir.

İnsanların toplumsal yaşam içerisinde bir arada bulunma gereksinimi, temel olarak barınma ve güvenlik ihtiyaçlarıyla alakalıdır. Bireyin dış çevreden gelebilecek tehditlere karşı korunma, mahremiyetini sürdürme ve günlük ihtiyaçlarını karşılayabilme isteği, sınırları belirlenmiş yaşam alanlarının ortaya çıkmasını gerekli kılmıştır. Bunun yanı sıra, toplumsal devamlılığın sağlanması, paylaşım, dayanışma ve birlikte yaşama gibi sosyal gereksinimler de kültürel bağlam içerisinde belirli mekânların oluşumuna zemin hazırlamıştır. Bu çerçevede mekân, yalnızca fiziksel bir çevreyi ifade etmemekte; aynı zamanda toplumun tarihsel süreç içerisinde oluşturduğu maddi ve manevi kültürel birikimi yansıtan çok boyutlu bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Anlaşılacağı gibi, kültür aktarımının sosyal ortamda gerçekleştiği temel mekânların varlığından söz edilmektedir. Ev, köylünün toplu olarak buluşma noktaları ve köy odaları gibi mekânlar da sosyo-kültürel boyutların yaşandığı yerlerdir. Böylece barınma psikolojisi içerisinde olan insanın, bir araya geldiği toplumsal mekânların fiziki yapılarının yanında sosyolojik olarak da incelenmesi gerekir (Abdurrezak, 2015, s. 36).

Toplumsal düzenin ana fikri, kültürel olarak üretilen kaynakların ve aşkınlık stratejilerinin yeniden dağıtımı, farklılıkları gözeterek tahsis edilmesidir. Bütün toplumsal düzenlerin yaptıkları iş, onların ulaşılabilirliğini temel tabakalaştırıcı etkene ve toplumsal olarak koşullanmış eşitsizliklerin en önemli ölçüsüne dönüştürerek düzenlemektir (Bauman, 2005, s. 13).

Yeni yakınlaşma biçimi, tüm bir toplumsal düzeni dikkate alması bakımından birçok ortak unsura sahip farklı yaklaşımlara olanak sağlamaktadır. "Kültürel pratik" ve "kültürel üretim" kavramları üzerinde ısrarla duran yaklaşımlar, bir kurulu toplumsal düzenden basitçe türetilmiş değildir; fakat bu kurulu yapı içinde önemli olan öğelerdir. Buna bağlı olarak kültür sosyolojisi, yapısal olarak kültürel pratiklere verdiği önem nedeniyle bir diğer yaklaşım ile bazı öğeleri paylaşmaktadır. Fakat diğer bütün etkinliklerin yapılanmasını sağlayan "bilgilendiren tin"in yerine kültürü, toplumsal düzenin zorunlu olarak iletişim kurduğu, yeniden üretim yaptığı, deneyimlerini sürdürdüğü ve keşiflere yöneldiği bir anlamlandırma sistemi olarak anlar (Williams, 1958, s. 11).

Modern düşüncede "hiçlik" kavramı, yalnızca metafizik bir boşluk ya da varoluşsal bir eksiklik olarak değil, bireyin ve toplumun bilinçli ya da bilinçdışı bir yönelimi olarak ele alınmaktadır. Friedrich Nietzsche ve Emil Cioran, bu yönelimi farklı biçimlerde tartışarak modern insanın ahlaki ve varoluşsal çöküşünü görünür kılan iki önemli düşünürdür.

Nietzsche'nin nihilizm anlayışı, modern bireyin değer kaybı ve varoluşsal boşluk deneyimiyle ilişkilendirilebilir. Nietzsche, nihilizmin diğer iki nedenini şu şekilde ifade eder: Daha yüce türler eksiktir; yani bitmek tükenmek bilmeyen verimliliği ve gücüyle insandaki inancı ayakta tutanlar. Daha aşağı türler ("sürü", "kitle", "toplum") ise alçakgönüllülüğü unutmuş olup, ihtiyaçlarını kozmik ve metafizik değerlere yüklemektedir. Böylece varoluşun tamamı bayağılaşmaktadır. Özellikle de kitle baskın çıktığında istisnaları bastırır; böylece onlar da kendilerine inançlarını kaybederler ve nihilist olurlar (Nietzsche, akt. Dürre, 2020, s. 50).

Anlaşıldığı üzere nihilizm, çok yönlü bir içeriğe sahip olup temel olarak Hristiyan ahlakının acı merkezli bakışı ve buna yol açan Platoncu dünya görüşünü ifade etmektedir (Dürre, 2020, s. 50). Nihilizm, hem yaşama atfedilen değersizlik ve hiçlik değerini hem de yaşama bu hiçlik değerini veren üstün değerlerde kendini gösteren hiçlik istencini dile getirir. Nietzsche'nin nihilizme yüklediği en temel anlam budur. Daha gündelik ve yaygın anlamıyla nihilizm, duyuüstü bir dünyaya ve en üstün değerlere, başka bir dünyaya—felsefede "kendinde şeyler" dünyasına, hakiki gerçek dünya düşüncesine; dinde ise ölümden sonraki bir dünyaya, dolayısıyla Tanrı'ya, öze, iyiye ve hakiki olana bir tepkidir.

Bireylerin yaşadığı varoluşsal boşluk, çağdaş sanat pratiğinde mekân üzerinden görünür hale gelmektedir. Özellikle terk edilmiş yapılar, çürümüş yüzeyler ve dağılmış nesneler; bireyin yabancılaşmasını ve ahlaki çözülmesini temsil eden metaforik alanlara dönüşmektedir.

> Sıkıntı bize, zamanın aşımı değil de yıkımı olan bir ebediyeti ifşa eder; batıl inanç noksanlığından çürümüş ruhların sonsuzudur o…Hayat sayıklama içinde yaratılır ve sıkıntı içinde dağılır (Cioran, 2022, s. 21).

Cioran'ın sözünü ettiği "yıkım" ve "çürüme" duygusu, günlük yaşamda her yerde terk edilmiş mekânlar ve aşınmış yüzeyler aracılığıyla kendini göstermektedir. Bunların yanında veya etrafında dağılmış nesnelerin, amacını yitirdiğinden büyük boşluklara sahip terk edilmiş mimari mekânların içindeki çöp yığınlarına dönüşmesi, bireyin varoluşsal sıkışmışlığının metaforik bir temsili olmaktadır.

Modern Yaşantıda Ahlaki Çürümenin Göstergesi Olarak Çöpün Epifanisi

Modern toplumda hızla artan tüketim kültürü ve reklam imgeleri, bireyin nesnelerle kurduğu ilişkiyi dönüştürmüştür. Kullanım süresi giderek kısalan eşyalar, işlevini yitirdiği anda atığa dönüşmekte ve kent yaşamında görünür çöp yığınları oluşturmaktadır. Reklamlar aracılığıyla sürekli yeni ihtiyaçların üretilmesi, bireyi tüketime yönlendirirken nesnelerin hızlı biçimde değersizleşmesine neden olmaktadır. Bu durum yalnızca fiziksel bir çevre kirliliği değil, aynı zamanda toplumsal yabancılaşmanın ve ahlaki çözülmenin de göstergesi hâline gelmektedir. Tüketim odaklı yaşam biçimi içerisinde nesneler gibi birey de değersizleşmekte; geçicilik ve aidiyetsizlik duygusu gündelik yaşamın temel unsurlarından biri hâline dönüşmektedir.



Resim 1. Reklam İmgelerinde Tüketim Kültürü ve Görsel Yönlendirme Örneği.

> Kapitalizmin egemen olduğu kentlerde tüketim maddelerinin oluşturduğu büyük yığınlar ve reklam imgeleri, özgür dünyanın sunduğu hemen göze çarpan görsel imgelerdir. Reklam yalnızca bir ürün sunmaz; aynı zamanda bireye başka bir yaşam biçimi vaat eder... Reklamlar her birimize bir nesne daha satın alarak kendimizi ya da yaşamlarımızı değiştirmemizi önerir. Aldığınız bu yeni nesne size biraz daha zenginlik ve ayrıcalık sağlayacakmış gibi sunulur (Berger, 2022, s. 131).

Bu bağlamda tüketim kültürü, bireyi sürekli eksiklik hissi içerisinde bırakarak geçici tatminler üretmektedir. Nesnelerin hızla değersizleşmesi, modern yaşamın çürüme ve yabancılaşma duygusunu görünür hâle getiren atık birikimlerini de artırmaktadır. Berger'in sözünü ettiği tüketim odaklı görsel kültür, modern bireyin nesnelerle kurduğu ilişkiyi dönüştürmektedir. Kullanım değeri hızla tükenen nesneler kısa sürede atığa dönüşürken, kent mekânlarında oluşan çöp yığınları da bu tüketim döngüsünün fiziksel izlerini oluşturmaktadır.

> Yoksunluk hissi görecelidir, zira ne mutlak ne de evrenseldir; zamana ve mekâna göre farklılaşan toplumsal normların, hoşnutsuzluğu ve reddini belirleyen şey yaşanılan zorlukların mutlak, nesnel sonuçları değildir (Bauman, 2018, s. 95).

Bauman'ın ifade ettiği göreli yoksunluk anlayışı, modern bireyin sürekli eksiklik ve tatminsizlik duygusu içerisinde yaşadığını göstermektedir. Tüketim kültürü içerisinde nesneler hızla işlevsizleşerek atığa dönüşürken, birey de toplumsal sistem içerisinde değersizleşen bir özne hâline gelmektedir. Bu bağlamda çöp yığınları yalnızca fiziksel atıkları değil; modern yaşamın yarattığı yabancılaşma, geçicilik ve ahlaki çözülmenin görünür hâle geldiğine işaret etmektedir.

Çağdaş sanat pratiğinde çöp, atık nesne ve terk edilmiş mekân kavramları yalnızca fiziksel bir çevre sorunu olarak değil; toplumsal yabancılaşma, tüketim kültürü ve ahlaki çözülmenin göstergeleri olarak ele alınmaktadır. Sanatçılar, kullanım dışı bırakılmış nesneleri ve yıpranmış mekânları eserlerinde kullanarak modern bireyin aidiyet kaybını, yalnızlaşmasını ve içsel boşluğunu görünür hâle getirmeyi amaçlamaktadır. Böylece gündelik yaşam içerisinde değersiz görülen atık unsurlar, çağdaş sanat içerisinde metaforik ve eleştirel bir anlatım aracına dönüşmektedir.

Sosyoloji ve felsefe alanında, sanat dünyasında bahsi geçen "Atık estetiği" ise çöp, hurda, kullanılmayan eşya ve terk edilmiş nesnelerin neyi ifade ettiği ve bunun ne anlama geldiğini sorgulamakta, yaşamda ve sanatta çöpten artı değer üretme çabası içinde olma zorunluluğu her geçen gün daha fazla dillendirilmektedir. Böylece atık nesneler, yalnızca fiziksel kalıntılar değil; modern bireyin yalnızlığı, yabancılaşması ve toplumsal çürümenin metaforları hâline gelmektedir.

> Tamamen biçimin egemenliğinde olan nesne, tıpkı doğanın bir parçası olan insan bedeni gibi, içinde doğanın parçasını barındırmaktadır. Diğer bir ifadeyle, nesnenin özünde insani çizgiler bulunur. İnsan çevresini saran nesnelere bedenindeki organlar kadar sımsıkı bağlıdır. Nesneye gerçek manada sahip olmayı sağlayan şeyin tözünün söz düzeyinde elde edilmesi ve özümsenmesi gerektiğidir (Baudrillard, 2014, s. 36).

Modern toplum içerisinde değersiz ve işlevsiz olarak görülen çöp yığınları ile terk edilmiş mekânlar, bireylerin psikolojik durumlarına göre farklı anlamlar taşıyabilmektedir. Tüketim kültürü içerisinde gözden çıkarılan nesneler bazı insanlar için yalnızca atık olarak değerlendirilirken, ekonomik ve toplumsal dışlanmışlık yaşayan bireyler açısından güven, korunma ve aidiyet hissiyle ilişkilendirilebilmektedir. Benzer şekilde harabe hâline gelmiş yapılar, toplumun büyük bir kısmı tarafından terk edilmiş ve değersiz alanlar olarak görülse de bazı bireyler için yalnızlıktan uzaklaşabilecekleri bir sığınma alanına dönüşebilmektedir. Bu durum, bireyin psikolojik ihtiyaçlarının nesnelere ve mekânlara yüklediği anlamları doğrudan etkilediğini göstermektedir.

Bu bağlamda, **"**Epifani" kavramı önemli bir kuramsal çerçeve sunar; epifani, yap-bozun son parçasını bulan ve resmin tamamını görebilenlerce, kendi başına önemsiz olan yeni bir bilgi veya deneyimin, daha derin veya ilahi bir temel dünya görüşüne ışık tutmak demektir. Eski çağlardan beri, dini ve felsefi bağlamda bireyin sıradan görünen bir olay, nesne ya da deneyim aracılığıyla daha derin ve hakikate dayalı bir gerçekliği kavramasıyla ortaya çıkan farkındalık durumunu ifade etmektedir.



Resim 2. Caravaggio, "St.Matthew and Angel (Aziz matta ve Melek)" 1602

Barok sanatçı Caravaggio'nun (1571-1610) "The Inspiration of Saint Matthew (Aziz Matta'nın İlhamı)" adlı eserinin ilk versiyonu "St. Matthew and the Angel (Aziz Matta ve Melek)" eseri (Resim 2) "epifaninin ilahi olanın görünür hâle gelişi üzerinden insanın kusurlu ve dünyevi yönlerinin açığa çıkışı üzerinden de değerlendirilebileceğini gösterir. Resimdeki figürün bedensel gerçekliği, yer yer kaba sayılabilecek duruşu ve meleğin yönlendirmesine duyduğu belirgin ihtiyaç, kutsallığın kusursuzluk üzerinden değil; insanın eksiklikleri ve

kırılganlığı içinden ele alındığını gösterir. Bu yaklaşım, dönemin dini otoriteleri tarafından, kutsal figürün yeterince yüceltilmediği gerekçesiyle yadırganmış; sanatçı, Aziz Matta'yı idealize edilmiş bir aziz yerine sıradan, yaşlı ve eğitimsiz bir insan olarak tasvir ettiği için kilise tarafından aforozla tehdit edilmiştir. Caravaggio burada kutsallığı ulaşılmaz bir mükemmellik olarak değil, insanın zayıflıkları ve yetersizlikleri içinden doğan bir fark ediş süreci olarak yorumlar. Böylece eser, epifaninin yalnızca aydınlanma ve umutla değil; aynı zamanda insanın kırılganlığı, eksikliği ve manevi çatışmalarıyla ilişkili olduğunu ortaya koyan güçlü bir anlatım örneği sunar.



Resim 3. Edward Burne-Jones, "The Adoration of the Magi (Müneccimlerin Tapınması)", yün ve ipekten duvar halısı, 258 x 384 cm., 1886–1894.

Ön-rafaellocu sanatçı Edward Burne Jones'un (1883-1898) "The Adoration of the Magi (Müneccimlerin tapınması)" adlı eseri (Resim 3), Hz. İsa'nın doğumu karşısında müneccim kralların yaşadığı yöneliş ve fark ediş hâli epifanik bir anlatım üzerinden görünür kılınmaktadır. Batı resim sanatında aynı konuyu ele alan onlarca örnekten biri olan bu eserde, ışığın merkezde konumlanması, kutsal olanın görünürlüğünü simgelerken; figürlerin Hz. İsa'ya yönelmiş beden dilleri manevi hakikatin kavranışını temsil etmektedir. Bu bağlamda eser, yalnızca dini bir sahnenin betimlenmesi değil; bireyin ilahi olanla karşılaşması sonucunda yaşadığı ruhsal dönüşümün ve epifanik aydınlamanın sembolik bir anlatımı olarak değerlendirilmektedir.

Görsel sanatlarda epifanik deneyimin bu tür sembolik ve estetik anlatımı, kavramın yalnızca resimle sınırlı kalmadığını; aynı zamanda edebiyat alanında da farklı biçimlerde yorumlandığını ortaya koymaktadır.

20. yüzyılın en etkili ve önemli yazarları arasında kabul edilen İrlandalı bir romancı, şair ve edebiyat eleştirmeni James Joyce (1882–1941), bilinç akışı, içsel çözümleme ve epifani

kavramı üzerine geliştirdiği düşünsel yaklaşımıyla öne çıkan bir yazardır; modern bireyin ruhsal çözülmesini, yabancılaşmasını ve içsel kırılmalarını görünür hale geldiği önemli bir düşünsel zemin oluşturmuştur;

> Kör ışığın daha da hafifçe vurduğu sayfada bir başka eşitleme yavaş yavaş açılmaya, genişleyen kuyruğunu yaymaya başladı. Bu, onun yaşantılar ardında giden ruhuydu, günah günah açıyordu kendini, yanan yıldızlarının tehlikeli ateşini çevreye yayıyor, sonra tekrar kendinde toplanıyor, yavaşça soluyor, kendi ışıklarını, ateşlerini söndürüyordu. Artık sönmüşlerdi; soğuk karanlık, kaosu doldururdu (Joyce, 2015, s. 108).

Ruhunun aradığı belirsiz imgeyle gerçek dünyada var olmak isteyen Joyce'un eserlerindeki epifani, bireyin gündelik yaşam içerisinde sıradan görünen olaylar aracılığıyla ani bir farkındalık yaşaması ve görünmeyen gerçeklikle karşılaşması olarak dile getirilmiştir.



Resim 4. René Magritte, "Les Valeurs Personnelles (Kişisel Değerler)" tuval üzerine yağlı boya, 80,0 x100,1 cm, 1952.San Francisco MoMA.

Tanıdık nesneleri alışılmadık, beklenmedik bağlamlarda tasvir etmesiyle tanınan bir başka sanatçı Belçikalı sürrealist bir sanatçı Rene Magritte (1897-1967) ise gerçekliğin ve temsilin doğası ve sınırları hakkında sorular sormuştur. Sanatçının "Les Valeurs Personnelles (Kişisel Değerler)" adlı eserinde (Resim 4) kurgulanan iç mekân, gerçeklik algısını çarpıtarak izleyiciyi sıradan nesnelerin ötesindeki psikolojik ve düşünsel katmanlarla karşı karşıya bırakır. Nesnelerin olağan ölçeklerinden koparılması, aynanın bireyi doğrudan yansıtmaması ve kapalı mekânsal yapı, bilinç ile bilinçdışı arasındaki gerilimi görünür hâle getirir. İlk bakışta sıradan bir oda sahnesi gibi görünen düzenleme, ayrıntılar incelendikçe yüzeyin ardındaki psikolojik kırılmaları açığa çıkarır. Böylece Magritte, bilinçaltı, kimlik ve varoluş üzerine düşünsel bir mekân kurarak epifaninin sanat yoluyla somutlaşmasını sağlar.

Seçilmiş örnekler göstermektedir ki, epifani kavramı, yalnızca dini ya da metafizik bir aydınlanma biçimi olarak değil; bireyin görünmez hâle gelen ruhsal, toplumsal ve düşünsel gerçekliklerle karşılaşmasını sağlayan kavramsal bir kırılma alanıdır. Edward Burne-Jones'un "The Adoration of the Magi "adlı eserinde kutsal olanın görünür hâle gelişi ve ilahi hakikatin fark edilişi ön plana çıkarken, Caravaggio'nun "Saint Matthew and the Angel" adlı eserinde kutsallık idealize edilmiş bir yapı olmaktan çıkarılarak insanın kırılganlığı, eksikliği ve dünyevi gerçekliği içerisinde yeniden yorumlanmaktadır. James Joyce'un metinlerinde ise epifani, modern bireyin gündelik yaşam içerisindeki ruhsal çözülmesini ve içsel fark ediş anlarını görünür kılan düşünsel bir alandır. René Magritte'in "Les Valeurs Personnelles" adlı eserinde ise bireyin kimliğini örten imgeler aracılığıyla hakikatin gizlenişi, sembolik bir anlatımla ele alınmaktadır.

Çöpü Kavram ve Nesne Olarak Ele Alan Sanatçılar ve Epifanik Temsil

Modern toplumda tüketim kültürünün hızla ürettiği atık nesneler, yalnızca ekonomik ve çevresel bir sorunun değil; aynı zamanda bireyin varoluşsal, psikolojik ve toplumsal kırılmalarının görünür hâle geldiği anlam katmanlarının da taşıyıcısıdır. Epifani kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, çöp ve atık nesneler, gündelik yaşam içerisinde değersiz ve görünmez kabul edilen unsurların ani bir farkındalık anı aracılığıyla yeni bir anlam kazanmasına olanak tanır. Bu bağlamda çağdaş sanat, terk edilmiş nesneleri, yıpranmış yüzeyleri ve atık birikimlerini estetik ve kavramsal bir araç olarak kullanarak, modern bireyin yabancılaşmasını, kimlik krizini ve ahlaki çözülmesini görünür kılmaktadır. Sanatçılar, sıradan ve göz ardı edilen atık materyalleri dönüştürerek izleyiciyi yüzeyde değersiz görülenin ardındaki derin gerçeklikle karşı karşıya bırakır; böylece çöp, yalnızca bir artık değil, epifanik bir uyanışın tetikleyicisi hâline gelir.

> Sanatçı olabilmek için yaşantıyı yakalayıp tutmak, onu belleğe, belleği anlatıma, gereçleri biçime dönüştürmek gerekir. Duyuş her şey değildir sanatçı için; işini bilip sevmesi, bütün kurallarını, inceliklerini, biçimlerini, yöntemlerini tanıması, böylece de hırçın doğayı uysallaştırıp sanatın bağıtlarına uydurması gerekir. Sözde sanatçıyı tüketen tutku, gerçek sanatçının yardımcısı olur. Sanatçı azgın canavara boyun eğmez, onu evcilleştirir (Fischer, 2021, s. 23).

20.yüzyılın ilk avangard akımı Kübizmde epifanik deneyim, ani duygusal ya da mistik bir aydınlanmadan ziyade bilişsel bir fark ediş olarak ortaya çıkar. İzleyici, parçalanmış ve yeniden düzenlenmiş form aracılığıyla nesnenin yalnızca görünen yüzünü değil, zamansal ve mekânsal bütünlüğünü kavrar. Bu, görünür olanın ötesine geçen bir algı dönüşümüdür. Özellikle Picasso ve Braque'ın analitik kübizm dönemine ait eserlerinde, nesnenin farklı

açılardan eşzamanlı sunumu, gerçekliğin sabit değil inşa edilmiş olduğunu fark ettiren bir kırılma yaratır. Bu kırılma, epifaniye benzer biçimde izleyiciyi alışkanlıklarından koparır ve yeni bir algı düzlemine taşır.

Kübizmde epifani dini ya da metafizik bir aydınlanma değildir. Daha çok algısal ve düşünsel bir uyanış, yani görme biçiminin dönüşmesidir. Epifanik an, nesnenin "nasıl göründüğünden" ziyade nasıl kavrandığına dair bir farkındalık üretir. Kübizmde bir düzenleme tekniği olarak kullanılan kolaj, 1912–1914 yılları arasında cereyan eden Sentetik Kübizm dönemi içerisinde yer almasında büyük rol oynamıştır. Dış dünyada bulunan nesneleri görüldüğü gibi değil, aksine görünenin ötesinde resmetmek isteyen kübist tavır, kompozisyon yüzeyinde parçalı formları içermesi nedeniyle kolajın kullanılmasını kaçınılmaz kılmıştır (Batur, 2015, s.501). Resimde farklı malzeme kullanımı 1899 yılında Picasso'nun çizimine fotoğraf yapıştırmasıyla başlamıştır. Kolaj ve papier collé örneğinin ilk olarak kübizmde ortaya çıktığı kabul edilmektedir.



Resim 5. Pablo Picasso, "Nature morte à la chaise cannee (Hasır Örgülü Natürmort)", 1912.

İlk kübist kolaj çalışması ise Pablo Picasso'nun (1881-1983) oval bir tuval üzerine yapmış olduğu 1912 tarihli "Nature morte à la chaise cannee (Hasır Örgülü Natürmort)"tur (Resim 5). Natürmortta bir ip halatla kuşatılan objeler çizgisel formlar ile betimlenmiştir. Kompozisyonun sol tarafında yer alan JOU ifadesi, journal (gazete) ya da jouer (oyun) sözcüklerini çağrıştırmaktadır (Bernard, 2001, s.503). Kolaj mantığı Picasso'nun şu ifadelerinde kolayca anlaşılır: "Bir kafaya, onun parçaları olan gözler, burun ve ağzı istediğiniz şekilde yerleştirebilirsiniz. Kafa, kafa olarak kalmaya devam eder" (Akt.Hodge, 2020, s. 106).

Tarihsel süreçte sanat, farklı ifade ve biçimin yanında yöntem-teknik açısından da çeşitlilik göstermektedir. Sanat tarihinde kullanılan malzeme anlayışı, toplumsal değişimlere paralel olarak dönüşüm göstermiştir. Modern sanatla birlikte geleneksel sanat materyallerinin dışına çıkılmış; gündelik yaşamda karşılaşılan sıradan nesneler de sanatsal üretimin bir parçası hâline gelmiştir. Özellikle endüstrileşme ve tüketim kültürünün etkisiyle ortaya çıkan atık materyaller, sanatçılar tarafından yalnızca fiziksel bir nesne olarak değil; toplumsal yabancılaşma, kimlik kaybı ve modern yaşamın yarattığı psikolojik çözülmenin göstergeleri olarak ele alınmıştır. Böylece çöp ve kullanım dışı bırakılmış nesneler, çağdaş sanat içerisinde eleştirel ve düşünsel bir anlatım aracına dönüşmüştür.



Resim 6. Marcel Duchamp, "Fountain (Çeşme)", Porselen İdrar kabı, 1917.

Gombrich'e göre, her sanat yapıtı, çağdaşlarının standartlarına başkaldırıdır (Gombrich, 2019, s. 646). Bu bağlamda Marcel Duchamp'ın "hazır nesne" yaklaşımı güçlü bir epifanik dönüşüm alanı yaratmaktadır. Fountain (1917) adlı eserinde (Resim 6) sıradan bir pisuvarın sanat nesnesi olarak sunulması, izleyiciyi alışılmış algı ve değer yargılarından koparark ani bir farkındalık anıyla karşı karşıya bırakır. Bu bağlamda epifani, burada mitsel ya da dini bir aydınlanma değil; gündelik olanın içinde gizli kalmış anlamın bir anda açığa çıkması şeklinde ortaya çıkar. Duchamp'ın yaptığı şey, nesneyi fiziksel olarak değiştirmekten ziyade onu bağlamsal olarak dönüştürmektir. İşlevsel bir nesne sanat mekânına taşındığında, izleyici artık o nesneyi kullanım değeri üzerinden değil, düşünsel ve kavramsal düzlemde değerlendirmek zorunda kalır. Bu kırılma anı, epifanik bir deneyime karşılık gelir: sıradan ve değersiz görülen bir nesne, birdenbire sanatın merkezine yerleşerek yeni bir gerçekliği görünür kılar.

> Bir nesneyi sanat yapıtı olarak tanımlamanın şartları nelerdir? Sanat, önce zihne değil de önce göze mi hitap etmelidir? Bazı malzemeleri dönüştürmek sanat sayılır mı yoksa önceden yapılmış bir nesnenin değeri yalnızca ederi üzerinden mi sorgulanabilir? (Hodge, 2016, s. 102-103)

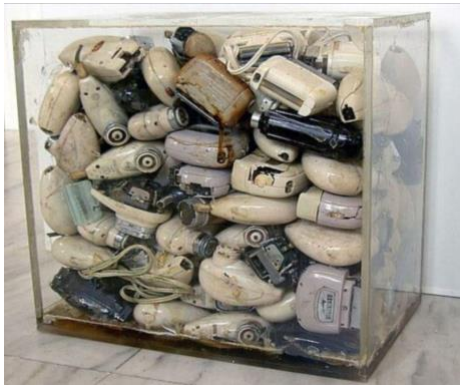
Bu açıdan hazır nesne, epifaninin güçlü bir aracı hâline gelir çünkü: Gündelik nesnelerin taşıdığı kültürel ve ideolojik anlamları açığa çıkarır. Algısal bir şok yaratır: İzleyicinin "bu sanat mıdır?" sorusuyla karşılaşması, ani bir bilinç kırılması oluşturur. Değer sistemlerini sorgulatır: Estetik güzellik yerine anlam üretimi üzerinden bir farkındalık yaratır. Sıradan kullanım eşyalarını sanat bağlamına taşıyan Duchamp'ın Fountain eseri, çöp, atık ya da sıradan nesnenin sanat bağlamında nasıl epifanik bir dönüşüm yaşayabileceğinin en erken ve en güçlü örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Burada epifani, kutsal olanın tezahürü değil; modern bireyin gerçeklik, sanat ve değer kavramlarıyla yüzleştiği eleştirel bir uyanış anıdır.

Marcel Duchamp'ın hazır nesne anlayışı, sanatın sonraki yüzyılda gideceği yönü değiştiren, özel bir kırılma anına damga vurmuştur (Hodge, 2016, s. 102-103). Gündelik ve işlevsel nesneleri bağlamından koparak sanatın kavramsal sınırlarını genişletmiş; böylece sıradan olanın sanat içinde yeni anlamlar kazanmasının önünü açmıştır. Ancak bu yaklaşım, tekil bir nesnenin dönüşümünden ibaret kalmayıp, ilerleyen süreçte sanatçılar tarafından çoğaltma ve biriktirme pratikleriyle daha kapsamlı bir ifade alanına taşınmıştır. Bu doğrultuda akümülasyon, hazır nesnenin sunduğu eleştirel bakışı genişleterek, yeniden konumlandırılan nesnelerin yoğun biçimde bir araya getirilmesiyle modern tüketim kültürünün yapısal özelliklerini görünür kılan bir yöntem olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece tekil nesnenin yarattığı epifanik kırılma, akümülasyonla birlikte çoğalan ve katmanlaşan bir farkındalık deneyimine dönüşmektedir.

Önemli olan, bu katı gerçeklerle yüzleşerek kendi durumumuzun teşhisini koymaktı. Buna karşılık olarak, bize bu kusurlu dünyada sadece sanatın, bir nebze de olsa kusursuzu verebileceğini savunan fikir ise, genellikle "gerçekten kaçış" olarak görülüp dikkate alınmamıştır. Psikolojinin uyandırdığı ilgi hem sanatçıları hem de seyircileri, insan zihninin daha önce tabu olarak görülüp uzak durulan derinliklerini keşfetmeye yönlendirmiştir. "Gerçeklerden kaçma" damgası yememe arzusu, çoğu kişinin gözlerini, daha önceki kuşakların uzak durduğu yerlere çevirmesini sağlamıştır (Gombrich, 2015, s. 614).

Akümülasyon kavramı, sözlük anlamı itibarıyla birikim, tortulanma, yığılma ve toplanma gibi süreçleri ifade etmektedir (TDK). Sanatsal bağlamda ise bu kavram, nesnelerin istiflenmesi, katmanlaşması, bantlanması ya da bir araya getirilmesi gibi farklı uygulama biçimlerini içeren çok yönlü bir üretim yöntemine işaret eder. Modern sanat pratiğinde, özellikle atık ya da çöp olarak nitelendirilen gündelik nesnelerin yapıt hâline dönüştürülmesinde akümülasyon, sanatçıların sıklıkla başvurduğu tekniklerden biri olmuştur.

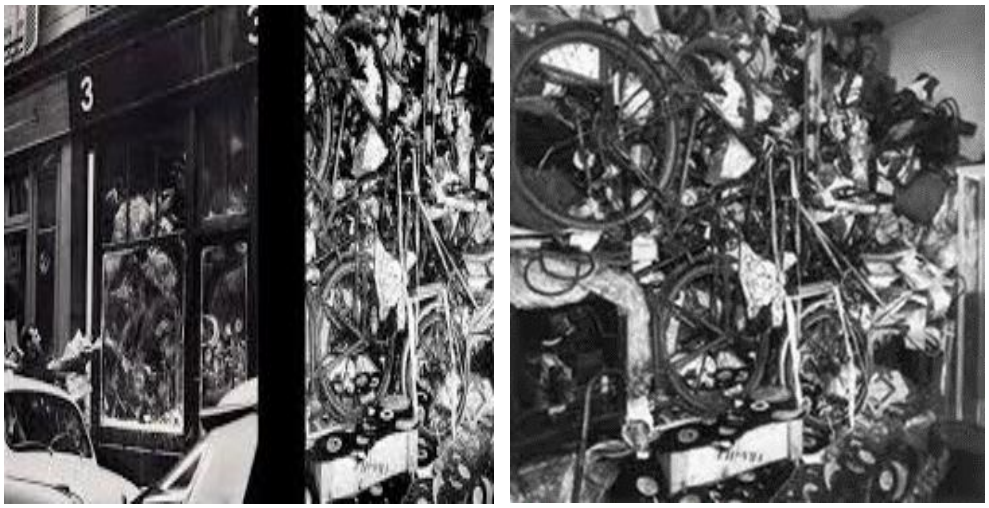
Bu süreçte sanatçılar, topladıkları malzemeleri çoğu zaman stüdyolarına yakın depolarda biriktirirken; bazıları da benzer nesneleri dünyanın farklı coğrafyalarından toplayarak bu birikimi sergileme yoluna gitmiştir. Böylece akümülasyon, modern dünyanın tek tip, seri ve kimi zaman tekdüze yapısını eleştirel bir biçimde görünür kılan bir ifade aracına dönüşmektedir (Tolyağ, 2021, s.186).



Resim 7. Fernandez Arman, " Malheur aux Barbus (Sakalların Yazık Olsun)", Akümülasyon, 1960, Ahşap Kutu İçerisinde Elektrikli Tıraş Makineleri. Paris, Fransa.

Bu yaklaşımın önemli temsilcilerinden Fransız ve Amerikalı sanatçı Fernandez Arman'ın (1928-2005) "Malheur aux Barbus (Sakalların yazık olsun)" adlı 1960 tarihli eseri (Resim 7), akümülasyonun hem estetik hem de düşünsel boyutunu ortaya koyan güçlü bir örnek niteliği taşır. Ahşap bir kutu içerisinde bir araya getirilen elektrikli tıraş makineleri, gündelik yaşamda sıradanlaşmış ve işlevini yitirmiş nesnelerin sanatsal bağlamda yeniden anlam kazanabileceğini göstermektedir. Aynı tür nesnelerin yoğun biçimde üst üste yerleştirilmesi, modern tüketim kültürünün seri üretim mantığını ve tekdüzeliğini çarpıcı biçimde açığa çıkarırken; tekrar eden formlar, bireyin tüketim alışkanlıkları içinde kimliksizleşmesini ve nesnelerle kurduğu mekanik ilişkiyi simgesel düzeyde yansıtır.

Arman'nın 1960 yılında Paris'te Iris Clert galerisinde Yves Klein'ın sanatın sınırlarını ve nesnesini sorgulama adına duvarları beyaza boyadığı, esersiz boş bir galeride açtığı "Boşluk" sergisine bir cevap niteliği taşıyan, "iç mekândan oluşan 'Boşluk'una mükemmel bir nazire" olarak nitelendirilen "Dolu" adlı sergisi (Resim 8) üretim pratiğine kaynaklık eden önemli bir çalışmadır. Klein'ın "Boşluk" sergisi ile Arman'ın "Dolu" sergisi epifani kavramı üzerinden değerlendirildiğinde, her iki sanatçının da izleyicide ani bir farkındalık yaratmayı amaçladığı, ancak bunu zıt stratejilerle gerçekleştirdiği görülür.



Resim 8. Fernandez Arman, “Le Plein (Doluluk)”, 1960, Iris Clert Galeri, Paris

Klein, tamamen boşaltılmış bir mekân aracılığıyla izleyiciyi nesnesiz bir deneyimle karşı karşıya bırakır ve bu yokluk hâli, izleyicinin sanatın varlığını sorguladığı epifanik bir bilinç anı üretir; burada epifani, görünmeyenin sezilmesi ve mekânsal deneyimin saflaşması üzerinden ortaya çıkar. Buna karşılık Arman, mekânı çöp ve atık nesnelerle aşırı biçimde doldurarak, gündelik hayatın görünmez kalan tüketim gerçekliğini görünür kılar ve epifaniyi nesnelerin fazlalığı, düzensizliği ve yığılması üzerinden kurar. Böylece Klein’ın boşlukta kurduğu içsel ve metafizik farkındalık, Arman’da yerini maddesel, toplumsal ve eleştirel bir uyanışa bırakır; ancak her iki durumda da epifani, izleyicinin alışılmış algı kalıplarının kırılması ve sanatın sınırlarına dair ani bir kavrayış geliştirmesiyle gerçekleşir.

> Dopdolu, insanların görüşlerinin nasıl değiştiğini ve daha önce gerekli görülen unsurların neden gereksiz hale geldiğini sorguluyordu. Yanısıra toplumun yarattığı çöp oranının neden olduğu büyük sorunu ve bunun çevreye zararlı etkisini imliyordu… Çoğunlukla ısrarla ve akıllıca, tüketim toplumunun oluşturduğu atıkları açık bir itiraf olacak şekilde çöpleri kullandı (Hodge, 2016, s. 112).

Bu bağlamda, Alman sanatçı Joseph Beuys’un (1921-1986) 1972 yılında gerçekleştirdiği “Ausfegen (Süpürme)” performansı epifaniyi mekân ve nesne üzerinden dönüştüren üçüncü bir katman olarak karşımıza çıkmaktadır. Klein’ın boşluğu, mekânı arındırarak görünmeyen bir varlığı duyumsatırken; Arman’ın doluluğu, nesnelerin taşkınlığıyla modern yaşamın tüketim gerçekliğini görünür kılar. Beuys ise süpürme eylemiyle bu iki uç arasında bir geçiş alanı açar: süpürmek hem boşaltmaya hem de birikmiş olanı işaret etmeye yönelik bir jesttir. Bu bağlamda Beuys’un eylemi, Arman’ın yığdığı atıkların izini taşıyan bir temizlik ritüeli gibi okunabilirken, aynı zamanda Klein’ın steril boşluğunu hazırlayan bir arınma sürecine de gönderme yapar. Epifani burada ne yalnızca yoklukta ne de fazlalıkta ortaya çıkar; aksine eylemin kendisinde,

yani dönüşüm anında belirir. Süpürme, izleyiciyi hem geride kalan izleri fark etmeye hem de mekânın yeniden kurulma sürecine tanıklık etmeye davet ederek, sanatın nesneye değil sürece dayalı bir farkındalık üretme kapasitesini açığa çıkarır. Beuys'un süpürme eylemi, gündelik ve basit bir jest aracılığıyla sanatı doğrudan yaşamın içine taşıyarak, elitist ve sponsor destekli ritüel biçimlerine dayanan günümüz sanat anlayışını sorgulayan; bu yapılar içindeki ayrıcalık mekanizmalarını görünür kılan ve onları sembolik olarak "temizleyen" karşı-etik ve karşı-estetik bir müdahale olarak okunabilir.

Bu bağlamda, günümüz sanatında, sanattan anlayan (!) mutlu azınlığa bahşedilen kendi etkinliğini seçme hakkı ve 'seçilmiş' sanatçı ile bağ kurma ayrıcalığı sayesinde, çok sponsorlu sanatsal etkinliklerin bir yapıt olarak yüceltildiği ritüeller silsilesi eşliğinde ve hayattan kopuk izlenimi veren eylemlilik düzleminde varoluşunu sürdürüyor olduğu anlaşılmaktadır (Eyigör, Pelikoğlu, s. 110) Beuys doğa, sanat ve toplum ilişkisini kurmaya odaklı olmuş, yaşadığı dönemin toplumsal dinamiklerini nesneler aracılığıyla topluma aktarmaya çalışmıştır. Toplum ve sanatın birbiriyle olan güçlü bağlarını eserlerine yansıtan sanatçı, gerçek yaşamda var olan olay ve durumlara karşı evrensel kodları içeren eleştirel mesajları eserlerinde kullandığı nesnelere yüklemiştir.



Resim 9. Joseph Beuys, "Ausfegen (Süpürme)", 1972, New South Wales Sanat Galeri'indeki 3. Sidney Bienali'nin (1979) enstalasyon görünümü.

Joseph Beuys, süpürme eylemi sonrasında, kullandığı kırmızı renkte süpürge, çöplerin doldurulduğu torbaları bir araya getirerek küvöz benzeri bir vitrin içinde sergilemiştir (Resim 9). Sanatçının Batı Berlin'de gerçekleştirdiği bu performansı sonrasında süpürülen çöplerin sergilenmesi, modern sanatın sergileme kriterleriyle (galeri sanat eseri etkileşimi) benzerlik gösterir. Fakat sergilenen nesnelerin nitelikleri göz önünde bulundurulduğunda modern sanatın biçimsel yapısıyla benzerlik göstermez. Bu noktada Beuys'un süpürme performansı sonucu elde edilen somut nesnelerin (atık/çöp) varlığı üzerinden kavramsal göstergelere yöneliş söz

konusudur. Gerçekleştirilen performansın sadece toplanan çöplerden ibaret olmadığı, aynı zamanda bu süreci var eden toplumsal dinamiklerin tümünün eseri oluşturan değerler bütünü olarak ele alınması gerektiği, bu değerlerin eserin etki gücünü arttırdığı söylenebilir (Kennedy, 2015).

Beuys'un epifaniyi bağlam ve sunum üzerinden üretme ve çöpü sıradanlığından koparması yaklaşımına benzer biçimde, Amerikalı heykeltraş John Chamberlain'ın (1927-2011), otomobil parçalarını sıkıştırarak ve yeniden biçimlendirerek hurdayı estetik ve heykelsi bir bütünlüğe kavuşturduğu böylece epifaniyi kaotik ve işlevsiz görünen malzemenin beklenmedik bir form ve güzellik potansiyeli taşıdığına işaret ettiği görülür.



Resim 10. John Chamberlain, "Dearie Osu Enseau (Ve Erkek Topluluğunu Hayal Edin)", Boyalı ve krom kaplamalı çelik, 98 x 60 x 57 cm.1992

John Chamberlain, hurda otomobil parçaları başta olmak üzere pleksiglas kutular, ucuz mobilyalar ve kâğıt torbalar gibi gündelik hayatta değersiz kabul edilen malzemeleri de kullanarak bu "ölü" ve işlevsiz nesnelere yeni bir estetik ve düşünsel yaşam kazandırır. Örneğin "Dearie Osu Enseau (Ve Erkek Topluluğunu Hayal Edin)" adlı 1992 tarihli eserinde (Resim 10) görülen parlak yüzeyler, renkli metal katmanlar ve dinamik formlar, izleyicinin bu nesnelerin aslında hurda kalıntılarından oluştuğunu unutmasına neden olacak ölçüde güçlü bir görsel etki yaratır. Bu yönüyle Chamberlain'in üretimleri, iki boyutlu Kübist kolajların gündelik ve atık malzemeyi sanatsal dile dahil etme geleneğini sürdüren "üç boyutlu kolajlar" olarak değerlendirilebilir. Ancak onun yaklaşımı, ölçülü bir kübist düzenlemeden ziyade dışavurumcu ve gösterişli bir bütünlük kurar. Sanatçı böylece, endüstriyel toplumun yıkıcılığının simgesi olan atıkları dönüştürerek onları estetik bir değer alanına taşır; çöpü

yalnızca maddi bir kalıntı olmaktan çıkarıp epifanik bir deneyimin taşıyıcısı hâline getirir. Bu dönüşüm, sanatın ruhsuz maddeyi ruhsallaştırma ve değersizi anlamlı kılma potansiyelini ortaya koyarken, aynı zamanda modern insanın çürüme ve yabancılaşma deneyimine karşı sembolik bir direniş alanı oluşturur (Kuspit, 2022).

Alman Soyut dışavurumcu sanatçı Anselm Kiefer (1945-) "Osiris ve İsis" adlı yapıtında, (Resim11) estetik anlayışı doğrultusunda yıkım, çürüme ve tarihsel hafıza temalarını yoğun bir maddesellik içinde ele alırken, epifanik niteliğini bu karanlık ve aşınmış yüzeyler aracılığıyla kurar. Görselde yer alan geniş, boş ve yıpranmış iç mekân; çatlamış, dökülmüş dokular ve ağır, koyu tonlarla birlikte, Bauman'ın sözünü ettiği modern kentlerin anonimleşmiş ve yabancılaşmış atmosferini hatırlatır. Bu terk edilmiş mekân, yalnızca fiziksel bir boşluğu değil, aynı zamanda insanın tarihsel ve varoluşsal kopuşunu görünür kılar.



Resim 11. Anselm Kiefer, "Osiris ve İsis", yağlı boya ve akrilik emülsiyon, 379.7 x 561.3 cm., 1985-1987. San Francisco MoMA.

> Kiefer 1970'lerden bu yana Alman tarihine ilişkin yaratıyı, direnişi, şiddeti ve diğer vahşisel kavramları betimlediği resimler, heykeller, gravürler ve fotoğraflar üretti. En iyi bilindiği çalışması yağlıboya, akrilik, altın, kil, saman, kurşun, ahşap ve kırık cam parçalarını karıştırarak oluşturduğu büyük, ağır tabakalı resimlerdir (Hodge, 2016, s. 154).

Kiefer'in eserinde kullandığı karanlık atmosfer ve aşınmış yüzey dokuları aracılığıyla yıkım, çürüme ve varoluşsal boşluk kavramlarını görünür hale getirmektedir. 'Modern zamanların başlangıcıyla birlikte kentler anonim kalabalıkların toplanma yerleri, yabancıların, Benjamin Nelson'un dediği gibi sahici 'evrensel ötekiler''in buluşma mekânları olmuştur. (Bauman, 2005, s. 112) Epifani burada, izleyicinin bu çürüme ve terk edilmişlik karşısında ani bir farkındalık yaşamasıyla ortaya çıkar: mekân, artık bir barınak değil, geçmişin travmatik

izlerini taşıyan bir hafıza alanına dönüşmüştür. Kiefer, Osiris miti üzerinden yeniden doğuş ve dönüşüm fikrini ima etse de bu umut doğrudan verilmez; aksine yıkımın içinden sezdirilir. Bu nedenle epifanik deneyim, ne Klein'daki gibi saf bir boşlukta ne de Arman'daki gibi aşırı doluluktadır. Aksine, çürümenin ve zamanın izleriyle yüklenmiş bu ara durumda oluşur; izleyici, modern dünyanın anonim ve yabancılaşmış varoluşuna dair derin bir kavrayışa bu karanlık yüzeylerle temas ederek ulaşır.



Resim 12. Rachel Whiteread, "House (Ev)", 1993, beton döküm enstalasyon, Doğu Londra.

Burada, Bauman'ın sözünü ettiği anonimleşme ve yabancılaşma duygusunu, yıpranmış, terk edilmiş Victorian tipi evlerin içinin kalıbını alıp betonla dolduran mekânlar aracılığıyla adeta görünür kılan İngiliz sanatçı Rachel Whiterad (1963-) akla gelmektedir. Sanatçı, "House (Ev)" adlı eserinde (Resim 12) Doğu Londra'da bulunan Viktorya dönemi teraslı bir evin beton dökümünü tasvir etmektedir. Bu çarpıcı enstalasyon, bir evin iç özelliklerinin olumsuz alanını yakalıyor ve tanıdık ev mimari unsurlarını anıtsal sağlam bir forma dönüştürüyor. Beton yüzeyler, duvar kâğıdı, zemin ve diğer iç detayların ince izlenimlerini ortaya çıkararak güçlü bir anı ve yokluk hissi uyandırıyor (Artchive, t.y.).

Bu bağlamda, varoluşcu yazar Jean Paul Sartre'ın (1905-1980) "İmge bir anlam taşır, kendisinden başka bir şeyle bağıntı kurmuş bulunur; bir vekildir. Anlıksal bir içeriğe sahiptir, mantıksal bir gerçekliğin belirtkesidir." (Sartre, 2017, s. 79) ifadesi, imgenin yalnızca görünen bir biçim değil, kendisinden başka anlamlara işaret eden düşünsel bir yapı olduğunu kavramaya aracılık eder. Rachel Whiteread'in "House (Ev)" adlı çalışması da fiziksel bir yapıdan öte, hafıza, yokluk ve terk edilmişlik duygularını temsil eden mekânsal bir imgeye dönüşmektedir.

Bu bağlamda eser, bireyin varoluşsal boşluğunu görünür kılan metaforik bir alan oluşturmaktadır.

Modern toplumda bireyin deneyimlediği yalnızlık ve toplumsal kopuş, fiziksel çevre üzerinde belirgin izler bırakmaktadır. İşlevini yitirmiş yapılar, boşaltılmış iç mekânlar ve kullanım dışı kalan alanlar; bireyin ruhsal çözülmesini yansıtan sembolik yapılara dönüşmektedir. Bu bağlamda "hiçlik iradesi", bireyin anlam kaybı karşısındaki içsel yönelimini ifade ederken, "hiçliğin mekânı" ise bu psikolojik kırılmanın mekânsal düzlemde görünür hâle geldiği alanları temsil etmektedir. Rachel Whiteread'in "House" adlı çalışması da hafıza, kayıp ve yokluk kavramlarını mekânsal bir imge aracılığıyla görünür kılarak bu düşünsel çerçeveyle ilişki kurmaktadır.



Resim 13. Tracey Emin, "My Bed, (Yatağım)" 1998.

Rachel Whiteread'in yokluğu ve mekânsal belleği somutlaştıran çalışmalarıyla birlikte düşünüldüğünde bir başka sanatçı, İngiliz-Kıbrıs Türkü Tracey Emin'in (1963-), "My Bed (Yatağım)" adlı 1998 tarihli eseri (Resim 13) sanatçının kişisel yaşam alanını sanat nesnesine dönüştürerek modern bireyin yalnızlık, depresyon ve aidiyetsizlik deneyimlerini çarpıcı bir açıklıkla görünür kılması de epifanik bir anlam kazanır; Whiteread'in eserlerinde boşluk, terk edilmişlik ve silinmiş yaşamlar negatif form üzerinden hissedilirken, Emin'in yatağında tam tersine duygusal tortular, atık nesneler ve kişisel izler yoğun bir varlık olarak karşımıza çıkar ve böylece her iki sanatçı modern insanın mekânla kurduğu kırılgan ilişkiyi farklı yönlerden ortaya koyar. Emin'in dağınık yatağı ilk bakışta değersiz ve kaotik bir alan gibi görünse de, izleyici için ani bir farkındalık anı (epifani) yaratarak bu "artık" nesnelerin aslında insanın en sahici deneyimlerini taşıdığını açığa çıkarır; bu bağlamda çöp yığınları, harabeler ve terk edilmiş mekânlar yalnızca fiziksel bir çürümenin değil, aynı zamanda modern bireyin ruhsal

yorgunluğunun, görünmezleşme korkusunun ve toplumsal sistem içindeki çözülmesinin sembolik yansımaları olarak okunur ve Emin'in eseri, tıpkı Whiteread'in boşlukları gibi, izleyiciyi kendi kırılganlığıyla yüzleştiren güçlü bir psikolojik aynaya dönüşür.

"Bizler, karmaşık düşüncelerin yalın ifadesinin peşindeyiz. Büyük boyutlardan ve biçimlerden yanayız çünkü bunlar kendilerini daha çok gösterebilmektedirler. Bizler, resim yüzeyini yeniden görünür kılmayı arzu ediyoruz. Derinliksiz yüzeylerden yana olmamız, derinlik yanılsamasını aşarak hakikati göstermek çabamızdan kaynaklanmaktadır." (Gottlieb, Rothko ve Newman, akt. Antmen, 2023, s. 152).

> Resim, hiç şüphe yoktur ki, hiçbir zaman kastetmekte olduğu, simgelediği, imlediği şeyin (konunun, modelin) kendi değildir. Sadece o imlediği olgunun, kavramın ya da görünüşünün belli bir zaman ve mekân içinde ve yine belli bir zaman ve mekân için yerine geçen bir sembolüdür, bir göstergesidir (Erinç, 2016, s. 58).

İncelenen örnekler ışığında bir genelleme yapmak gerekirse, tarihsel süreç içerisinde sosyo-kültürel bir olgu olarak "hiçlik", yalnızca metafizik bir kavram olmaktan çıkıp modern bireyin varoluşsal deneyimlerini, toplumsal ilişkilerini ve mekânla kurduğu bağı belirleyen çok katmanlı bir anlam alanına dönüşmüştür; üretim biçimlerinin değişimiyle şekillenen kültürel yapı içerisinde birey, tüketim odaklı sistemin yarattığı hız, geçicilik ve değersizlik duyguları arasında giderek yabancılaşmış, bu durum hem fiziksel çevrede çöp yığınları ve terk edilmiş mekânlar olarak görünür olmuş hem de sanat pratiğinde güçlü bir ifade aracına dönüşmüştür. Nietzsche'nin nihilizm yaklaşımı ve Cioran'ın çürüme vurgusu, modern insanın değer kaybını ve içsel boşluğunu açıklarken; Baudrillard ve Bauman'ın düşünceleri nesne, tüketim ve yabancılaşma ilişkisini derinleştirerek bu sürecin toplumsal boyutunu ortaya koyar. Çağdaş sanatta Duchamp'tan Arman'a, Beuys'tan Kiefer'e, Whiteread ve Emin'e uzanan çizgide ise atık nesneler, boşluklar ve terk edilmiş mekânlar epifanik bir farkındalık alanı oluşturarak, değersiz görülenin ardındaki varoluşsal hakikati açığa çıkarır; bu bağlamda çöp, yalnızca fiziksel bir artık değil, modern bireyin ruhsal çözülmesinin, aidiyet kaybının ve görünmezleşme korkusunun somut bir metaforuna dönüşürken, epifani kavramı da tüm bu süreçleri anlamlandıran, sıradan olanın içinde gizli kalmış derin gerçekliği görünür kılan temel bir düşünsel araç olarak öne çıkar.

2. BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

Uygulamanın Yapılış Gerekçesi

"Ahlaki Çürümenin Sanatsal Temsili; Hiçliğin İradesinden Çöpün Epifanisine" isimli bu çalışmanın uygulama aşamasında gerekçe, gündelik yaşamda sıradan ve değersiz olarak görülen çöp kavramına dair algının, epifanik bir fark edişe dönüşmesiyle şekillenmiştir. Epifani, tek başına önemsiz ya da işlevsiz görünen bir deneyimin, daha derin ve bütüncül bir anlam alanını açığa çıkardığı ani bir kavrayış hâlidir. Bu bağlamda çöp, çağdaş yaşamda bireylerin sahip olduğu maddi ve manevi değerler toplamı, biriktirdiği bastırılmış duyguların, düşüncelerin ve hafızanın somut bir karşılığı olarak okunmaya başlanmıştır.

Çöpün dış dünyaya ait bir fazlalık olmaktan ziyade, bireyin bedeninde, yaşadığı çevrede, çalıştığı ortamda, özel mekânında kullandığı ürünlerin bir artığa işaret ettiği düşüncesi, tüketim toplumunu tanımlayan şeyin tükettikleri olduğu varsayımıyla dış dünyada gözlemlenen 'çöp' görüntülerinden yaşanılan toplum hakkında bir profil ortaya koyma amacı edinilmiştir. Başlangıçta kendi başına önemsiz görünen bu algı değişimi, zamanla çağdaş bireyin yaşadığı içsel sıkışmayı açıklayan daha derin bir dünya olduğu görüşüne dönüşmüş; böylece uygulamanın kavramsal çerçevesi belirlenmiştir.

Bu bağlamda, çağdaş toplumun çözülme, geriye yönelme, bireyselleşme ve kitle dinamiklerine dair okumalar yapılmıştır;

E.M. Cioran'ın *Çürümenin Kitabı*, modern insanın varoluşunu belirleyen anlam kaybını, umutsuzluğu ve içsel çözülmeyi radikal bir biçimde ele alarak çürümeyi yalnızca fiziksel ya da ahlaki bir bozulma değil, insanın dünyayla kurduğu bağların çözülmesi olarak tanımlar; Zygmunt Bauman, *Retrotopya* ve *Bireyselleşmiş Toplum* eserlerinde modernitenin ileriye dönük umut üretme kapasitesini yitirdiğini, bireyin geçmişe yönelerek güven aradığını ve bu süreçte toplumsal bağların zayıflayarak bireyselleşmenin yoğun bir yalnızlığa dönüştüğünü vurgular; Elias Canetti ise *Kitle ve İktidar* adlı çalışmasında bireyin kitle içindeki eriyişini, iktidar ilişkileri ve kolektif davranış biçimleri üzerinden analiz ederek modern toplumda bireysel öznenin nasıl baskılandığını ve dönüştüğünü ortaya koyar. Bu düşünsel yaklaşımlar birlikte ele alındığında, modern yaşamın birey üzerinde yarattığı baskının yalnızca psikolojik değil, aynı zamanda maddi ve kültürel düzeyde "artık" üretimiyle sonuçlandığı görülmektedir.

Bu noktada araştırma konusu için belirlenen kuramsal çerçeve, hiçlik, çürüme, bireyselleşme ve kitle dinamikleri arasındaki ilişkiyi çöp ve atık kavramı üzerinden okumaya dayandırılmıştır; çöp, kapitalist üretim-tüketim döngüsünün dışladığı bir kalıntı olmanın ötesinde, bireyin içsel çözülmesinin, toplumsal bağların kopuşunun ve anlam yitimine uğramış modern varoluşun somut bir göstergesi olarak ele alınmış, böylece sosyo-kültürel çözülme süreçlerinin hem maddi hem de düşünsel düzlemde epifanik bir farkındalık alanı üzerinden görsel analize yönelinmiştir.

İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar

Cioran, Bauman ve Canetti okumaları, gerçekleştirilecek resimsel üretimlerde epifaniyi yalnızca çöplerde barınan, saklanan ya da vazgeçilen anlamların açıklanmasıyla sınırlı bir farkındalık biçimi olarak değil; aksine, modern yaşamın dışladığı, tüketim döngüsüne dâhil edemediği "artık"ların doğrudan ve aracısız biçimde deneyimlenmesini talep eden güçlü bir nesnellik olarak konumlandırmıştır. Bu bağlamda çöp, temsil edilen değil, bizzat karşılaşılan; açıklanan değil, hissedilen bir gerçeklik düzlemine taşınmıştır. Resimsel uygulamalarda tercih edilen plastik dil ise deformasyon, düzensizlik, kırılma ve katmanlaşma gibi unsurlar aracılığıyla, bu epifanik deneyimin yarattığı yoğunluğu yüzeyde görünür kılmayı amaçlamış; böylece imge, estetik bir düzen kurmaktan ziyade, parçalanmışlığın ve yığılmışlığın yarattığı varoluşsal gerilimi doğrudan ileten bir taşıyıcıya dönüşmüştür. Bu yaklaşım, izleyiciyi temsilin güvenli alanından çıkararak, değersiz addedilenin içinde saklı kalmış hakikatin sarsıcı ve dolaysız deneyimiyle yüzleştirmeyi hedeflemektedir.

"Çok Sevilen Bisküvi" isimli resmin (Resim 14) merkezindeki bisküvi kalıntısı, tüketim sürecinin ardından kullanım değerini tamamen yitirmiş bir unsur olarak ele alınmıştır. Gündelik yaşam içerisinde kısa süreli bir ihtiyacı karşılamak üzere üretilen ve tüketilen bu tür ürünler, işlevlerini tamamladıktan sonra hızla atık statüsüne dönüşmektedir. Bu durum, modern tüketim kültürünün temel özelliklerinden biri olan hızlı tüketim ve hızlı değersizleşme olgusuna işaret etmektedir. Çalışmada bisküvi kalıntısının konu edinilmesi, tüketim sonrasında görünmez hâle gelen ve çoğunlukla üzerinde düşünülmeyen atıkların yeniden değerlendirilmesine yönelik bir yaklaşımın sonucudur. Bu bağlamda bisküvi kalıntısı tüketim kültürünün ürettiği geçiciliğin ve süreksizliğin bir göstergesi olarak ele alınmıştır. Tüketim nesnesinin kullanım sürecindeki değeri ile tüketim sonrasındaki değersizleşmesi arasındaki karşıtlık, çalışmanın temel sorgulama alanlarından birini oluşturmaktadır. Böylece sıradan bir yiyecek artığı, modern

yaşamın tüketim alışkanlıklarını ve atık üretim mekanizmalarını görünür kılan bir imgeye dönüşmektedir.

"Mavi Terlikler" isimli resimdeki (Resim 15) terlik, gündelik yaşam içerisinde sıklıkla kullanılan kişisel bir nesne olarak ele alınmıştır. İnsan bedeniyle doğrudan ilişki kuran bu nesne, yalnızca işlevsel bir kullanım aracı olmanın ötesinde, kullanıcısına ait izler taşıyan bir unsur niteliğindedir. Kullanım süreci boyunca bireyin hareketlerine, yaşam alışkanlıklarına ve gündelik deneyimlerine eşlik eden terlik, işlevini yitirdiğinde dahi bu ilişkiye dair izleri bünyesinde barındırmaya devam etmektedir. Çalışmada terliğin konu edinilmesi, sıradan bir nesnenin bireysel yaşama dair taşıdığı anlam katmanlarını görünür kılma düşüncesinden hareketle gerçekleştirilmiştir. Kullanıcısından ayrılmış ve gündelik bağlamından kopmuş hâliyle ele alınan nesne, fiziksel varlığının ötesinde bir anlam alanı oluşturmaktadır. Bu yönüyle terlik, geçmişteki bir kullanımın ve artık görünür olmayan bir varlığın sessiz tanığına dönüşmektedir. Gündelik yaşamın sıradan nesnelerinin yalnızca işlevsel özellikleri üzerinden değil, bireyin varlığına ve geride bıraktığı izlere ilişkin taşıdığı göstergeler üzerinden de okunabileceğini ortaya koymaktadır. Böylece terlik, insanın fiziksel olarak bulunmadığı bir durumda dahi onun varlığını hatırlatan ve yokluğunu görünür kılan bir imge olarak değerlendirilmiştir.

"Çöpte Yaşam" isimli resim (Resim 16), çöplerden geri dönüşüm için maddi değeri olan artıkları toplayarak ve bunları paraya dönüştürerek hayatlarını sürdüren insanların varlığını temsilen çöpün içine gözle görülmeyen mikrop ve bakretiler için uygun yaşamın varlığına nazire yapılmıştı. Resim kompozisyonunda belirgin bir nesneye göndermeye yapmayan bir belirsizlik hakimdir. Bozulmuş bir gıda, kusmuk veya bunları içine çekebilen süngerimsi bir yapı dikkati çekmektedir.

"Teşekkürler Süpürge" isimli resim (Resim 17), Joseph Beuys'a naziredir. Vetrella marka elektrik süpürgesinin kullanım kılavuzu, gülen surat emojisi baskılı alışveriş poşeti ve paket bantı resimde ilk bakışta fark edilen unsurlardır. Diğerler nesneler yığını oluşturan belli belirsiz nesne yığını olarak zemini işgal etmektedir.

Projenin deneyimlenmesinin erken aşamalarında yukarda sözü edilen küçük boyutlu pek çok suluboya resmin ardından, birbirini tamamlayan sağ/sol, yukarısı/aşağısı, öncesi/sonrası durumları ile biçimsel olarak çeşitlenen triptik çalışma yapmaya ve bunun için klasik anlayışta tuval üzerine yağlı boya resimlerin yapılmasına karar verilmiştir.

Çok renkli, sembolist ve ekspresyonist yaklaşımın egemen olduğu resimlerde, kapı, pencere, perde, yatak, fare, karton kutu, lazımlık, halı, leğen, kıtık yastık, buzdolabı vb. nesneler terkedilmiş evlerin içinde dağınık bir biçimde yer almaktadır. Resimleri birbirine bağlayan asıl unsur; "Varlığın yokluğu" (Resim 18), "Çürümenin Odası" (Resim 19) ve "Yokluğun varlığı" (Resim 20) isimleri ile yaşamsal sürece işaret ediliyor olmasıdır

Resimlerdeki kapılar dikkat çekici biçimde açık ya da yarı açık olarak kurgulanmıştır. Kapı, yalnızca bir geçiş elemanı değil, iki farklı varoluş alanı arasında kurulan ilişkinin sembolü olarak değerlendirilmiştir. Açık bırakılmış kapılar, terk edilmişlik hissi yaratmanın ötesinde, geçmişte yaşanmış bir hayatın izlerini bugüne taşıyan eşikler olarak ele alınmıştır. İzleyici, bu kapılar aracılığıyla yalnızca mekâna değil, mekânın taşıdığı görünmez hikâyelere de davet edilmektedir. Bu nedenle kapı, yokluğu temsil eden bir unsur olmaktan çok, görünmeyen bir varlığın hâlâ hissedilebildiği bir geçiş alanı olarak okunmuştur.

Pencereler çalışmalarda dış dünyaya açılan fiziksel açıklıklar olmanın ötesinde, fark ediş ve kavrayış anlarına gönderme yapan unsurlar olarak kullanılmıştır. Özellikle iç mekânın yıpranmış ve yoğun atmosferi içerisinde beliren ışık etkileri, epifanik deneyimin görsel karşılığı olarak değerlendirilmiştir. Pencere aracılığıyla içeriye giren ışık, mekânın fiziksel gerçekliğini aydınlatmanın yanı sıra, görünmez kalmış anlam katmanlarını da görünür hâle getirmektedir. Böylece pencere, dış dünyaya açılan bir boşluk değil, farkındalığa açılan bir alan niteliği kazanmaktadır.

Yatak, bireyin gündelik yaşam içerisinde en savunmasız ve en mahrem hâllerine tanıklık eden bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Çalışmalarda yer alan boş yatak, fiziksel olarak bulunmayan bireyin yerine geçen bir iz niteliği taşımaktadır. Bu nedenle yatak, yalnızca kullanılmayan bir eşya değil, geçmişte burada yaşanmış hayatların sessiz bir tanığı olarak ele alınmıştır. İnsan figürünün bulunmadığı kompozisyonlarda yatak, bireyin yokluğunu görünür kılan en güçlü göstergelerden biri hâline gelmektedir.

Perde, içerisi ile dışarısı arasında kurulan ilişkinin sembolik bir sınırı olarak değerlendirilmiştir. Bir zamanlar mahremiyeti koruyan bu unsur, harap olmuş mekân içerisinde işlevinden uzaklaşmış görünmektedir. Bu durum, bireyin kendisini dış dünyadan ayırma çabasının zaman içerisinde anlamını yitirmesine gönderme yapmaktadır. Böylece perde, yalnızca dekoratif bir unsur değil, insanın toplumla kurduğu ilişkinin kırılganlığını görünür kılan bir metafor olarak okunmuştur.

Çalışmalarda yer alan çöp yığınları, yalnızca tüketim sonrasında ortaya çıkan artıklar olarak ele alınmamıştır. Aksine çöp, bir yaşam biçiminin geride bıraktığı kayıtlar bütünü olarak değerlendirilmiştir. İnsanların kullandığı nesneler, tüketim alışkanlıkları ve gündelik pratikleri, çöp aracılığıyla okunabilir hâle gelmektedir. Bu yönüyle çöp, değersiz olarak görülen şeylerin aslında toplumsal belleğin taşıyıcısı olabileceğini göstermektedir.

Fare figürü, çalışmalarda dikkat çeken en önemli sembollerden biridir. Toplumsal yaşam içerisinde çoğu zaman dışlanan ve görünmez kılınan bu canlı, harabe mekân içerisinde yaşamın tamamen sona ermediğini göstermektedir. Fare, insanın terk ettiği alanlarda dahi yaşamın farklı biçimlerde devam ettiğine işaret etmektedir. Bu nedenle fare, çürümenin değil, dönüşümün ve sürekliliğin sembolü olarak değerlendirilmiştir.

Pencere önünde yer alan sefer tası, gündelik emeğin ve sıradan yaşamın temsilcisi olarak okunmuştur. Bir zamanlar yemek taşıyan, paylaşımı ve gündelik rutini mümkün kılan bu nesne, mekân içerisinde geçmiş yaşantıların somut bir izi olarak varlığını sürdürmektedir. Çalışmada sefer tası, büyük tarihsel anlatıların dışında kalan sıradan insanların yaşamlarına gönderme yapan bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Bu yönüyle nesne, görünmez kalmış bireysel hikâyelerin taşıyıcısı hâline gelmektedir.

Duvar yüzeylerinde görülen deformasyonlar yalnızca fiziksel yıpranmanın sonucu olarak ele alınmamıştır. Katman katman açığa çıkan yüzeyler, mekânın hafızasını görünür kılan izler olarak değerlendirilmiştir. Nasıl ki insan belleği zaman içerisinde üst üste biriken deneyimlerden oluşuyorsa, duvarlar da geçmiş yaşantıların katmanlarını bünyesinde taşımaktadır. Bu nedenle deforme yüzeyler, yıkımın değil, birikmiş zamanın görsel temsili olarak okunmuştur.

Bu unsurlar, mekânın hafızasını, geçmiş yaşantıların izlerini ve birey ile toplum arasındaki görünmez ilişkileri açığa çıkaran göstergeler olarak değerlendirilmiştir. Böylece çalışma, terk edilmiş ya da işlevini yitirmiş görünen mekânların aslında çok katmanlı anlamlar taşıdığı düşüncesinden hareket etmiş; sıradan ve göz ardı edilen nesneler aracılığıyla görünmeyen yaşam öykülerine görünürlük sağlanmıştır. Bu yaklaşım, uygulamanın düşünsel yönünü oluşturan epifanik fark edişin temelini meydana getirmektedir.

Uygulamanın Düşünsel Yönü

Proje kapsamında üretilmiş resimlerde gözlemlenen çöp ve harabe imgeleri, fiziksel yıkımın, tüketim sonrası geriye kalan atıkla aracılığıyla modern bireyin bastırılmış hafızasını,

aidiyet kaybını, yalnızlaşmasını ve görünmez hâle gelen varoluşsal krizlerini açığa çıkaran epifanik göstergeler olarak okunmayı talep etmektedir. Böylece tüketim kültürünün ironik bir dille eleştirmesi ve toplumsal hafızaya ilişkin düşünce perspektifi önerilmektedir.

Resimsel mekânda geleneksel Erzurum yaşantısının izlerini, bireysel deneyimlerin kalıntılarını ve toplumsal belleğin görünmez katmanlarını bulmak mümkündür. Geçmişe dönük bir sorgulamadan geleceğe dönük bir anlamın çıkartılması adına şimdiki zamana özgü hafızanın epifanisi dinamik bir ilişki biçimi olarak tarif edilmektedir. Bu bağlamda proje çalışmaları, tüm kayıplara ve çözülmelere rağmen insanın varlığının ve yaşama arzusunun bütünüyle ortadan kalkmadığını göstermekte ve görünmez yaşamların epifanik taşıyıcısı olarak anlam kazanmaktadır.

RESİMLER



Resim 14. Elif Yüksel, “Çok Sevilen Bisküvi”, kâğıt üzerine renkli kalem ve sulu boya, (21x29 cm),2024



Resim 15. Elif Yüksel, “Mavi Terlikler”, kâğıt üzerine renkli kalem ve sulu boya, (21x29 cm), 2024



Resim 16. Elif Yüksel, “Çöpte Yaşam”, kâğıt üzerine renkli kalem ve sulu boya (21x29 cm), 2024



Resim 17. Elif Yüksel, “Teşekkürler Süpürge”, kâğıt üzerine renkli kalem ve sulu boya, (21x42 cm), 2024



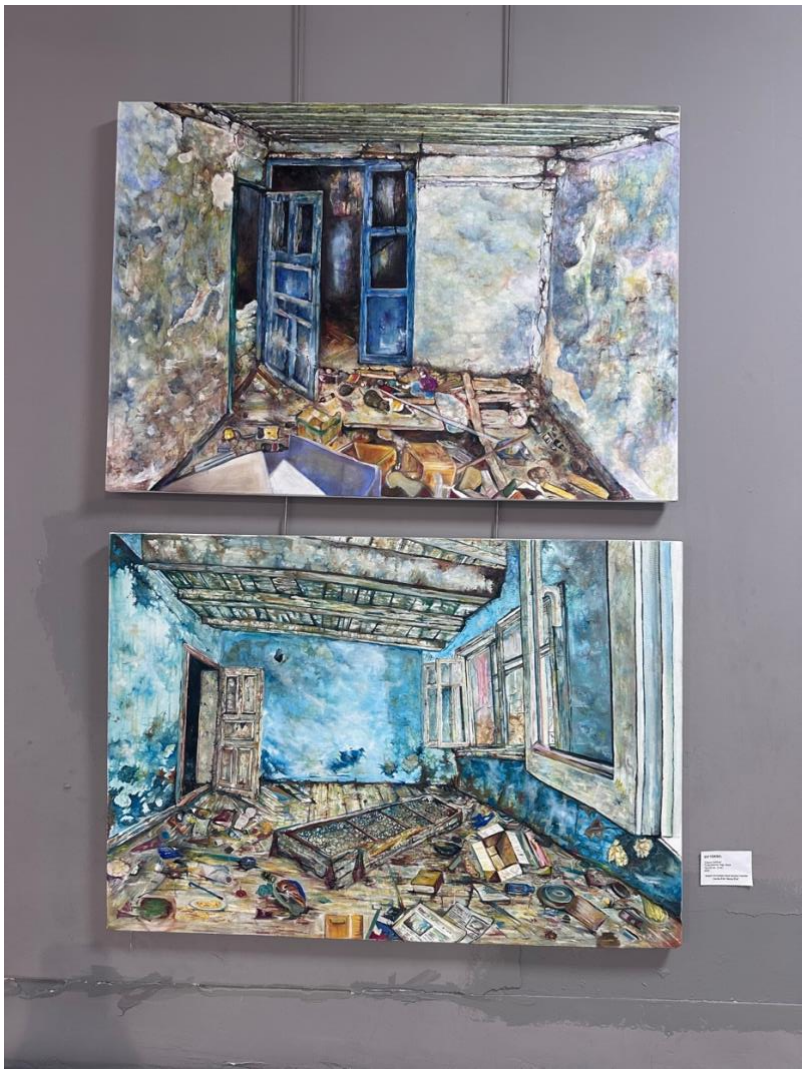
Resim 18. Elif Yüksel, “Varlığın Yokluğu”, tuval üzerine yağlı boya, (70x100), 2025



Resim 19. Elif Yüksel, "Çürümenin Odası" tuval üzerine yağlı boya, (70x100 cm), 2026



Resim 20. Elif Yüksel, "Yokluğun Varlığı" tuval üzerine yağlı boya, (70x100 cm), 2026



Resim 21. Elif Yüksel, Mezuniyet Sergisinden Görünüm, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı, ERZURUM.

SONUÇ

"Ahlaki Çürümenin Sanatsal Temsili; Hiçliğin İradesinden Çöpün Epifanisine" başlıklı bu çalışmada, modern bireyin deneyimlediği varoluşsal boşluk, yabancılaşma ve toplumsal çözülme süreçleri hem kuramsal hem de pratik düzlemde ele alınmıştır. Tarihsel süreç içerisinde dönüşen sosyo-kültürel yapılar, üretim ve tüketim ilişkilerinin belirleyiciliğinde yeniden şekillenirken, bu dönüşümün birey üzerindeki etkisi "hiçlik" ve "çürüme" kavramları üzerinden analiz edilmiştir. Nietzsche, Cioran, Bauman ve Baudrillard gibi düşünürlerin yaklaşımlarından hareketle geliştirilen kuramsal çerçeve, modern insanın değer kaybı ve anlam yitimi deneyimini açıklamada önemli bir zemin oluşturmuştur.

Bu bağlamda "çöp", yalnızca fiziksel bir atık değil; bireyin bastırılmış duygularının, toplumsal bağların zayıflamasının ve tüketim kültürünün yarattığı geçicilik duygusunun somut bir göstergesi olarak ele alınmıştır. "Çöpün epifanisi" kavramı ise, gündelik yaşamda değersizleştirilen ve görünmez kılınan unsurların, sanatsal bağlamda yeniden anlam kazanarak ani bir farkındalık üretmesi sürecini ifade etmektedir. Bu yaklaşım, çöp ve atık estetiğine yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda varoluşsal ve düşünsel bir derinlik kazandırarak çağdaş sanat tartışmalarına özgün bir katkı sunmaktadır.

Uygulama sürecinde gerçekleştirilen resimsel üretimler, deformasyon, katmanlaşma, parçalanma ve yüzey bozulmaları gibi plastik unsurlar aracılığıyla bu düşünsel altyapıyı somutlaştırmıştır. Terk edilmiş mekânlar, dağınık nesneler, boş yataklar ve açık kapılar üzerinden kurulan görsel anlatım, mekânı yalnızca fiziksel bir alan olmaktan çıkararak hafıza, yokluk ve varoluş ilişkisini taşıyan bir katmana dönüştürmüştür. Bu yönüyle estetik anlayış, "güzel" olandan uzaklaşarak kırılgan, geçici ve rahatsız edici olanın ifade gücünü merkeze almıştır.

Ayrıca çalışma, izleyiciyle kurduğu epifanik ilişki sayesinde sanat eserini pasif bir görsel deneyim olmaktan çıkararak zihinsel ve duygusal bir yüzleşme alanına dönüştürmektedir. İzleyici, yüzeyde değersiz görülen imgelerin aslında bir yaşamın kalıntısı olduğunu fark ederek, modern varoluşun görünmez gerçekliğiyle karşı karşıya kalmaktadır. Sonuç olarak bu proje, değersiz olanın anlamını yeniden sorgulayan, çöpü estetik ve kavramsal bir araca dönüştüren ve modern bireyin içsel kırılmalarını görünür kılan çok katmanlı bir ifade biçimi geliştirerek çağdaş plastik sanatlar alanına özgün bir katkı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Abdurrezak, A. O. (2015). Yaygın eğitim bağlamında sosyo-kültürel işlevleri açısından köy odaları: Kastamonu örneği. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi, 4*(36).

Antmen, A. (2023). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar: Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla*. Sel Yayıncılık.

Arman, F. (1960). *Le plein* (Doluluk) [Enstalasyon]. Iris Clert Galeri, Paris. http://www.arman-studio.com/catalogues/catalogue_accumulation/arman_acc_malheurBarbu.html

Arman, F. (1960). *Malheur aux Barbus*. [Akümülasyon]. Iris Clert Galeri. https://www.arman-studio.com/RawFiles/133996.html

Bauman, Z. (2005). *Bireyselleşmiş toplum* (6. bs.). Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2018). *Retrotopya* (A. Karatay, Çev.). Sel Yayıncılık.

Berger, J. (2022). *Görme biçimleri* (131. bs.). Metis Yayınları.

Beuys, J. (1972/1979). *Ausfegen* (Süpürme) [Performans/enstalasyon]. https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cz9BBq

Burne-Jones, E. (1886–1894). The adoration of the magi (Müneccimlerin tapınması) [Duvar halısı, yün ve ipek]. https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/ladoration-des-mages-150150

Caravaggio. (1602). St. Matthew and the angel (Aziz Matta ve melek) [Yağlı boya]. https://artsandculture.google.com/asset/saint-matthew-and-the-angel/gwG_8dAp54BAUA

Chamberlain, J. (1992). *Dearie Ooo Enseau* (Ve erkek topluluğunu hayal edin) [Boyalı ve krom kaplamalı çelik]. https://www.galleriesnow.net/artwork/dearie-oso-enseau/

Cioran, E. M. (2022). *Çürümenin kitabı*. Ayrıntı Yayınları.

Duchamp, M. (1917). *Fountain* (Çeşme) [Porselen pisuvar]. San Francisco Museum of Modern Art. https://www.sfmoma.org/artwork/98.291/

Dürre, M. (2020). Nietzsche'nin nihilizm söylemi. *Felsefe Arkivi–Archives of Philosophy*, (52). https://doi.org/10.26650/arcp2020-005

Emin, T. (1998). *My bed* (Yatağım) [Enstalasyon]. Tate. https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-l03662

Erinç, S. M. (2016). *Resmin eleştirisi üzerine* (4. bs.). Ütopya Yayınevi.

Eyigör Pelikoğlu, F. (2019). *Sürdürülebilir beklentilere teamülen sanat*. Akademisyen Kitabevi.

Farrel, J. (2024). Caravaggio ve devrimci realizmi (B. Kazan, Çev.). *Corpus*. https://corpusdergi.com/wp-content/uploads/2024/05/saint-matthew-and-the-angel.jpg

Fischer, E. (2021). *Sanatın gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). Sözcükler Yayınları.

Gombrich, E. H. (2019). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.; 16. bs.). Remzi Kitabevi.

Gültekin, T., & Bahadır, A. (2020). Analysis of Tracey Emin's "Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995" and "My Bed" in the context of the *Einfühlung* concept. *Social Sciences Research Journal, 9*(2), 99–106.

Gündüz, A. Y. (2022). Yeni gerçekçilik sahasında çağa tanık bir oyuncu: Arman. *İdilDil ve Sanat Dergisi, 89*, 47–57. https://doi.org/10.7816/idil-11-89-05

Hodge, S. (2016). *Beş yaşındaki çocuk bunu neden yapamaz? Açıklamalı modern sanat* (F. Candil Sulu & G. Metin, Çev.). Hayalperest Yayınevi.

Hodge, S. (2020). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri* (E. Görgü, Çev.). Domingo Yayınları. (Orijinal eser 2011'de yayımlanmıştır.)

Kavrakoğlu, D. (t.y.). Çağdaş sanata varış 41: Kübizm 2. https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-41-kubizm-2/

Kiefer, A. (1985–1987). *Osiris und Isis* (Osiris ve İsis) [Yağlı boya ve akrilik emülsiyon]. San Francisco Museum of Modern Art. https://www.sfmoma.org/artwork/87.34.A-C/

Kuspit, D. (2022). John Chamberlain: The greatest junk artist. *Whitehot Magazine*. https://whitehotmagazine.com/articles/junk-artist-by-donald-kuspit/5313

Magritte, R. (1952). *Les valeurs personnelles* (Kişisel değerler) [Tuval üzerine yağlı boya]. San Francisco Museum of Modern Art. https://www.sfmoma.org/artwork/98.562/

Picasso, P. (1912). *Nature morte à la chaise cannée* (Hasır örgülü natürmort) [Karışık teknik]. https://www.museepicassoparis.fr/fr/nature-morte-la-chaise-cannee

Sartre, J. P. (2017). *İmgelem* (İ. Yerguz, Çev.). İthaki Yayınları.

Susuz, M. (2025). The problem of permanence of the object in the context of decay and deterioration in contemporary art through the works of Eva Hesse and Joseph Beuys. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 15*(2), 1441–1462. https://doi.org/10.20488/sanatvetasarim.1828100

Tolyağ, D. (2021). Sanatta akümülasyon yöntemiyle nesnelerin sanat yapıtına dönüştürülmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 78*, 185–196. https://doi.org/10.7816/idil-10-78-02

Whiteread, R. (1993). *House* [Beton heykel/enstalasyon]. Damon Hyldreth Sculpture. http://www.damonart.com/myth_uncanny.html

Williams, R. (1958). *Culture and society: 1780–1950*. Columbia University Press.

Yeşil Ada, M., & Doğrusöz, İ. (2025). 20. yüzyıl sanatında form, mekân ve zamanın yeniden şekillendirilmesi: Kübizm-kolaj tekniği. *D-Sanat KDPÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 1*(1), 1–10. https://doi.org/10.5281/zenodo.17169630

Yılmaz, H. N. (n.d.). Kavramsal sanatın çarpıcı simgeleri: Çeşme ve *Comedian* örnekleri. *Sanat Okur*. https://sanatokur.com/kavramsal-sanatin-carpici-simgeleri-cesme-ve-comedian-ornekleri/

ÖZGEÇMİŞ



KİŞİSEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı: Elif Yüksel

Doğum Yeri ve Yılı: Ankara, 1999

EĞİTİM

2005-2017- İlk, Orta ve Lise eğitimini Erzurum'da tamamladı.

2022-2023- Bayburt Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümünde eğitim gördü.

2023-2026- Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Lisans Eğitimini sürdürdü. Bölüm 2.si ve Fakülte 2.si dereceleri alarak mezun oldu.

ÖDÜLLER

2025- ArtAntakya 5. Genç Yetenekler Yarışması Sergileme Ödülü.

PROJELER VE PATENT

2023- TUBİTAK 2209-A Üniversite Öğrencileri Araştırma Projesi'inde "Görme Engelli Çocuklara Özel Simgeli Renkli Kalemler."proje Yürütücüsü olarak görev aldı.

2025- Toplumsal Duyarlılık Projeleri (TDP) kapsamında "Görsel Kartlarla Hikâye Oluşturma" isimli sosyal sorumluluk projesinde görev aldı.

2026- Görme Engelli Çocuklara Özel Simgeli Renkli Kalemler, Faydalı Model Tescili (Türk Patent ve Marka Kurumu)

2026- TUBİTAK destekli "Renklerle Öğren Sanatla Hatırla Otizimli Çocuklarda Kalıcı Renk Öğrenimi" araştırma projesinde Araştırmacı olarak görev aldı.

SERGİLER

2026- “Mezuniyet Sergisi”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı, Erzurum.

2026- “Aile; Bağlar, Bellek ve Birlikte Var Olmanın İzleri”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı, Erzurum.

2025- “Artantakya 5. Genç Yetenekler Yarışması Sergileme Ödülü” Online Sergi. https://www.artantakya.com/genc-yetenekler/elif-yuksel/ .

2024- “BİZ312E” Prof. Fevziye Eyigör Pelikoğlu Atölyesi Öğrencileri Sergisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı, Erzurum.

2024- “Bir İleri Dönüşüm Hikayesi: Upcycle Erzurum Art”, Doç. Didem Özışık Baskı-resim Atölyesi sergisi, https://esergi.atauni.edu.tr/sergi/detay/baskiresim-sergisi-bir-ileri-donusum-hikayesi:-upcycle-erzurum-art-kurator:-doc--cemile-didem-ozisik .

2023- “Bahar Sergisi”, Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sergi Alanı, Bayburt.

2022- “Kadınlar Günü”, Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sergi Alanı, Bayburt.