

Post-Kantçı Estetikte Yücenin Yerelleşmesi: Türk Çağdaş Sanatında Modern ve Postmodern İzler

The Vernacularization of the Sublime in Post-Kantian Aesthetics: Modern and Postmodern Traces in Turkish Contemporary Art

ÖZET

Bu makale, post-Kantçı estetikte yüce kavramının Türk çağdaş sanatındaki yerelleşme sürecini modern ve postmodern bağlamlarda ele almaktadır. Kant'ın doğa merkezli yüce anlayışının Lyotard ve Nietzsche gibi düşünürlerin etkisiyle radikal bir dönüşüm geçirerek; sanatta temsil edilemeyen sunumu, trajik coşku ve dijital/beden odaklı yeni boyutlar kazanması incelenmektedir. Türkiye'nin kültürel kimliği, kentsel dönüşüm, göç ve teknolojik devrimler gibi yerel dinamikler, Burhan Doğançay, Nuri Bilge Ceylan, Canan Tolon, Refik Anadol ve Nezaket Ekici gibi sanatçıların eserleri üzerinden çözümlenmektedir. Niteliksel ve disiplinlerarası bir yöntemle yürütülen bu çalışma, yücenin evrensel dilinin İstanbul'un kentsel dokusundan dijital veri heykellerine kadar uzanan geniş bir yelpazede nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır. Sonuç olarak, Türk çağdaş sanatının, Batı merkezli teorileri yerel deneyimlerle harmanlayarak küresel estetik söylemlere özgün bir katkı sunduğu vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yüce, Post-Kantçı estetik, Türk çağdaş sanatı, Modernizm, Postmodernizm.

ABSTRACT

This article analyzes the localization process of the concept of the sublime in post-Kantian aesthetics in Turkish contemporary art in modern and postmodern contexts. Kant's nature-centered understanding of the sublime undergoes a radical transformation under the influence of thinkers such as Lyotard and Nietzsche, and gains new dimensions focused on the presentation of the unrepresentable in art, tragic ecstasy, and digital/body. The analysis of local dynamics, such as Turkey's cultural identity, urban transformation, migration, and technological revolutions, is facilitated through the examination of works by prominent artists including Burhan Doğançay, Nuri Bilge Ceylan, Canan Tolon, Refik Anadol, and Nezaket Ekici. Utilizing a qualitative and interdisciplinary methodological approach, this study elucidates the reproduction of the universal language of the sublime across a diverse array of media, from the urban fabric of Istanbul to digital data sculptures. The study's conclusion underscores the distinctive contribution of Turkish contemporary art to global aesthetic discourses, emphasizing the integration of Western theories with local experiences.

Keywords: Sublime, Post-Kantian aesthetics, Turkish contemporary art, Modernism, Postmodernism.

GİRİŞ

Yüce' kavramı, insan deneyiminin sınırlarını aşan olguları anlama çabasının felsefi ve sanatsal bir ifadesidir. Bu kavram, Antik Çağ'dan günümüze uzanan tarihsel süreçte, özellikle Immanuel Kant'ın Yargı Gücünün Eleştirisi (1790) ile sistematik bir felsefi zemine kavuşmuştur.² Kant, yüceyi, "evrensel olanın altında tikel olanı düşünme" yetisi olarak tanımlayarak, yargı gücünün bir parçası olarak ele almıştır (Ginsborg, 2022, Bölüm 1). Ancak Kant'ın doğanın büyüklüğü karşısında duyulan hayranlık ve dehşet karışımı bir duygu olarak tanımladığı "yüce", sonraki düşünürler tarafından köklü bir dönüşüme uğratılmıştır.

Post-Kantçı dönemde, yüce kavramı önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Jean-François Lyotard'ın "temsil edilemeyen sunumu" ve Friedrich Nietzsche'nin "trajik coşku" kavramsallaştırmaları, yüceyi doğa deneyiminin ötesine taşımıştır. Bu dönüşüm, modern insanın politik çatışmalar, teknolojik devrimler ve varoluşsal krizlerle karakterize olan deneyim dünyasını kapsayacak şekilde genişlemiştir. Bu süreç, Kant'ın "sunum" (darstellung) kavramının estetik bir temele oturtulmasıyla da yakından ilgilidir. Ross'a (2007) göre, Heidegger, Lacoue-Labarthe ve Nancy gibi filozoflar, Kant'ın Üçüncü Eleştiri'de ortaya koyduğu sunum problemini, insan özgürlüğü ile maddi dünya arasındaki ilişkiyi estetik bir çerçevede yeniden tanımlamak için genişletmişlerdir (s. 4). Lyotard'ın temsil krizine yaklaşımı, bu estetikleştirilmiş sunum anlayışının sanatta "temsil edilemeyen" izini sürmesiyle örtüşürken; Nietzsche'nin sublimasyon kavramı, parçalanmış dürtülerin bir "üst amaç" etrafında bütünleşerek sürükleyici bir deneyime dönüşmesini ifade eder (Gemes, 2015).

Yüce kavramı üzerine yapılan tartışmalar, çoğunlukla Batı merkezli bir perspektiften yürütülmüştür. Bu bağlamda Türkiye, Doğu ile Batı arasındaki özgün konumu, çok katmanlı tarihsel mirası ve kendine has kültürel dinamikleriyle yüce kavramının farklı yorumlanma biçimlerini incelemek için verimli bir zemin sunmaktadır. Özellikle Türkiye'nin modernleşme deneyimi ve çağdaş sanat pratikleri, yücenin yerel bağlamlarda nasıl dönüştüğünü anlamak açısından kritik önem taşır. Türk çağdaş sanatındaki yüce kavramının yerelleşme süreci hem evrensel estetik söylemlere hem

Burçin Ünal¹ 

How to Cite This Article

Ünal, B. (2025). "Post-Kantçı Estetikte Yücenin Yerelleşmesi: Türk Çağdaş Sanatında Modern ve Postmodern İzler", International Academic Social Resources Journal, (e-ISSN: 2636-7637), Vol:10, Issue:2; pp:73-83. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15277403>

Arrival: 09 February 2025

Published: 28 April 2025

Academic Social Resources Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

¹ Doç.Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel ABD, Ankara, Türkiye.

² Kritik der Urteilskraft (1790), Kant'ın üç büyük eleştirisinin sonuncusudur ve genellikle Yargı Gücünün Eleştirisi olarak Türkçeye çevrilir. Saf Aklın Eleştirisi (1781) ve Pratik Aklın Eleştirisi'nden (1788) sonra yayımlanması nedeniyle literatürde sıklıkla "Üçüncü Eleştiri" olarak da anılır. Eser, estetik yargı ve teleolojik yargı olmak üzere iki ana bölümden oluşur ve Kant'ın eleştirel sisteminin bütününe önemli katkılar sunar (Ginsborg, 2022).

de yerel dinamiklere ışık tutar. Refik Anadol'un da belirttiği gibi, veri sadece matematiksel bir olgu değil, aynı zamanda bir "hatıra"dır (Yüksel, 2021). Anadol, bu bağlamda verinin "sıkıcı bir rakam ya da rastlantısal veya matematiksel bir şey" olmadığını, "gerçekten de bizim hatıralarımız olduğunu" vurgular (Yüksel, 2021). Bu durum, Türk çağdaş sanatındaki dijital dönüşümlerin, yücenin sadece doğa ile sınırlı kalmayan, teknoloji ve veri ile de ilişkili olan yeni boyutlarını ortaya koymaktadır.

Bu makale, Burhan Doğançay'ın kentsel yıkımı belgeleyen Duvarlar serisinden Nuri Bilge Ceylan'ın insanın doğayla kurduğu ilişkiyi sorgulayan Gülsüm adlı çalışmasına, Canan Tolon'un belirsizlik ve sonsuzluk temasını işleyen Limbo eserinden Refik Anadol'un yapay zeka temelli Makine Hatıraları'na ve Nezaket Ekici'nin beden odaklı performanslarına kadar uzanan geniş bir yelpazede, Türk çağdaş sanatındaki yüce kavramının farklı örneklerini ele alarak, bu yerelleşme sürecini incelemeyi amaçlamaktadır.

Makalenin analiz bölümlerinde ele alınan eserler, kronolojik ya da sanatçı odaklı bir düzen yerine, kavramsal ve tematik ilişkilere göre incelenmektedir. Her bir eser, farklı başlıklar altında yücenin çeşitli boyutlarını aydınlatmak için tekrar ele alınabilmektedir. Örneğin Refik Anadol'un *Makine Hatıraları*, hem postmodern temsilin krizi hem de dijital dönüşümler bağlamında tartışılmaktadır. Bu yaklaşım, eserlerin çok katmanlı analizine olanak sağlarken, okuyucunun görseller ve tartışma bölümleri arasında aktif bir diyalog kurmasını gerektirir.

YÖNTEM

Bu çalışma, post-Kantçı estetik teorilerinin Türk çağdaş sanatındaki yansımalarını anlamak amacıyla niteliksel bir araştırma yöntemi benimsemektedir. Disiplinlerarası bir yaklaşımla estetik felsefe, sanat tarihi ve kültürel çalışmaların kesişim noktasında konumlanan bu araştırma, yücenin yerelleşme sürecini üç ana aşamada ele almaktadır: (1) Teorik çerçevenin oluşturulması, (2) Sanat eserlerinin seçimi ve çözümlenmesi, (3) Bulguların küresel estetik tartışmalarla ilişkilendirilmesi.

Sanat eserlerinin yorumlanmasında, izleyici, kültürel bağlam ve eserin kendisi arasındaki dinamik etkileşimi merkeze alan hermeneutik (yorum-bilgisel) bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu yaklaşım, özellikle Carroll'ın (2008) hermeneutik eleştirisinden esinlenerek, Batı merkezli postmodern yüce teorilerinin soyut ve içkin (immanent) vurgusunu, Türkiye'nin çok katmanlı sosyopolitik gerçekliğiyle dengelemeyi amaçlamaktadır. Örneğin, Burhan Doğançay'ın Ribbons serisindeki New York ve İstanbul'un kentsel dönüşüm süreçlerini belgeleyen imgeler, sadece Kantçı anlamda bir "matematiksel yüce" okumasıyla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda bu şehirlerin kolektif hafızası ve direniş pratikleriyle de ilişkilendirilerek çözümlenmiştir.

Araştırmanın örneklemini, yüce kavramıyla doğrudan veya dolaylı olarak ilişkilendirilebilen temaları işleyen ve Türkiye'nin sosyopolitik bağlamını yansıtan sanatçılar oluşturmaktadır. Sanatçı ve eser seçiminde şu ölçütler dikkate alınmıştır: (1) Eserlerin yüce kavramıyla kurduğu teorik ve estetik bağın gücü, (2) Kullanılan medyum ve tekniklerin çeşitliliği, (3) Eserlerin Türkiye'nin kültürel kimliği, kentsel dönüşüm, göç ve toplumsal bellek gibi konularla ilişkisi. Bu ölçütler doğrultusunda, Burhan Doğançay'ın kentsel dönüşümü soyut bir dille yorumlayan Ribbon Mania (1982) adlı çalışması, Nuri Bilge Ceylan'ın doğa ve insan ilişkisini sorgulayan fotoğraf çalışmaları, Canan Tolon'un metafizik belirsizlikleri yansıtan Limbo (2022) adlı enstalasyonu, Refik Anadol'un yapay zekâ temelli veri heykelleri ve Nezaket Ekici'nin beden odaklı performansları araştırmanın kapsamına dahil edilmiştir. Bu çalışmanın sınırlılıkları arasında, örneklemin seçilen sanatçılar ve eserlerle kısıtlı olması ve yüce deneyiminin öznel doğası gereği yoruma dayalı bir nitelik taşıması sayılabilir. Bir sonraki bölümde, öncelikle post-Kantçı estetik düşüncede yüce kavramının geçirdiği dönüşümler ve bu dönüşümlerin temel uğrakları teorik bir çerçevede ele alınacaktır.

KANT SONRASI FELSEFEDE YÜCE: TEORİK BİR MİRASIN DÖNÜŞÜMÜ

Yüce kavramı, Kant öncesinde Klasizm, Romantizm ve Gotik geleneklerde farklı biçimlerde tezahür etmiş olsa da, sistematik felsefi tanımını Kant'la kazanmıştır (Morley, 2021). Kant'ın doğa merkezli yüce anlayışı, sonraki düşünürler için hem temel bir referans noktası hem de aşılması gereken bir çerçeve oluşturmuştur (Ginsborg, 2022). Bu yaklaşım, insan özerkliğini merkeze alarak yüceyi evrensel bir ontolojik deneyim olarak konumlandırmıştır.

Kant, Burke'nin çalışmalarını geliştirerek yüceyi üç kategoride - korkunç, yüce ve görkemli - incelemiştir (Morley, 2021). Bu yaklaşımda yüce, insanın kavrama ve kontrol kapasitesini aşan durumlarla karşılaşmasından doğan bir deneyimdir. İnsan aklı, doğanın ezici büyüklüğü karşısındaki çaresizliğini kabul ederken, paradoksal biçimde kendi rasyonel ve ahlaki üstünlüğünün farkına varır (Rohlf, 2024). Bu ikili dinamik, Kant'ın yüceyi salt doğasal bir fenomen olmaktan çıkarak insanın epistemolojik ve etik sınırlarına dair bir sorgulamaya dönüştürmüştür.

Kant'ın yüce teorisi, döneminin toplumsal cinsiyet algılarını yansıtan bir söylem içerir. Yüceyi eril/aşkın, güzeli ise dişil/içkin kategorilerle ilişkilendiren bu yaklaşım, estetik deneyimi toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden yorumlar (Frierson, 2011, xvii-xviii). Bu cinsiyetlendirilmiş ayırım, Kant'ın estetik ve ahlak arasında kurduğu ilişkiyi de şekillendirmiştir (Ginsborg, 2022).

Post-Kantçı düşünürlerden Schopenhauer, yüceyi iradeye karşı verilen trajik mücadele bağlamında ele alarak, sanatı bir kurtuluş aracı olarak konumlandırmıştır. Nietzsche ise, Sokratesçi rasyonalizmin varoluşu salt bilişsel kavrayışa

indirgeyerek trajediyi zayıflatmış savunurken, Kant'ın bilişsellğe getirdiği sınırlamaları 'trajik yüce' kavramının yeniden düşünülmesi için bir fırsat olarak görmüştür (Williams, 2012). Nietzsche, Schopenhauer'ın pasif direniş anlayışını aşarak, yücenin sublimasyon yoluyla aktif bir dönüşüm potansiyeli taşıdığını savunur (Gemes, 2015). Yunan tragedyasında Apolloncu ve Dionysosçu unsurların birleşiminden doğan "güçlü kötümserlik", trajik yüceyi karakterize eder. Bu yaklaşım, Lyotard'ın "temsil edilemeyen sunumu" kavramına zemin hazırlayarak, sanatın dönüştürücü gücünü vurgular.

Kant'ın sanatta yüceyi kabul edip etmediği tartışmalıdır. Kvokačka (2021), Üçüncü Eleştiri'de piramitler ve Aziz Petrus Bazilikası örneklerini inceleyerek, Kant'ın sanatsal temsillerin matematiksel yüceyi tetikleyebileceğini örtük biçimde kabul ettiğini savunur (s. 404). Bu yorum, Kant'ın yüceyi öncelikle doğayla ilişkilendiren yaklaşımına rağmen, sanatın yüce deneyimindeki rolüne dair yeni bir perspektif sunar.

Lyotard'ın postmodern yüce anlayışı bu tartışmalı mirası radikal bir dönüşüme uğratar: Auschwitz gibi tarihsel travmalar, sanatın dilini parçalayarak yüceyi 'temsil edilemeyen sunumu' olarak yeniden tanımlar (Gratton, 2018, The Differentd section, para. 6). Bu dönüşüm, yalnızca temsil krizini değil, aynı zamanda sanatta biçim-içerik ilişkisinin yeniden sorgulanmasını da beraberinde getirir. Vandenabeele (2015, s. 43-45), Kant'ın matematiksel yüce anlayışını sanata taşıyarak, biçimin aşırılığı ve yokluğu ayırımına dayanarak iki yeni kategori geliştirir: "mannerist yüce", biçim fazlalığıyla kendini gösteren; ve "maddeci yüce", biçimsizliğe yönelerek maddeye odaklanan. Bu perspektif, kapitalizmin kendisini bir "metafizik ilke" olarak sunmasıyla ilişkilidir; sonsuz gelişim arzusu, yücenin dinamik ve şok edici doğasını yansıtır (Hoshino, 2012). Özellikle Refik Anadol'un dijital veri heykelleri (Görsel 5), yapay zekânın sonsuz veri akışını somutlaştırarak "maddeci yüce"nin teknolojik bir tezahürü olarak okunabilir. Bu eserler, izleyicinin duyuusal sınırlarını zorlarken, aynı zamanda Lyotard'ın 'temsil edilemeyen' kavramını dijital çağın ontolojik şokuyla birleştirir (Shinkle, 2013). Morley (2021), modern teknolojik toplumdaki gündelik hayatın koşullarının "travmatik bir şok" etkisi yaratarak "modern toplumu" derinden etkileyebileceğini belirtir. Bu bağlamda, Lyotard'ın postmodern yüce anlayışı, dijital çağın bu travmatik ve şok edici deneyimlerini yansıtan önemli bir çerçeve sunar.



Görsel 1: Nuri Bilge Ceylan, *Gülsüm*, 2024, Arşivsel pigment baskı, 150 x 174 cm. (Dirimart, t.y.).

Kaynak: <https://dirimart.com/tr/Exhibitions/Yolda/195>

Morley (2021), yüce deneyimin "bilinçli kontrolün ötesinde yoğun deneyimler" içerdiğini belirtir. Bu bağlamda Lyotard, kapitalizmin "güzel" değil, "yüce" bir estetiğe sahip olduğunu savunur; çünkü kuralları yıkar ve yenilerini icat eder (Gratton, 2018, The Postmodern Condition section, para. 5). Bu bağlamda, Nuri Bilge Ceylan'ın *Gülsüm* adlı arşivsel pigment baskısı (Görsel 1), Lyotard'ın postmodern yüce anlayışını yansıtan bir başka örnek olarak karşımıza çıkar. Ceylan'ın eseri, insanın varoluşsal yalnızlığını ve belirsizliğini, izleyiciyi ontolojik bir sorgulamaya davet eden bir dil kullanarak aktarır.

MODERN SANATTA YÜCENİN DÖNÜŞÜMÜ: ROMANTİK İDEALDEN SOYUT KAOSA

Modern sanatta yücenin dönüşümü, Kant'ın doğa merkezli tanımının ötesine geçerek, insanın içsel kaosunu ve kentsel gerçekliğini kucaklamıştır. Morley'nin (2021) belirttiği gibi, yüce, "Romantik hareket" ile yakından ilişkilidir ve "Gotik korku" da bu deneyimin bir parçasıdır. Romantik dönemde Caspar David Friedrich'in *Buharlı Bir Dağın Üzerinde Gezgin* (1818) gibi eserleri, doğanın ezici büyüklüğünü insanın ontolojik sorgulamalarıyla birleştirmiştir. 20. yüzyılın soyut ekspresyonistleri ise bu dili formun sınırlarını parçalayarak yeniden şekillendirmiş, Jackson Pollock'un *Number 1A* (1948) gibi damlama resimlerinde renk ve hareketin kontrolsüz enerjisiyle izleyiciyi bir tür dinamik yüceyle yüzleştirmiştir.

Bu evrim, Batı merkezli bir perspektifle sınırlı kalmamıştır. Burhan Doğançay'ın Ribbons serisinden *Ribbon Mania* (1982) (Görsel 2) adlı çalışması, bu yerelleşmeye çarpıcı bir örnektir. Doğançay, Kant'ın "matematiksel yüce" kavramını, hem New York'un grafiti kaplı duvarlarından ilham alan sokak estetiği hem de İstanbul'un kentsel yıkım poetikası üzerinden yeniden yorumlar. Trompe-l'oeil tekniğiyle³ kurgulanan tuvaldeki lacivert tonlar ve yırtık kâğıt izlenimli lekeler, modern kentin parçalanmış dokusunu yansıtır. Doğançay, Gasché'nin (2003) Kant'ı "doğanın vahşi nesneleri" üzerinden okuma biçimini, betonun ve boyanın vahşiliğiyle yeniden yorumlayarak, yücenin evrensel dilini İstanbul'un çatlak duvarlarında yerleştirir. Kentsel dönüşümün şoku, izleyiciyi hem görsel bir şiirsellik hem de ontolojik bir gerilimle baş başa bırakır.



Görsel 2: Burhan Doğançay, *Ribbon Mania*, 1982, Tuval üzerine akrilik, 152,4 x 152,4 cm., Metropolitan Museum of Art. (Metropolitan Museum of Art, t.y.).

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/457772>

Soyut ekspresyonizmle başlayan bu kaçış, modern sanatın yüceyi salt bir temsil nesnesi olmaktan çıkarıp deneyimin merkezine taşıdığını kanıtlar. Pollock'un tuvali, Doğançay'ın duvarları ve Friedrich'in dağları, yücenin farklı coğrafyalarda nasıl kök saldıgının izlerini taşır. Modernizm, bu kökleri kırarak yüceyi insan yapımı bir kaosa dönüştürürken, Türkiye'nin sanat pratikleri de bu küresel dilin yerel bir gramerle nasıl yeniden yazılabileceğini sorgular.

POSTMODERN YÜCE: TEMSİLİN KRİZİ VE YENİ İFADE BİÇİMLERİ

Postmodern sanatta yüce, temsilin ötesine geçerek izleyiciyi aktif bir özne haline getirir. Bu dönüşüm, Kant'ın yüce deneyimini "bilinçli kontrolün ötesinde yoğun deneyimler" olarak tanımlamasıyla paralellik gösterir (Ginsborg, 2022, Bölüm 2.7). Ross (2007), Kant'ın sunum problemini, Platon'un İdealar'ın görünür dünyadaki temsili ve Hristiyan teolojisindeki "bedenleşme" (incarnation) kavramlarıyla karşılaştırarak, yücenin tarihsel olarak nasıl 'maddi formlarla ilişkilendirildiğini' vurgular (s. 2-3). Lyotard'a göre, postmodern sanatta yücenin bu yeni konumu, kapitalizmin "yıkıcı şiddeti" ile paralellik gösterir: Her ikisi de kurulu düzenin normlarını alt üst eder (Hoshino, 2012, s. 11).

Refik Anadol'un yapay zekâ temelli *Makine Hatıraları* (2021) eseri (Görsel 5), teknolojik yücenin hem poetik hem de politik ikiliğini yansıtır. Vandenabeele'nin (2015) dijital sanatta biçimin yokluğunun "maddeci yüce"yi doğurduğu tezi, Anadol'un eserinde somutlaşır. Algoritmaların sonsuz karmaşıklığı, izleyicinin duysal sınırlarını aşarak, Lyotard'ın "temsil edilemeyen" kavramına benzer bir ontolojik şok yaratır. Anadol'un NASA verilerini ışık formlarına dönüştürme stratejisi, Kant'ın "matematiksel yüce"sini dijital bir dille yeniden yorumlar. Ancak bu durum, Artun'un (2021) işaret ettiği gibi, dijital kolonyalizm riskini de beraberinde getirir. Sanatçının büyük teknoloji şirketleriyle işbirliği, "veriyi kalıcı bir materyal olarak kullanma" vizyonunu desteklerken (Çelik, 2024, para.4), aynı zamanda dijital yücenin küresel dilini yerel bir tarihsel diyaloga dönüştürme potansiyelini barındırır.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Gülsüm* (2023) (Görsel 1) ve Ali Alışır'ın *İsimsiz* (2023) (Görsel 4) eserleri, yücenin çağdaş yorumlarını sunar. Ceylan'ın çalışması, insanın doğayla kurduğu ilişkideki varoluşsal gerilimi, Lyotard'ın "temsil edilemeyen" kavramını çağrıştıran minimalist bir dille aktarır. Alışır'ın dijital manipülasyonlarla bedeni parçalayan

³ Fransızca "gözü aldatmak" anlamına gelen bu sanat tekniği, gerçekçi illüzyonlar yaratarak izleyiciyi üç boyutlu bir yanılsamaya yönlendirir. Örneğin, Burhan Doğançay'ın *Ribbon Mania* (1982) eserinde tuval üzerindeki yırtık kâğıt ve derinlik illüzyonları bu teknikle oluşturulmuştur.

eseri ise, teknolojinin insan bedeni üzerindeki kontrol mekanizmalarını görünür kılarak, "temsil edilemeyen"in bedensel sınırlar bağlamında yeniden yorumlanışını sunar.



Görsel 3: Canan Tolon, *Limbo*, büyük ölçekli enstalasyon, 2022. (Alem, 2022).

Kaynak: <https://www.alem.com.tr/sergiler/canan-tolonun-limbo-sergisi-contemporary-istanbul-vakfinda-acildi-1077643>

Canan Tolon'un *Limbo* (2022) enstalasyonu (Görsel 3), Lyotard'ın 'temsil edilemeyen sunumu' kavramını güçlü bir şekilde yansıtır. Tolon, doğal ve yapay malzemelerin dinamik etkileşimi üzerinden, izleyiciyi ontolojik bir belirsizliğe iter. Fişekhane'nin tarihsel mekânında sergilenen eser, paslanmış metal salıncaklar ve aşınmış yüzeylerle "inşa-yıkım" ve "yaşam-ölüm" zıtlıklarını vurgular. Tolon'un mimarlık geçmişi, bu enstalasyonda mekânı bir "araf" olarak kurgulamasını sağlar. İzleyici, salıncaklarla etkileşime girme dürtüsüyle karşılaşır, ancak sanatçı bu eylemi kasıtlı olarak engelleyerek "oyun" ve "tutsaklık" arasındaki gerilimi deneyimsel bir alana taşır.

Bu çağdaş sanat örnekleri, postmodern yücenin Türk sanatında nasıl yerleştiğini gösterir. Kant'ın doğa merkezli yüce anlayışından Lyotard'ın "temsil edilemeyen"ine uzanan teorik çerçeve, Türk sanatçıların elinde özgün yorumlara kavuşur. Anadolu'nun dijital verilerden Tolon'un mekânsal deneyimlerine, Ceylan'ın minimalist estetiğinden Alışır'ın beden politikalarına uzanan bu çeşitlilik, yücenin çağdaş sanatta aldığı yeni biçimleri ve yerel-küresel gerilimlerini yansıtır. Bu eserler, postmodern yücenin salt bir estetik kategori olmaktan çıkıp, toplumsal ve politik bir anlam kazandığını gösterir.

YÜCENİN DENEYİMLENMESİ: İZLEYİCİNİN DÖNÜŞEN ROLÜ

Postmodern sanatta izleyici, yücenin deneyimlenmesinde aktif bir fail haline gelir. Goldthwait'ın (2003) Kant'ın gençlik dönemine dair analizlerinde vurguladığı gibi, Kant'ın *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime* adlı eseri, yücenin deneyimlenmesinde duygusal ve rasyonel bileşenlerin nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Ancak Nietzscheci bir perspektiften bakıldığında, bu aktif katılım, "sublimasyonun ancak bastırılmamış dürtülerin bütünleşmesiyle mümkün olduğu" (Gemes, 2015, s. 253) argümanı ile desteklenir. Williams'a (2012) göre, trajik mitte Dionysosçu bilgelik, Apolloncu bir hileyle sembolize edilir ve trajik kahramanın yok oluşu, bireyselleşme yarısının iyileşmesi, yani bir tür "mistik coşku" olarak görünür. Bu, Nietzsche'nin "trajik coşku" kavramının, acı ve ıstırapın içinde doğan bir haz olarak, trajik vizyonun temelini oluşturduğu anlamına gelir (Williams, 2012). Bu bağlamda, Nezaket Ekici'nin *Imagine* performansı, izleyicinin bedensel ve zihinsel sınırlarını sorgulayarak, yücenin pasif bir şok olmaktan çıkıp kolektif bir diyaloga dönüşmesini sağlar. Ekici'nin performansı, Kant'ın *Gözlemler*'inde güzel ve yüceyi cinsiyetlendirilmiş kategorilerle ilişkilendirmesine ve yüceyi eril/aşkın, güzeli ise dişil/içkin olarak konumlandırmasına (Frierson, 2011, xvii-xviii) bir meydan okuma olarak görülebilir; bedenin politik direncini merkeze alır.

Ancak Carroll (2008), bu aktif katılımın salt bir "özgürleşme" olarak okunamayacağını; izleyicinin kültürel kodlar, tarihsel hafıza ve mekânsal sınırlarla kurduğu diyalogun belirleyici olduğunu savunur (s. 176). Nezaket Ekici'nin *Imagine* performansı (2012), bu dinamikleri somutlaştıran önemli bir örnektir. Ekici, izleyicinin enerjisini "gözlerinin içine bakmadan bile hissedebildiğini" ve bu enerjiyi "hareketlerimle onlara geri verdiğini" belirterek (Memiş, 2024, para. 28), postmodern yücenin diyalogik doğasını vurgular. Benzer şekilde, Refik Anadol da yapay zekayı bir "takım arkadaşı" olarak görerek (Yüksel, 2021), sanatçı, yapay zekâ ve izleyici arasındaki etkileşimin önemine işaret eder. Performans, İstanbul'un Tophane gibi politik gerilimli mekânlarında sergilendiğinde, izleyiciyi ontolojik bir sorgulamanın merkezine yerleştirir. Ekici'nin performanslarında, acıyı merkeze alan Batılı postmodern yaklaşımların aksine mizah ve ironi ön plandadır. Sanatçı, "performanslarımda bedeni zorlamak yerine, insanı tutup bırakmayı tercih ediyorum; bir gözle ağlamak, bir gözle gülmek en güzel sanattır" diyerek (Memiş, 2024, para. 16), yücenin trajik boyutunu yerel bir duyarlılıkla yeniden yorumlar. Bu yaklaşım, İstanbul'un Tophane gibi politik gerilimli mekânlarında sergilendiğinde, izleyiciyi ontolojik bir gerilimle yüzleştirirken aynı zamanda kolektif bir diyalog alanı açar. Benzer şekilde, Nuri Bilge Ceylan'ın *Yolda* sergisindeki portreler, bedenin politik ve poetik

boyutlarını vurgular. Örneğin, Ceylan'ın Cezayir'de fotoğrafladığı *Asker* (2024) adlı çalışma, askeri kimliği bir direniş sembolüne dönüştürerek biyopolitik kontrol mekanizmalarını sorgular (Dirimart, 2025). Ceylan'ın ifadesiyle, bu eserlerdeki insanlar "kendi dünyalarının kahramanları" olarak temsil edilir; bu da yücenin bedensel deneyimini, izleyicinin öznelliğine dayalı bir diyaloga açık hale getirir (Diken, 2025). Böylece yüce, evrensel bir şok olmaktan çıkarak yerel bir direniş estetiğine dönüşür.



Görsel 4: Ali Alışır, "İsimsiz", 2025, arşivsel pigment baskı, 160 x 92 cm. (ArtDog İstanbul, 2025).

Kaynak: <https://artdogistanbul.com/bozlu-art-projectten-kuzeye-dogru-sergisi/>

Bu iç içelik, postmodern enstelasyonlarda izleyicinin bedensel ve zihinsel sınırlarının sorgulanmasıyla yeniden üretilir. Lyotard'ın deyişiyle bu, "duyumsanabilir olanın sınırlarının askıya alınmasıdır" (Gratton, 2018, The Inhuman and the Event section, para. 2). Örneğin Ali Alışır'ın *İsimsiz* (2025) adlı çalışması, dijital manipülasyon ve fotoğraf kolaj teknikleriyle insan bedenini parçalayarak, izleyiciyi biyopolitik kontrol mekanizmaları üzerine düşündürmeye zorlar (Görsel 4). Eserdeki deforme edilmiş anatomik formlar, Hoshino'nun (2012) "yücenin kapitalist ekonomiyle paylaştığı dinamik" argümanını yansıtır: Tıpkı kapitalizmin sınırları sürekli aşması gibi, sanat da izleyicinin duyusal sınırlarını zorlar (s. 28).

Benzer şekilde, Canan Tolon'un *Limbo* enstelasyonu (Görsel 3), izleyiciyi "aktif özne" konumuna iter: paslanmış salıncaklar ve kuruyan çimler, zamanın yıkıcı etkisini gösterirken, izleyicinin bu sürece müdahale edememesi, Lyotard'ın "temsil edilemeyen sunumu"nu deneyimlemesini sağlar. Tolon'un eseri, "tekrar"ı bir direniş aracı olarak kullanır; katmanlı yapılar, izleyicinin "gerçeklik algısını" sorgulayarak onu "ölüm-yaşam döngüsü"nün kaçınılmazlığıyla yüzleştirir (Fişekhane, t.y.). Bu durum, sanatçının "görsel hafıza" ve "mekân" arasındaki ilişkiyi mimari bir perspektifle ele aldığını gösterir—Tolon'un tasarım ve mimarlık eğitimi, bu yaklaşımın temelini oluşturur (Artsy, t.y.).

YÜCENİN YENİ SINIRLARI: DİJİTAL VE BEDENSEL DÖNÜŞÜMLER

Günümüz sanatında yüce kavramı, dijital teknolojilerin sınırsızlığı ve bedenın kırılabilirliği üzerinden yeniden tanımlanmaktadır. Kant'ın "matematiksel yüce"si, algoritmaların sonsuz veri akışlarında ve bedenın politik direnişinde kendini gösterir. Nezaket Ekici'nin *Imagine* (2012) performansı (Görsel 6) bu dönüşümü somutlaştırır: Kırmızı elmaları politik bir metafor olarak kullanan sanatçı, göçmen bedenlerin maruz kaldığı şiddeti izleyicinin fiziksel alanına taşır. "İnsanın onuruna dokunulamaz" ilkesini performatif bir dille sorgulayan Ekici (Memiş, 2024, para. 22), izleyiciyi dehşet ve dayanışma arasında salınan bir diyaloga davet eder.

Refik Anadol'un *Makine Hatıraları* (2021) (Görsel 5), yapay zekânın ürettiği görsel şiirsellikle izleyiciyi verinin devasa ölçeği karşısında konumlandırır. Sanatçının COP30 İklim Zirvesi için hazırladığı sürdürülebilir yapay zekâ projesi, "doğanın gücünü ve sürdürülebilirlik vizyonunu teknolojinin sınırlarıyla yeniden tanımlama" hedefini taşır (Çelik, 2024, para. 12). White (2013), teknolojik yücenin doğal olanla kapitalist mantık arasındaki gerilimi cisimleştirdiğini vurgularken, Carroll (2008) dijital yücenin "sınırsızlık" retorığının izleyiciyi pasifleştirme riskine dikkat çeker (s. 178).



Görsel 5: Refik Anadol, “Makine Hatıraları v.2”, 3 boyutlu veri heykeli, 2021. (Fotoğraf: Erhan Sevenler-Anadolu Ajansı, 2021).

Kaynak: <https://www.aa.com.tr/pg/foto-galeri/yeni-medya-sanatcisi-refik-anadolun-makine-hatiralari-uzay-sergisi-0#>

Anadol'un çalışmaları bu gerilimi hem somutlaştırır hem de aşma potansiyeli taşır. Sergilendiği Fişekhane gibi tarihsel mekânlarla etkileşime giren veri heykelleri, teknolojik yücenin yerel hafıza katmanlarıyla buluştuğu özgün bir estetik dil yaratır. Osmanlı'dan günümüze askeri-endüstriyel hafızayı dijital bir dille yorumlayan sanatçı, algoritmaların sonsuz karmaşıklığını Kant'ın "matematiksel yüce"sine bağlar. Eugénie Shinkle'ın (2013) belirttiği gibi, bu eserlerde yüce "banallik ve yücelik arasındaki gerilimle" şekillenir.

Uzay araştırmalarından elde edilen verileri dans eden ışık formlarına dönüştüren Anadol, Lyotard'ın "temsil edilemeyen sunumu" kavramını teknolojik belirsizlikle birleştirir. Artun (2021) ise, Google gibi şirketlerle iş birliğinin "dijital kolonyalizm" riski taşıdığına dikkat çeker: Kültürün veriye indirgenmesi, sanatın özerkliğini tehdit edebilir (parag. 4). Bu bağlamda yüce, artık dağların uçsuz bucaksız manzaralarında değil, insan zihninin kavrayamadığı algoritmik karmaşıklıkta aranmaktadır.

Bu dönüşüm, yücenin çağdaş sanattaki yeni sınırlarını ve potansiyellerini gösterir. Dijital teknolojiler ve bedensel performanslar aracılığıyla yüce, hem küresel hem de yerel bağlamlarda yeniden yorumlanmakta, sanatın politik ve ontolojik boyutlarını zenginleştirmektedir.

Refik Anadol'un *Makine Hatıraları v.2* (2021) gibi, Ali Alışır'ın dijital kolajları da (Görsel 4) disiplinlerarası bir yaklaşım sergiler. Alışır, fotoğrafın "sanal" potansiyelini kullanarak, "teknolojinin insanı biyolojik bir varlık olarak nasıl dönüştürdüğünü" (Kirezçik, 2019, para. 6) sorgular. Sanatçının "insanlığın maddi ve manevi süreçlerini" (Kirezçik, 2019, para. 11) eleştirel bir dille yansıtan eserleri, dijital yücenin politik-poetik ikiliğini ortaya koyar.

Bu yeni estetik paradigmanda beden, bir direniş ve şok alanına dönüşür. Nezaket Ekici'nin *Imagine* (2012) performansı (Görsel 6), göçmen bedenlerin maruz kaldığı şiddeti kırmızı elmalar üzerinden metaforlaştırarak izleyicinin fiziksel alanına taşır. "İnsanın onuruna dokunulamaz" ilkesini sorgulayan sanatçı, "bu söz Türkiye için de tüm dünya için geçerli[dir]" (Memiş, 2024, para. 22) diyerek yücenin evrenselliğini yerel bağlamda yeniden yorumlar. Performans, izleyiciyi salt bir gözlemci olmaktan çıkarıp, Nietzsche'nin "trajik coşku"sunu çağrıştıran bedensel bir deneyime davet eder. Böylece kapitalizmin küresel şokları, tuvalde değil, tenin titreyişinde hissedilir hale gelir.



Görsel 6: Nezaket Ekici, *Imagine* adlı performanstan bir kare, 2012. (Sönmez, 2012).

Kaynak: <https://www.sanatatak.com/nezaket-ekiciden-kirmizi-elmali-aksiyon/>

Ali Alışır'ın *İsimsiz* (2023) çalışması (Görsel 4), dijital manipülasyon ve fotoğraf kolaj teknikleriyle insan bedenini parçalayarak biyopolitik kontrol mekanizmalarını sorgular. Deforme edilmiş anatomik formlar, Hoshino'nun (2012) kapitalizmle yücenin paylaştığı "sınırsızlık" argümanını beden üzerinden yeniden üretir. Bu yaklaşım, teknolojinin ve iktidarın sınırları üzerine düşündürürken, yücenin politik ve poetik boyutlarını birleştirir.

Canan Tolon'un *Limbo* (2022) enstalasyonu (Görsel 3), boşluk ve doluluk arasındaki diyalektiği soyut formlarla ele alır. Metalik yüzeylerde yaratılan ışık-gölge oyunları, Lyotard'ın "temsil edilemeyen" kavramını görsel bir metafora dönüştürür. Bu eser, dijital çağın kaosunu ve bedenin direncini bir soruya dönüştürerek, izleyiciyi belirsizlik ve sonsuzluk duygusuyla yüzleştirir.

Bu sanatçıların çalışmaları, yücenin dijital çağda aldığı yeni biçimleri gösterir: Anadolu'nun veri heykelleri, Alışır'ın parçalanmış bedenleri, Ekici'nin performatif direnişi ve Tolon'un soyut enstalasyonları, teknolojik ve bedensel yücenin farklı tezahürleridir. Bu eserler, yüceyi salt estetik bir kategori olmaktan çıkarıp, toplumsal ve politik bir alana taşır.

SONUÇ: YÜCENİN KÜLTÜREL YOLCULUĞU

Yüce, Kant'ın doğa merkezli tanımından küresel bir kültürel diyaloga evrilirken, bu süreçteki paradoksal dönüşümler Gasché'nin (2003) "para-epistemik başarı" kavramıyla açıklanabilir. Yücenin yerelleşmesi, yalnızca kültürel bir uyarılma değil, aynı zamanda evrensel bir kavramın yerel bağlamlarda nasıl "genel bir biliş" (cognition in general) sağladığının kanıtıdır (Gasché, 2003, s. 4). Bu bağlamda Türkiye'nin çağdaş sanat pratikleri, yücenin evrenselliğinin ancak yerel dinamiklerle harmanlandığında anlam kazandığını gösterir.

Burhan Doğançay'ın *Ribbon Mania* (1982) adlı eseri (Görsel 2), bu yerelleşme sürecinin en çarpıcı örneklerinden biridir. Metropolitan Müzesi'nin (Metropolitan Museum of Art) de vurguladığı gibi, sanatçı 1972-1989 arasında ürettiği Ribbons serisinde trompe-l'oeil tekniğiyle New York'un grafiti ve posterlerle kaplı duvarlarından ilham alırken, İslami hat sanatının ritmik soyutlamalarına da gönderme yapar. Sokak sanatının ifade olanakları, böylece yerel ve küresel bir estetik dil ile harmanlanır. Metropolitan Sanat Müzesi'nin (t.y.) vurguladığı gibi, *Ribbon Mania*, trompe-l'oeil kolaj tekniğiyle kurgulanmıştır: Tuval üzerindeki kurdele benzeri formlar ve yırtılmış kâğıt izlenimi veren soyutlamalar, bir duvar yüzeyini aşarak izleyicinin mekânına doğru fırlarcasına tasvir edilir. Açık gri zemin üzerinde ışık-gölge oyunları ile pekiştirilen bu üç boyutluluk illüzyonu, Kant'ın "matematiksel yüce" kavramını, kentsel dokunun dinamik parçalanışına dair poetik bir sorgulamaya dönüştürür. Gasché'nin (2003) Kant'ı "doğanın vahşi nesneleri" üzerinden okuma biçiminden hareketle, eserdeki lekeli yüzeyler ve çatlak dokular, betonun materyal gerçekliğiyle birleşerek izleyiciyi hem görsel bir şiirselik hem de kentsel kaosu ontolojik şokuyla yüzleştirir.

Metropolitan Müzesi'nin belirttiği üzere, tuvaldeki soyut işaretler bir yandan yıpranmış posterleri çağrıştırırken, diğer yandan İslami hat sanatının ritmik soyutlamalarına gönderme yapar. Bu ikili referans, Doğançay'ın yerel kültürel mirası küresel bir estetik dil ile nasıl harmanladığını gösterir. *Ribbon Mania*, kapitalizmin küresel şoklarına karşı poetik bir direniş sunarken (Hoshino, 2012), aynı zamanda Lyotard'ın "temsil edilemeyen sunumu" kavramını, kentsel hafızanın parçalanışı üzerinden yeniden yorumlar. Eserdeki yırtık formlar ve illüzyonist teknik, İstanbul'un çok katmanlı tarihsel dokusunu hem bir bellek alanı hem de ontolojik bir gerilim olarak izleyiciye sunar.

Bu yaklaşım, yücenin evrensel dilinin yerel bir estetikle nasıl iç içe geçtiğini ve sanatın sınırları aşan politik-potansiyelini ortaya koyar.⁴

Nuri Bilge Ceylan'ın *Gülsüm* (2024) adlı arşivsel pigment baskısı, insanın varoluşsal yalnızlığını ve belirsizliğini minimalist bir dille aktarır. Eserin derin mekânsal boşlukları ve ışık-gölge oyunları, izleyiciyi ontolojik bir gerilimle baş başa bırakır. Ceylan'ın 2025'te Dirimart Dolapdere'de sergilenen *Yolda* başlıklı kişisel sergisi, bu temayı küresel bir boyuta taşır. Cezayir, Hindistan ve Türkmenistan gibi farklı coğrafyalardan portreler, izleyiciyi "soyut bir gezegenin vatandaşları" olarak konumlandırır (Dirimart, 2025). Sergideki fotoğraflar, Lyotard'ın "temsil edilemeyen sunumu"nu, insanlığın evrensel yalnızlığı ve bağlantısızlığı üzerinden somutlaştırır. Galeri direktörü Selen Erkal'ın belirttiği gibi, bu eserler "ne dönemsel ne de coğrafi olarak ayrılmış" bir bütün oluşturur; yücenin dilini, yerel bağlamların ötesinde ortak bir insanlık durumuna evriltilir (Diken, 2025). Benzer şekilde, Canan Tolon'un *Limbo*'su (Görsel 3) ve Ali Alışır'ın dijital manipülasyonları (Görsel 4), yücenin bedensel ve dijital sınırlarla olan ilişkisini yeniden tanımlayarak küresel estetik tartışmalara yerel bir dil kazandırır. Tolon'un eseri, Fişekhane'nin tarihsel katmanları üzerinden "inşa-yıkım" döngüsünü metaforik bir dille aktarırken, paslanmış metaller ve kuruyan çimlerle, izleyiciyi "arafta" kalan bir ontolojik gerilime iter (Uludağ, 2022). Alışır'ın *İsimsiz* (2025) adlı çalışması ise, dijital kolajlarla parçalanmış insan bedenleri üzerinden biyopolitik kontrol mekanizmalarını görünür kılar (Artsy, t.y.). Bu iki sanatçı, yücenin evrensel dilini, İstanbul'un kentsel gerilimleri ve dijital çağın dinamikleriyle harmanlayarak, Türkiye'nin sanatsal pratiklerinin küresel söylemlere özgün bir katkı sunduğunu kanıtlar.

Türk çağdaş sanatı, yücenin evrensel dilini yerel bağlamlara özgü bir duyarlılıkla harmanlayarak, bu kavramın salt Batı merkezli teorilerle sınırlı kalmadığını kanıtlar. Ross'un (2007) belirttiği gibi, Kant'ın "sunum" kavramı, "insan özgürlüğü ile maddi dünya arasındaki ilişkiyi estetik bir çerçevede tanımlama" çabasının bir ürünüdür (s. 4). Bu çaba, Türkiye'deki sanatçıların kentsel dönüşüm, göç ve dijital devrim gibi yerel dinamikleri yücenin poetikasıyla birleştirmesinde de devam eder. Nuri Bilge Ceylan'ın minimalist manzaraları veya Refik Anadol'un veri heykelleri, Kantçı sunumun yerel bir diyaloga dönüşerek nasıl "dünyevi anlamı" yeniden ürettiğinin kanıtıdır. Nietzsche'nin sublimasyon kavramı bağlamında, bu harmanlama süreci, parçalı dürtülerin "üst bir amaç" etrafında bütünleşmesiyle gerçekleşir (Gemes, 2015). Bu bütünleşme, yalnızca teorik bir soyutlama değil, somut sanatsal pratiklerde de kendini gösterir.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Yolda* sergisi, bu harmanlamanın en çarpıcı örneklerinden biridir. Farklı coğrafyalardan portreler, 'soyut bir gezegenin vatandaşları' metaforuyla yücenin evrenselliğini vurgularken (Dirimart, 2025), İstanbul'un kentsel hafızasıyla buluşan eserler ise yerel direniş estetiğini besler. Bu iki katmanlı yaklaşım, Nietzsche'nin sublimasyon kavramında öne çıkan 'parçalı dürtülerin üst bir amaç etrafında bütünleşmesi' (Gemes, 2015) ile doğrudan örtüşür. Benzer şekilde, Ali Alışır'ın Montreal ve Miami'deki sergileri, dijital yücenin küresel dilini yerel bir poetikayla harmanlama çabasını somutlaştırır. Sanatçının 'sanal' temalı eserleri, teknolojinin insan bedeni ve mekân algısı üzerindeki dönüştürücü etkisini eleştirel bir dille yansıtarak, yücenin biyopolitik boyutlarını ortaya koyar (Kirezçik, 2019). Ceylan'ın çalışmaları, Lyotard'ın 'temsil edilemeyen' izini sürerek, sanatın küresel şokları yerel bir poetikayla nasıl dengelediğini gösterir (Diken, 2025). White (2013), yücenin kapitalist moderniteyle olan bağına vurgularken, bu ilişkinin küresel sanatta nasıl farklı coğrafyalarda temsil edildiğine dikkat çeker. Örneğin Hirst'in köpekbalığı, doğanın yıkıcı güzelliğini ticarileştirirken; Burhan Doğançay'ın Duvarlar serisi, aynı yıkımı kentsel dönüşümün poetikasına tercüme eder. Julian Bell (2013), küresel sanat pratiklerinin yüceyi 'devasa mimari ve teknolojik ölçekte' yeniden tanımladığını belirtirken; Shinkle (2013), dijital çağda yücenin "banal ve yüce arasında salınan" bir deneyim olduğunu vurgular. Türkiye'deki sanatçılar, bu ikili dinamikleri Doğu-Batı gerilimi ve kentsel hafıza ile birleştirerek, yücenin kültürel yolculuğuna özgün bir katkı sunar. Ancak bu katkı, dijital çağın getirdiği paradoksları da içerir: Artun'un (2021) belirttiği gibi, algoritmaların "yarattığı" sanat, bir yandan küresel şirketlerin kültürel hegemonyasını pekiştirirken, diğer yandan yerel hafızanın direniş estetiğine dönüşebilir. Bu çelişki, postmodern yücenin temsil krizinin devam ettiğinin kanıtıdır. Sanat, artık bir 'cevap' değil, kültürel kimliklerin, politik gerilimlerin ve teknolojik dönüşümlerin yarattığı yeni sorularla dolu bir aynadır.

KAYNAKÇA

Alem. (2022, 21 Mart). *Canan Tolon'un "Limbo" sergisi Contemporary Istanbul Vakfı'nda açıldı*. Erişim 21 Ocak 2025, <https://www.alem.com.tr/sergiler/canan-tolonun-limbo-sergisi-contemporary-istanbul-vakfinda-acildi-1077643>

Anadolu Ajansı. (2021, 18 Mart). *Yeni medya sanatçısı Refik Anadol'un "Makine Hatıraları: Uzay" sergisi yarın açılacak*. Erişim 24 Ocak 2025, <https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/yeni-medya-sanatcisi-refik-anadolun-makine-hatiralari-uzay-sergisi-0#>

Artsy. (t.y.). *Canan Tolon*. Erişim 26 Ocak 2025, <https://www.artsy.net/artist/canan-tolon> adresinden erişildi.

⁴ Kant'ın *Gözlemler*'inde güzel ve yüce kavramlarını eril ve dişil kategorilerle ilişkilendirmesi (bkz. Frierson, 2011, xvii-xviii) ve bu kavramları ulusal karakterlerle ilişkilendirmesi (xxvii-xxviii), yücenin evrensel dilinin yerel bağlamlarda nasıl farklı şekillerde yorumlanabileceğine dair ipuçları sunar. Ancak, Kant'ın sonraki dönem eserlerinde bu tür ayrımların yerini evrenselci bir ahlak anlayışına bıraktığı unutulmamalıdır.

- ArtDog Istanbul. (2025, 7 Ocak). *Bozlu Art Project'ten "Kuzeye Doğru" sergisi*. Erişim 18 Ocak 2025, <https://artdogistanbul.com/bozlu-art-projectten-kuzeye-dogru-sergisi/>
- Artun, A. (2021, 29 Mart). *Refik Anadol ve algoritma sanatı*. e-Skop: Sanat Tarihi, Eleştiri. Erişim 31 Ocak 2025, <https://www.e-skop.com/skopbulten/refik-anadol-ve-algoritma-sanati/6111>
- Bell, J. (2013, Ocak). Contemporary art and the sublime. N. Llewellyn ve C. Riding (Ed.), *The art of the sublime* içinde. Tate Research Publication. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499>
- Carroll, J. (2008). The limits of the sublime, the sublime of limits: Hermeneutics as a critique of the postmodern sublime. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66(2), 171–181. <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2008.00295>
- Çelik, F. (2024, 2 Aralık). Refik Anadol: Hayatı, eserleri ve bilinmeyenleri. OGGUSTO. Erişim 21 Aralık 2024, <https://www.oggusto.com/sanat/refik-anadol-hayati-eserleri>
- David, A. (1998). Lyotard on the Kantian Sublime. *The Paideia Archive: Twentieth World Congress of Philosophy*, 6, 65-72. <https://www.bu.edu/wcp/Papers/Cont/ContDavi.htm>
- Diken. (2025, 28 Ocak). *Nuri Bilge Ceylan'ın 'Yolda' sergisi açıldı*. Erişim 31 Ocak 2025, <https://www.diken.com.tr/nuri-bilge-ceylanin-yolda-sergisi-acildi/>
- Dirimart. (t.y.). *Nuri Bilge Ceylan-Yolda*. Erişim 31 Aralık 2024, <https://dirimart.com/tr/Exhibitions/Yolda/195>
- Fişekhane. (t.y.). LIMBO Canan Tolon. Erişim 26 Ocak 2025, <https://www.fisekhane.com/tr/sayfa/limbo-canan-tolon.html>
- Frierson, P. (2011). Introduction. P. Frierson ve P. Guyer (Ed.), *Observations on the feeling of the beautiful and sublime and other writings* içinde (P. Guyer, Çev., s. vii-xxxv). Cambridge University Press.
- Gasché, R. (2003). *The idea of form: Rethinking Kant's aesthetics*. Stanford University Press.
- Gemes, K. (2015). Freud and Nietzsche on the nature and value of sublimation. *Iyyun: The Jerusalem Philosophical Quarterly* 64, 243–263. <http://www.jstor.org/stable/24523468>
- Ginsborg, H. (2022). Kant's aesthetics and teleology. E. N. Zalta ve U. Nodelman (Eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2022 ed.). <https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/kant-aesthetics/>
- Goldthwait, J. T. (2003). Translator's introduction. *I. Kant, Observations on the feeling of the beautiful and sublime* (J. T. Goldthwait, Çev.) içinde (s. 1–39). University of California Press.
- Gratton, P. (2018). Jean François Lyotard. E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Kış 2018 Baskısı). Erişim adresi: <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/lyotard/>
- Groys, B. ve Strathausen, C. (2012). Jean-François Lyotard: The roller coaster of the sublime. C. Strathausen (Ed.), *Under suspicion: A phenomenology of media* içinde (s. 148–160). Columbia University Press.
- Hoshino, F. (2016). The sublime and capitalism in Jean-François Lyotard. In F. Hoshino & K. Spassova (Eds.), *The sublime and the uncanny* (UTCP Booklet 27, ss. 17-40). UTCP.
- Kirezçik, S. (2019, 24 Eylül). *Dijital fotoğraf sanatçısı: Ali Alışır*. OGGUSTO. Erişim 12 Kasım 2024, <https://www.oggusto.com/sanatici/dijital-fotografin-usta-sanatcisi-ali-alisir>
- Kvokačka, A. (2021). Lyotard and Kant on the state of the sublime in art. *International Journal of Philosophy*, 14, 403-415. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5776094>
- Memiş, C. (2024, 24 Nisan). *Nezaket Ekici: 'Performanslarımda acı yerine mizah var'*. SANATATAK. Erişim 24 Aralık 2024, <https://www.sanatatak.com/nezaket-ekici-performanslarimda-aci-yerine-mizah-var/>
- Metropolitan Museum of Art. (t.y.). *Ribbon mania*. Erişim 31 Ocak 2025, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/457772>
- Morley, S. (2021, 19 Mart). *A short history of the sublime*. The MIT Press Reader. Erişim 11 Ocak 2025, <https://thereader.mitpress.mit.edu/a-short-history-of-the-sublime/>
- Özeskici, E. ve Çalışkan, M. (2024). Nuri Bilge Ceylan sinemasının resimsel ve sinematografik bakımdan anlatımı. *International SOCIAL MENTALITY AND RESEARCHER THINKERS Journal*, 10(4), 583–589. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13083397>
- Ross, A. (2007). *The aesthetic paths of philosophy: Presentation in Kant, Heidegger, Lacoue-Labarthe, and Nancy*. Stanford University Press.

- Shinkle, E. (2013, Ocak). Video games and the technological sublime. N. Llewellyn ve C. Riding (Ed.), *The art of the sublime* içinde. Tate Research Publication. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/eugenie-shinkle-video-games-and-the-technological-sublime-r1136830>
- Sönmez, A. (2012, 14 Aralık). *Nezaket Ekici'den kırmızı elmalı aksiyon*. SANATATAK. Erişim 3 Ocak 2025, <https://www.sanatatak.com/nezaket-ekiciden-kirmizi-elmali-aksiyon/>
- Uludağ, M. (2022, 17 Mart). Limbo: Canan Tolon'un Fişekhane'de sergilenen enstalasyonu. *Sanayi313*. Erişim 26 Ocak 2025 <https://sanayi313.com/tr/paper/finds-tr/limbo-canan-tolonun-fisekhanede-sergilenen-enstalasyonu/>
- Vandenabeele, B. (2015). The sublime in art: Kant, the mannerist, and the matterist sublime. *Journal of Aesthetic Education*, 49(3), 32–49. <https://doi.org/10.5406/jaesteduc.49.3.0032>
- Vitae. (t.y.). *İnsan beyninin sınırlarını zorlayan sanatçı: Refik Anadol*. Erişim 13 Aralık 2024, <https://www.vitae.gen.tr/roportaj/refik-anadol>
- White, L. (2013, Ocak). Damien Hirst's shark: Nature, capitalism and the sublime. N. Llewellyn ve C. Riding (Ed.), *The art of the sublime* içinde. Tate Research Publication. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/luke-white-damien-hirsts-shark-nature-capitalism-and-the-sublime-r1136828>
- Williams, R. R. (2012). Nietzsche on tragedy. *Tragedy, recognition, and the death of God: Studies in Hegel and Nietzsche* içinde (s.143-158). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199656059.003.0006>
- Zeliha Yüksel, H. Z. (2021, 19 Mart). *Refik Anadol ile Makine Hatıraları: Uzay sergisi üzerine*. Türkiye Tasarım Vakfı. <https://turkiyetasarimvakfi.org/tr/blog/117-refik-anadol-ile-makine-hatiralari-uzay-sergisi-uz>