

İSTANBUL OKAN UNIVERSITY
FACULTY OF ART, DESIGN AND ARCHITECTURE

manifest'ou

1st INTERNATIONAL ART AND DESIGN SYMPOSIUM

19-20-21
MARCH 2025

MEMORY
AND
SENSORY EXPERIENCES

REINTERPRETING CULTURAL HERITAGE
THROUGH CREATIVE PRACTICES



KIMIYO MISHIMA'NIN YAPITLARINDA ANLAMIN VE MALZEMENİN DÖNÜŞÜMÜ

THE TRANSFORMATION OF MEANING AND MATERIAL
IN THE WORKS OF KIMIYO MISHIMA

Ecem Yerman, *Bağımsız Araştırmacı, Sanatta Yeterlik Mezunu*

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Heykel Bölümü

e-mail: ecemyerman@gmail.com

ORCID ID: 0009-0007-4630-2820

ÖZET

Osaka doğumlu Mishima, II. Dünya Savaşı'nın yıkımına şahitlik etmiştir. Savaşın yarattığı travma ve travma sonrası toparlanma sürecindeki toplumun edindiği davranış biçimleri, sanatçının üretimine yansır. Mishima, yapıt üretiminde seçmiş olduğu tema, kullandığı malzemeler ve serigrafi tekniği ile insanın, nesnelerin ve hatta kültürün ikili yapısına karşı diyalektik birdil oluşturur. “Bilgi içinde boğulmak korkusu ve endişesi” teması ile bilginin sürekli yinelenildiği; güncelliğini yitirdiği, öğrenilen her şeyin anında demode olduğu, neyin doğru neyin yanlış olduğunun anlaşılmadığı bir yığınla mücadele halinde olduğumuzu vurgular. Böylelikle toplumun belirsizliğe sürüklendiğinin altını çizen Mishima'nın yapıtlarında bilgi bir tehlike-tehdit unsuruna dönüşür. Zira iletişimin sağlıklı bir şekilde gerçekleşemediği savaş ortamında bilgi merkezileşir, denetim amaçlı topluma sunulur ve toplumun kaygıları, korkuları, umutları tetiklenir, duyuları kırılgaştır. Belleğimiz olayların bize yansıtılma ve bizim olayları deneyimle, algılama durumumuza göre şekillenir. Bu sebepten toplumsal hafızanın oluşumu toplumunun algılarına müdahale ile gerçekleşir. Günümüz toplumunda ise bilgi istenci, tüketim çılgınlığının, insanın doymak bilmez arzularının bir uzantısını oluşturur. Mishima bu durumu “Kırılabilir Basılı Malzeme” (1971-2024) serisinde gazete, dergi, manga vb. yazılı iletişim araçlarını ve içecek kutuları, bira şişeleri gibi tüketim kültürünün kalıntıları olarak nitelendirdiği nesneleri seramikten hiperrealist bir şekilde üreterek eleştirir. Sanatçının kullandığı teknik ve seçtiği malzeme algılarımız ile oynayarak dokunma istencimizi harekete geçirir. Gündelik hayatımızda sürekli elimizin altında olan nesneleri bir yapıta dönüştüren Mishima, bu nesnelere yüklediğimiz anlamın değişkenliğini ele alır. Bununla birlikte bu nesneleri seramikten taklit etmesi duyusal bir yanılsama da yaratarak gerçeklik algımızı sorguladır. Sanatçı için seramik çatlayabilen, kırılabilen doğası ile hassas bir malzemedir, bu sebepten aynı bilgi gibi dikkatli bir şekilde kullanılması gerekir. Başka bir açıdan değerlendirmek gerekirse, yazılı tarihi, belleği oluşturan bu kaynakları seramikten tekrardan üreterek bir tür arşiv de oluşturmaktadır. Zira tüketime dayalı kültür içinde anlam her an yeniden değişip, dönüşebildiğinden bellek de kırılgaştır; olaylar unutulmakta veya hatırlanma biçimleri farklılaşmaktadır. Toplumun geçmişi hatırlama şekli değişmekte ve yeniden yapılandırılmaktadır. Sanatçının “kırılgaştır” seramik yapıtları üzerinden toplumsal hafızanın, kültürün tüketime dayalı “çağdaş” dünya içerisinde nasıl şekillendiği ve yeniden oluşturulduğu incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Anlam, Malzeme, Kırılgaştır, Bilgi, Tüketim

ABSTRACT

Born in Osaka, Kimiyo Mishima witnessed the devastation of World War II firsthand. The trauma induced by war and the subsequent social recovery period deeply influenced her artistic production. Through her chosen themes, materials, and use of silkscreen techniques, Mishima constructs a dialectical language that challenges the duality inherent in human beings, objects, and even culture itself. In her work, she frequently addresses the theme of the “fear and anxiety of drowning in information.” She emphasizes how we are constantly confronted with a torrent of repeated, outdated, and increasingly meaningless information—blurring the lines between what is true and what is false. Thus, in Mishima’s artistic universe, information becomes a source of threat and danger, highlighting society’s descent into uncertainty. During wartime, when communication is disrupted, information tends to become centralized and is distributed to the public as a means of control. This process triggers collective anxiety, fear, and fragile hope, distorting sensory perceptions. Our memory is shaped not only by how events are reflected to us but also by how we perceive and experience them. Therefore, the construction of collective memory is closely tied to how perception is manipulated. In contemporary society, the will to knowledge becomes an extension of consumerist frenzy and the insatiable desires of human beings. Mishima critiques this phenomenon in her long-standing series “Breakable Printed Matter” (1971–2024), where she hyperrealistically recreates objects such as newspapers, magazines, manga, beverage cans, and beer bottles—remnants of consumer culture—using ceramics. Through this technique and material, Mishima disrupts our sensory expectations and invites a tactile urge from the viewer. By transforming everyday, disposable objects into fragile ceramic artworks, the artist underscores the instability of meaning we attribute to such items. Her ceramic reproductions also create a sensory illusion, prompting viewers to question their perception of reality. For Mishima, ceramics—as a medium that can crack and break—is inherently delicate. Much like information, it must be handled with care. From another perspective, the artist also engages in an act of archiving. By recreating the sources that constitute written history and collective memory through ceramics, she offers a material preservation of otherwise transient cultural fragments. In a culture dominated by consumption, where meaning is continuously reshaped and transformed, memory becomes equally fragile. Events are forgotten, or the modes of remembrance shift. The way society recalls its past is altered and reconstructed. Through Mishima’s “fragile” ceramic works, this study investigates how collective memory and culture are shaped and redefined within the framework of a consumer-driven contemporary world.

Keywords: Meaning, Material, Fragility, Information, Consumption

1. Giriş

Mishima toplumun tarihini ve davranış biçimlerini konu edindiği yapıtlarında, tanık kimliği ile kendi anlatısını- kişisel belleğini izleyiciye aktarır. Şu anda namevcut olan bir durumun, değer hatırlanmasını kendi anılarını yapıtları aracılığıyla izleyiciye **vekaleten** devreder.

Böylelikle unutulmuş, mevcut olmayan, geçmişte kalmış bir duruma tanıklık edilmesini sağlar. Ricoeur'e göre tanıklık hem bireysel hem de kollektif hafızanın taşıyıcısıdır; geçmişin izlerini şimdiye taşır.

“Geçmiş “şeyin”, daha önceden görülmüş, duyulmuş, hissedilmiş, öğrenilmiş şey'in hedefi özgül bir hakikat talebidir. Bu hakikat talebi hafızayı bilişsel bir etmen olarak niteler. Daha keskin söylersek bu hakikat talebi, hatırlama çabasının son durağı olan tanıma anında kendini açığa vurur. İşte o zaman bizi eyleyen, maruz kalan, tanık olan kişi haline getiren bir şeyler olduğunu, bir şeylerin meydana geldiğini hissedip anlarız.” (Ricoeur, P. 2020, a. 73-74)

Mishima'nın yapıtlarında geçmişin kalıntıları seramik, tuğla ve kâğıt gibi malzemeler aracılığıyla maddesel forma dönüşür. Geçici çöp-atık olarak gözüken gazete, yiyecek-icecek kutuları, dergiler gibi nesneleri hiperrealistik bir şekilde seramikten yeniden üretmesiyle hem bu nesnelere işlevsellik katmakta hem de gündelik hayatın kaydını tutmaktadır. Bu nesneler, yerinden edilmiş ve dönüştürülmüş bir geçmişin fiziksel kalıntılarını sembolize eder; bir zamanlar işlevsel olan, şimdi ise farklı anlam katmanları yüklenmiş tanıklık objelerine dönüşür. Toplumsal bellek aynı tüketilen nesneler gibi yani bir meta gibi işlenip dönüştürülmektedir. Atık olarak nitelendirilen tüketim nesneleri hem hafıza taşır hem de modası hızla geçtiğinden unutuşun bir parçasıdır. Seramiğin hem kalıcı hem de kırılğan yapısı ile toplumsal hafızanın manipüle edilmeye açık hassas yapısı iç içe geçer. Hem malzemenin ikili doğası hem de anlamın uğradığı değişim ve dönüşüm düşüldüğünde Mishima'nın yapıtları “göçebelik” niteliğini taşır. Braidotti'ye göre “göçebelik” karşıtlıklara dair düalizmi bozar, sekteye uğratar, dağıtır ve dönüştürür. Böylelikle farklı karşıt bellekleri etkileşime sokar. Braidotti'nin “göçebe özne” figürasyonu sabitlenemeyen, akışkan kimlik yapısına sahiptir. Mishima'nın yapıtlarındaki kırılğanlık ve kalıcılık arasındaki gerilim ile bağdaşmaktadır. Bu doğrultuda Mishima'nın yapıtları “göçebe nesneler” olarak okunabilir. Gündelik, değerini yitirmiş, bir kenara fırlatılıp atılmış nesneleri seramikten yeniden üreterek onları dikkate değer ve hassas davranılması gereken sanat eserlerine dönüştürmektedir. Böylelikle nesneler anlam kaymasına uğramaktadır; seramiğin kalıcılığına karşı bu kalıcılığın temsil ettiği geçici, kırılğan nesneler. Mishima nesneleri seramikten yeniden üreterek sadece taklit edilmiş imgeler sunmaz; anlamsal ve maddesel değişime uğramış, modernitenin tüketim alışkanlıklarını, hızlı bilgi akışını ve bunun getirdiği savurganlığı bedenselleştirdiği “göçebe” nesneler üretir. Bu bağlamda göçebelik kavramı sanatçının pratiğini daha derinlikli anlamamıza olanak tanır. Braidotti'ye göre

“Göçebe oluş ne yeniden üretim ne de taklittir; daha ziyade, empatik yakınlık, yeğin bir karşılıklı-bağlılıktır. Bazı haller ve deneyimler, sırf belli sıfatları paylaştıklarından birleşebilir. Öyleyse göçebe geçişler, bir tür yaratıcı oluşa, aksi takdirde gerçekleşmesi pek ihtimal dahilinde olmayan karşılaşmalara ve akla gelmeyen deneyim ve bilgi etkileşimine işaret eder.” (Braidotti, R. 2017, s. 41)

Göçebe nesneler yalnızca geçmişi taşımakla kalmaz; izleyicinin belleğinde de yer değiştirir, sabitlemez. Bu açıdan Mishima'nın modernite eleştirisi yaptığı yapıtları, kimlik ve unutkanlık sorunun bir uzantısıdır. Her şeyin hızla tüketilip, modasının geçtiği endüstriyelleşmiş toplumun savurganlığına eleştiri sunar.

Aşırı tüketim neticesinde sadece nesneler ve bilgi değil kimliğimiz, hafızamız manipüle edilerek anlam yitimine; değişime ve dönüşüme uğrar. Bu durum tarihi, kültürü yani dünü, bugünü ve yarını tanımlama biçimimizi etki eder. Hem kendi kişisel belleğimize müdahalede bulunur hem de toplumsal belleğimize; çünkü şeylere yüklediğimiz anlam ve bu anlamın tarihselliği bizim olayları anlama, deneyimleme biçimimize göre değiştiği gibi bize yansıtılma şekliyle de farklılaşmaktadır. Toplumların anımsama biçimini incelediği metninde Connerton bu durumu şöyle tanımlar;

“Günümüz dünyasını, geçmişin olaylarıyla ve nesneleriyle nedensellik bağlamında yaşarız. Bu da şimdiki zamanı, çeşitli geçmiş yaşantılarımızdan hangisiyle bağlantısını kurabilirsek ona göre yaşayacağımızı gösterir. Bu durumda, geçmişi günümüzden süzerek çıkartma güçlüğüyle karşılaşırız; bu yalnızca bugünün etmenlerinin geçmişe ilişkin anımsamalarımızı etkilemeye (kimileri “çarpıtmaya” diyebilir) yatkın olmasından doğan bir güçlük değildir; geçmiş etmenlerin, günümüzle ilgili deneyimlerimizi etkileme ya da çarpıtma eğiliminden kaynaklanan bir güçlüktür de.” (Connerton, P. 2019, s. 9)

Mishima da toplumun çarpıtma eğilimine karşı gerçekçi bir üslupla tekrarlar halinde gündelik nesneleri üretir. Toplumu unuttukları, unutmak istedikleri, bir tarafa itip öteledikleri ile yüzleştirerek toplumsal belleğin yeniden sorgulanmasına olanak tanır.

2. Kimiyo Mishima

1932' de Osaka'nın Juso semtinde doğan Mishima, 2024 yılında 91 yaşında hayatını kaybetti. Uzun yaşamı ve geniş sanatsal külliyatında resim, heykel, fotoğraf ve yerleştirme gibi farklı ifade araçları ile üretimde bulunmuştur. “Bilgi içinde boğulma korkusu” ve aşırı tüketim neticesinde insan karbon ayak izinin doğal çevreye vereceği zarardan duyduğu kaygı yapıtlarının temasını oluşturur. Bununla birlikte sanatçı sadece kâğıt, seramik gibi malzemeler ile kendisini kısıtlamamış; volkanik kül, endüstriyel atıkların 1300 derecede ısıtılması ile elde edilmiş erimiş cüruf, hurda parçaları, fiber takviyeli plastik (FRB), polyester, tuğla gibi farklı materyaller kullanarak denemeler yapmıştır. (MEM Inc., n.d.) 1945 yılında çocuk yaştaiken II. Dünya Savaşı'nın yıkımına tanıklık etmiştir. Hava saldırısından korunmak için girdiği sığınaktan enkaza dönüşmüş bir şehre çıkmıştır. Dönemin kaotik yapısı ve Savaş sonrası toparlanma sürecinde toplumun benimsediği davranış biçimleri sanatçının üretiminde gerek malzeme seçimini gerekse de tema seçiminde etkili olmuştur. Bu bağlamda Mishima'nın yapıtları modernite eleştirisidir; unutmama ve aşırı savurganlığa karşı gündelik hayatın kaydını tutar. Zira savaş sonrasında Japon toplumu hızla endüstriyelleşmiş ve unutmama edimini tercih ederek yası maskelemiştir. Bilinçli bir şekilde devlet politikası olarak tercih edilen unutmama; bellek yitimine, yetersiz hafızaya neden olmuştur. Mishima ise yapıtlarında hatırlama edimini tercih ederek, tanık kimliği vasıtasıyla sunduğu anılarını forma dönüştürerek, toplumu tarihi ile yüzleştirir. Tekrarlar halinde sunduğu imgeler ile dünü yeniden hatırlatarak bugünü ortaya çıkarır. Mishima'nın yapıtları kendi belleğinin, anlatısının temsilini oluşturduğu gibi toplumsal hafızanın da bir parçasıdır. Sarlo'nun bellek üzerine çalıştığı *Geçmiş Zaman* kitabında belirttiği üzere;

“Tanıklıklar bir öznenin hatırlayabildiklerinden ya da hatırlamak

istediklerinden, unuttuklarından, kasten söylemediklerinden, değiştirdiklerinden, uydurduklarından, bir türden diğerine ya da bir üsluptan başka bir üsluba aktardıklarından, kültürel birikiminin geçmişten alınmasına izin verdiklerinden, politik ve ahlaki tutumun ışığı altında şekillenen bugünkü düşünce yapısının gösterdiği çizgilerden, kanıtlamak saldırmak ya da kendini savunmak için kullandığı retorik mekanizmasından, kendi deneyimlerinden ve medyadan öğrendiklerinden (bir zaman sonra bu ikisi birbirine karışır) vs. vs. oluşur” (Sarło, B. 2022, s. 52-53) 2017, s. 41)

Lise yıllarında *Dokuritsu Bijutsu Kyokai* (Bağımsız Sanat Derneği) üyesi bir ressamdan yağlı boya resim eğitimi almaya başlamıştır. Lise mezuniyetinin ardından, *Dokuritsu Bijutsu Kyokai* tarafından düzenlenen Dokuritsu Sergisi'nde eserlerini sergilemiştir. Sanat kariyerinin başlangıcında temsili resimler, özellikle natürmortlar, figüratif sanat üzerine yoğunlaşan Mishima, daha sonra soyut sanata yönelmiştir. (MEM Inc., t.y.)

1951 yılında liseden mezun olduktan sonra sanat hayatına devam edebilmek için Tokyo'ya taşındı ve *Altelier Montagne* Youga Kenkyusho sanat alanına katıldı. Mekân ileride eşi olacak olan ressam Shigeji Mishima tarafından işletilmekteydi. Shigeji Mishima, savaş öncesinde Tsuguro Ito'dan, savaş sonrasında ise Jiro Yoshihara'dan eğitim görmüş, aynı zamanda Kyoto Üniversitesi'nde özel öğrenci statüsüne sahip olan entelektüel bir sanatçı ve felsefeye hâkim bir figür olmuştur. Kimiyo ve Shigeji Mishima çifti, Jiro Yoshihara tarafından kurulan Gutai Grubu ile yakın ilişkilere sahip olsalar da bu gruba üye olmamışlardır. Grup üyesi olan ve kendileri ile aynı kuşaktan olan sanatçılar ile etkileşim halinde olmak Mishima çiftinin sanatsal bakış açılarını genişletmiştir. (Asian Women Artists: Gender/History/Border, 2021) Kimiyo Mishima gazete, dergi parçaları ile yeni denemeler yapmaya başlamış ve soyut sanata yönelmiştir. Tuval üzerine yaptığı kolajlar ve kendi kendine öğrendiği serigrafi yöntemi 1970'lerden itibaren yapmaya başlayacağı seramik heykellerinin düşünsel altyapısını oluşturur.

2.1. Venüs'ün Başkalaşımı

Kimiyo Mishima, *papier collé** tekniği kullanarak dergilerden ve gazetelerden kestiklerini tuval üzerine yapıştırmaya başlamasıyla temsili sanattan soyut dile yönelmiştir. Mishima'nın yapıtlarına özenle seçerek dahil ettiği gazete ve dergi makaleleri; dönemin sosyal ve siyasal koşullarını temsil etmektedir.

Venüs'ün Başkalaşımı (Görsel 1,2,3,4) serisinde karşımıza 1965 tarihli İngilizce bir haber çıkmaktadır; 1890'da Amerikan Bağımsızlık Savaşı'nda savaşanların torunları tarafından kurulan bir örgüt olan *Amerikan Devrimi'nin Kızları'ndaki (Daughters of American Revolution-DAR)* liderlik değişikliğini bildiren bir gazete yazısı. Mishima bu yazıyı Botticelli'nin 1485 yılında ürettiği *Venüs'ün Doğuşu* tablosundaki Venüs ile yan yana getirir. (MEM Inc., 2021) Serigrafi yöntemi ile çoğalttığı Venüs imgesi ve gazeteden kestiği haberin aynı düzlemde, katmanlar halinde iç içe geçmesi ile teknik ve anlam kesişir.

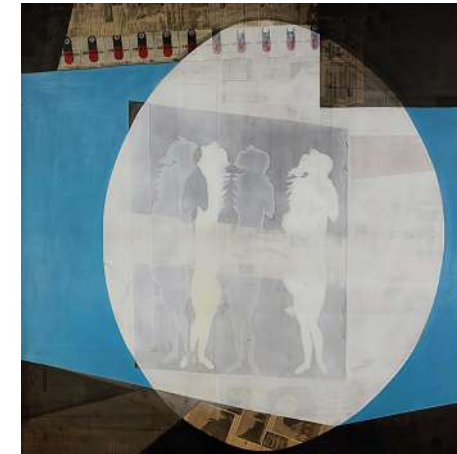
Mishima'nın Venüs imgesini seçmesi, hem imgenin kendi içinde barındırdığı ikili anlam hem de 1960'ların sonuna gelindiğinde Feminist hareketin etkisi ile Japon toplumunun kadına bakışının ikircikli yanı ile birleşir. Bununla birlikte Mishima röportajlarında kadına

bakışının ikircikli yanı ile birleşir. Bununla birlikte Mishima röportajlarında sıklıkla bir “kadın” sanatçı olarak anılmaktan duyduğu rahatsızlıktan, Japon sanatının eril yapısından dem vurmaktadır. Kendisinin kabare sahibi bir babanın kızı olarak büyümesinin bu rahatsızlığını pekiştirdiğini vurgulamaktadır.

Venüs, kadın bedeninin idealize edilmiş hâlini sunar. Çıplaklığını gizlemeye çalışması ve utangaç duruşuyla etken değil, edilgen bir kadınlığı simgelediği düşünülebilir. Ancak tablonun üretildiği dönemin koşulları göz önünde bulundurulduğunda, bu temsil aynı zamanda kadın bedeninin ve cinselliğinin tüm dini baskılara rağmen görünür kılınması, teşhir edilmesi ve tanınması anlamına da gelebilir. Mishima'nın bu ikili anlamı feminist bağlamda yeniden yorumlaması, imgeye yeni ve eleştirel bir katman ekler.

1966'dan itibaren üretmeye başladığı bu seride Mishima, “kadın” oluşa dair tarihsel bir bakış sunar. Katmanların hem anlam bakımından hem de teknik olarak üst üste bindiği bir seri oluşturur. Mishima'nın çocukluğunun kabare ortamında geçtiği düşünüldüğünde serigrafi yöntemi ile çoğalttığı Venüs'ün negatif-pozitif, kimi zaman belirgin, kimi zaman silik yapısı 1920'lerden 1940'lara kadar kabarelerde çalışan kadınların durumu ile benzerlik taşımaktadır hem görünür hem de görünmezdirler.

Kabareler Japon toplumu için batılılaşmanın ve modernleşmenin sembolü olan eğlence kültürünün bir parçası konumunda popülerlik kazandı. Dans, müzik, tiyatro, performans ve mizahın iç içe geçtiği gösterilerin sergilendiği bu mekanlar özellikle genç ve şehirli kesimin toplumsal baskılardan kaçtığı özgürleşme mekanlarına dönüşmüştür. (Bernstein, G.L.,1991)



Görsel 1. Transfiguration of Venus II (Venüs'ün Başkalaşımı II)1966 serigrafi baskı, gazete, dergi kontrplak üzerine akrilik, 183x183 cm



Görsel 2. Transfiguration of Venus IV (Venüs'ün Başkalaşımı IV)1966 serigrafi baskı gazete, dergi kontrplak üzerine akrilik, 183x183 cm

Kabarelerde çalışan kadınlar ise dönemin “*modan gaaru*” (modern kız) imajının etkisini taşır gerek görünümleri gerekse kendi ekonomik özgürlüklerini kazanmaları ile dönemin toplumsal cinsiyet normlarını sarsarlar. Sigara, alkol içen, kısa saçlı, zaman zaman

“erkek” gibi giyinen ve “erkek” rolüne bürünen, bedenlerini özgürce sahnede gösteren figürlerdir. Bununla birlikte burada çalışan kadınlar genellikle düşük gelirli ailelerden gelmektedir ve “geleneksel evlilik”, “ev kadını” gibi kadını evin içine hapseden ve “itaatkâr eş” modeline dönüştüren sistemden kaçmak ve ona karşı bir duruş sergilemek için kabare sahnesini seçmişlerdir. Orta gelirli veya burjuva ailelerin kadınları evlendiklerinde fabrikalarda ve aile işletmelerinde çalışabiliyor olsalar da bu sınırların dışında varlık göstermeleri mümkün görülmemiştir. Bu açıdan kabarelerde çalışan alt tabaka mensubu kadınlar hem kendi sınıflarından hem de üst sınıftan kadınlara başka olasılıkların, kimlik rollerinin varlığını bedenlerini ifade aracı olarak kullanarak göstermeye çalışmıştır. Kabare sahnesi toplumsal normlara meydan okunan bir platforma dönüşmüştür. Ancak kabarelerdeki gösteriler tamamen erkek bakışından soyut halde değildir, kadın bedeni halen cinselleştirilmektedir ve burada çalışan kadınlar “ahlaken” eksik olarak görülmüştür. (Silverberg, M.,1991)

Kabareler gibi eğlence mekanlarının toplum üzerindeki etkileri ve toplumsal düzenin bu ikili yapısı düşünüldüğünde Mishima’nın Venüs’e bakışı daha net okunabilmektedir. Yer yer hayaletsi bir forma dönüşen Venüs imgesi ataerkil bir toplum içinde kadın kimliğinin var olma biçimini sorgular. Tekrarlar halinde negatif-pozitif baskılarda imge çoğaldıkça hem aynı kalıyor gibi gözükür hem de başkalaşır; aynı kimlik rollerimiz gibi. Tek bir imgenin, bir söylemin altında kategorize edilmek istensek de birbirinden çok farklı, kimi zaman kesişen kimi zamansa ayrıışan varoluş biçimlerimiz vardır. Bu açıdan Mishima Venüs’ü göçebe bir imgeye dönüştürerek kendi anlatısına dahil eder. Braidotti’nin göçebelik tanımında olduğu gibi “hem kırılabilirliği hem de olumlamayı imler. Bununla potansiyel oluşu, açılımı- sömürülen, marjinalleştirilen ve ezilen bütün azınlıkların dönüştürücü gücünü” vurgular. (Braidotti, R. 2019, s.163)



Görsel 3. Transfiguration of Venus V (Venüs’ün Başkalaşımı II)1967, serigrafi baskı, gazete, dergi, kontrplak üzerine akrilik, 180x180 cm



Görsel 4. Transfiguration of Venus V (Venüs’ün Başkalaşımı VI)1967, serigrafi baskı, gazete, dergi, kontrplak üzerine akrilik, 180x180 cm

Mishima, kâğıdı parçalayarak, fragmanlara ayırarak ve yeniden birleştirerek adeta beden kabare sahnesinde yeniden inşa edilmesini andıran bir yapılandırma süreci kurgular. Bu yaklaşım, “*Kırılabilir Basılı Malzeme*” (*Breakable Printed Matter*) serisinin fikrîsel,

anlamsal ve teknik altyapısını oluşturur; anlam ile biçimin ikili doğasını harmanlamasında bir köprü işlevi görür. Tanıdık bir imgeyi çoğaltarak kullanması bakımından Mishima’nın üretimi, pop art estetiğiyle benzerlik taşır. Ancak o, gündelik ve görünmez nesneleri sanatsal forma taşıyarak geçicilik ile kalıcılık, sıradanlık ile temsil arasında estetik bir gerilim yaratır.

2.2. Kırılabilir Basılı Nesne

1970’lere gelindiğinde Mishima odağını seramiğe çevirir. Gazete, dergi, reklam broşürü ve boşaltılmış ve ezilmiş kola, kahve, bira, meyve kutuları gibi gündelik tüketim nesnelerini kil üzerine serigrafi yöntemi ile hiperrealistik bir üslupla işler. “*Kırılabilir Basılı Malzeme*” adını verdiği bu serideki yapıtlarının temasını bilgi içinde boğulma korkusu ve endişesi oluşturur. Mishima’nın endişe duyduğu bir diğer konu ise çöpe atılan malzemelerin miktarıdır; zira nesneler kullanıldıktan sonra anlamını yitirmekte, modası geçmekte ve atığa dönüşmektedir.

Mishima’nın kolaj çalışmaları için biriktirdiği gazeteler atölyesinde geri dönüştürülmek için bağlanıp, istiflenmiş yığınlar halinde veya buruşturulup yere atılmış parçalar halinde bulunmaktadır. Bu kaotik ortam bu serinin başlangıcı için sanatçıya fikir vermiştir. Röportajında belirttiği üzere yerdeki buruşturulmuş bir gazete kağıdını eline alıp, “tehlikeli bir şeyden, daha tehlikeli ne üretebilirim?” sorunu kendisine sorması ile seramik işlerini üretmeye başlamıştır. Onun için bilgi özellikle de gazetelerden ulaşılan bilgi tehlikelidir; hızla güncelliğini yitirir, çarpıtılmaya açıktır. Bu açıdan bilgi kırılıktır ve dikkatli kullanılması gerekir, aynı seramik malzeme gibi. İnsanlar gazeteyi okuduktan sonra onu çöp olarak görür ve bir kenara atar. Benzer durum gündelik nesneler için de geçerlidir, kullanıldıktan sonra değerini yitirir. Mishima’ya göre “bunlar çağdaş olmanın getirisi”dir”. (Sokyo Gallery, 2020)

Connerton, *Modernite Nasıl Unutur* adlı kitabında gündelik nesnelerin anlamının dönüşüm süreci üzerine düşünür ve bunun toplumsal bellek üzerindeki etkilerini araştırır. Sürekli olarak karşı karşıya geldiğimiz nesneler ile kurduğumuz ilişkiyi sorunsallaştırır. Üretim süreçlerinin dışında kaldığımız ve bu doğrultuda yabancılaştığımız ve ilgimizi yitirdiğimiz nesnelere yalnızca “nesnel” bir varoluş atfettiğimizden yakındır. Mishima’da nesneleri seramikten yeniden üreterek anlamsal varoluşlarını değiştirir; fiziksel olarak kırılabilir ama zamansız nesnelere dönüştürür. Çünkü bu davranış biçimi Connerton’a göre nesneleri yanlış anlamamıza ve algılamamıza neden olur. Sürekli olarak tüketme istenci unutkanlığa ve bellek yitimine neden olmaktadır. Ayrıca Connerton’un gazete hakkındaki referansı da Mishima’nın dert edindiği anlam yitimi ve bilgi içinde boğulma endişesi ile benzerlik taşır;(Connerton, P. 2021)

“Eşzamanlılık fikri de gazetelerin dolaşımıyla inşa edilmiştir; buna göre; bilgiler söz konusu bilgilerin basıldıktan bir gün sonra eskiyeceğini bilen insanlara eşzamanlı olarak aktarılmalıdır. Hegel günlük gazete okuma eyleminin modern insanın sabah duası olduğunu söylerken yeni bir ritüelin ortaya çıkmakta olduğunu öngörmüştü, yıl boyunca her gün yinelenen bu ritüelin katılımcıları, sergiledikleri tüketim davranışının binlerce hatta milyonlarca insan tarafından da tekrarlandığını biliyordu. Hegel, gazetenin

modern bir ritüel olarak işlev göreceğini öngörürken, Benjamin'e göre gazeteler, geleneksel biçimlerden farklı olarak, önceki tekrarları yansıttıkları için belleği güçlendirmek bir yana bellek kaybına neden olurlar." (Connerton, P. 2021, s.87)

Benjamin habercilik ilkelerinin toplum üzerindeki etkisinden duyar. Çünkü manşet yapılan başlıklar, birbirinden bağlantısız öğelerin bir araya getirilmesi, haberdeki olayın gerçekleştiği zaman vb. insanlara duyusal olarak etki eder, algılama biçimlerini şekillendirir. (Connerton, P. 2021) Mishima'nın da vurguladığı gibi tehlikeli bir unsura dönüşür.



Görsel 5. Breakable Printed Matter Series (Kırılabilir Basılı Nesne Serisi) 2017, Enstalasyon, MEM, Tokyo

Mishima 1972'de Tokyo'daki Muramatsu Galerisi'nde ilk kişisel sergisini yaptı ve seramikten gazetelerini ilk sergilediğinde aynı atölyesindeki gibi kimini yerde, kimini duvar dibinde kimini ise kaide üzerine konumlandırır. (Görsel 5) Sergi alanında yere bırakılmış halde görülen seramik gazeteler ve diğer malzemeler, bazı ziyaretçiler tarafından serginin henüz hazırlık aşamasında olduğu şeklinde yanlış anlaşılmıştır. (MEM Inc., t.y.)



Görsel 6. Breakable Printed Matter Serie (Kırılabilir Basılı Nesne Serisi Enstalasyon (detay)



Görsel 7: "Another Rebirth 2005-N Başka Bir Yeniden Doğuş 2005-N)

Aslında Mishima'nın yapıtlarını sunarken seçtiği sergileme biçimi onun teması ile doğrudan paralellik gösterir. Nesnelerin ikircikli anlam bütünlüğünü korur. Geçici nesneler seramikten üreterek kalıcı ve korunması gereken nesnelere dönüştükleri gibi zaman ve mekân içindeki tüketimleri de duraksar. Bununla beraber sıradan olan anıtsallık kazanır. (Görsel 6,7) Özellikle 1980'lerden sonra devasa boyutlarda ürettiği yapıtlarında bu durum hakimdir. Nesnelere yüklenen anlam Mishima'nın müdahalesi ile göçebeleşir.

Mishima röportajında anime dergileri için İncil benzetmesi yapmıştır. Her Japon ailenin vazgeçilmezi olarak yolculuklarda dahi ellerinden düşürmediklerini vurgular. Ancak anime dergiler her ne kadar bir dönemin en çok rövanşta olan popüler ürünlerinden biriyken şimdi yeterince takdir dahi görmemektedirler. Aynı otomatlardan alınan kahveler, kola şişeleri gibi ihtiyaç karşılandıktan sonra çöpe dönüşmektedir. Mishima bunları çağdaşlığın bir getirisi olarak görmektedir. İnsanın doymak bilmeyen tüketme arzusu, ihtiyacından fazlasına sahip olma istenci, hırsı ve faydacılığı neticesinde korkutucu boyutlara ulaşan atık miktarı doğaya zarar vermektedir. Hem doğaya verilen zarar bağlamında hem de kültürel anlamda bir çürüme yaşanmaktadır. Bauman yazılarında eşsiz olana duyulan özlem doğrultusunda reklamcıların belirlediği pazarlama stratejilerinin kitlesel tüketime nasıl yön verdiğinden bahseder. Eşsiz nesne algısı için eskiyen nesne algısı ve buna dayalı bir ekonomik düzenin gerekliliği olduğunu vurgular; (Bauman, Z. 2022)

"Bugün eşsizliğe damga vuran ve onu ayırtıran şey, "modaya uygun" olanlarla "demode" olanlar arasındaki farktır. Yahut bugünün metalarıyla hâlâ "modaya uygun" olan ve bu sebeple hâlâ raflara konan çünkü metalar arasındaki farktır. Eşsizlik uğruna verilen mücadelede başarı ve hüsrana, koşucuların hızına, birinci ligden düşen şeylerden hızla kurtulma becerilerine bağlıdır." (Bauman, Z. 2022, s.37)

Atıklar hem silinip gitmeye, yok olmaya açıktır hem de hafıza taşıyıcıdır. Atık olarak görülen nesnenin seramik malzeme ile yeniden üretilmesiyle hafızanın kırılğan, müdahaleye açık ve hassas yapısı vurgulanır. Çünkü toplumsal bellek de aynı tüketilen nesneler yani metalar gibi işlenip dönüştürülür. Mishima'nın seramikten ürettiği gündelik nesneler, yalnızca tüketim kültürünün eleştirisini değil; aynı zamanda belleğin ve bilginin biçimlenme süreçlerine dair derin bir sorgulamayı da içerir. II. Dünya savaşı sonrasında Japon toplumunun savaşın yaralarını sarmak için benimsediği hızlı kalkınma programı ve bilinçli unutuşu eleştirir; devlet politikası ekonomik kalkınmaya önem vermiş ve endüstriyellemeye ağırlık verilmiştir. Bol bol tüketen ve unutkan bir toplum yaratılmıştır.

Auge'ye göre üç unutmama figürü vardır; birincisi geriye dönmedir. Geriye dönme eylemi musallat oluşu beraberinde getirir. İkincisi ertelemedir ve üçüncüsü de yeniden başlamadır. (Auge, M. 2024) "Sonuç olarak unutmama, daima şimdiki zamanda çekimlenir. Hatta diyebiliriz ki, unutmama söz konusu olduğunda bütün zamanlar şimdiki zamanlıdır, çünkü geçmiş onun içinde kaybolur ya da kendisini onda yeniden bulur ve gelecek ancak bir taslak olarak ortaya çıkar." (Auge, M.2024,49)

Toplum her ne kadar kendisini bulmak için unutmamayı tercih etse de bu bellek yitimi neticesinde meydana gelen kimlik bunalımı toplumu tüketmeye itmiş ve metalar üzerinden bir değer algısı oluşmuştur. Mishima ise yapıtlarında hatırlama edimine yönelerek, toplumu değersizleştirdikleri ve unutmamayı tercih ettikleri ile yüzleştirir.

2.3. 08 Gazete

Kimiyo Mishima'nın 08 Gazete (1997–2008) adlı yerleştirmesi, bilgi yığınlarının fizikselleştiği, yönsüzlüğün ve duygusal baskının bedenle deneyimlendiği bir mekân yaratır. Tokyo'daki Jonanjima Art Factory'de kalıcı olarak sergilenen bu yapıtta, sanatçı bilgi ile unutmaya arasındaki gerilimi yalnızca tematik değil, mekânsal düzlemde de işler.

Labirent formundaki Gazete 08'in (Görsel 8,9) dış cephesinde polyester ile sabitlenmiş gazeteler yer almaktadır. Labirentin içinde ise üst üste yığılmış seramikten gazete kağıtları ve yalnızca ampullerle aydınlatılarak loş, huzursuzluk hissi veren bir atmosfer yaratılmıştır. Mishima, Gazete 08 yapıtı ile insanların günlük hayatta maruz kaldığı bilgi akışını mekânlaştırır. 1990'lardan 2000'lere kadar geçen süre zarfında internet yayılmış ve insanlar artık basılı medyaya ihtiyaç duymamaya başlamıştır. Basılı gazeteyi alıp okumak yerine internette bilgi edinme sürecine geçiş yaşanmıştır. Bu durum da bilginin hızla dolaşıma çıkmasına ve sürekli yinelenmesini sağlamıştır. Bu yapıt aracılığı ile Mishima “bilgiyi fiziksel olarak somutlaştırırsak işte bu kadar büyük ve boğucu bir hacme ulaşır” mesajı vermektedir. Labirent içinde yer alan gazeteler 1970'ten 2000'lere kadar Mishima'nın seyahat ettiği yerlerden topladığı gazetelerden oluşmaktadır. Otuz yıllık zaman dilimindeki bilgi yoğunluğunu gözler önüne serer. (Yoshiteru, 2022)



Görsel 8. “Newspaper 08” (“Gazete 08”) 1997-2008, baskılı polyester, 300 x 1500 x 1000 cm



Görsel 9. “Newspaper 08” (“Gazete 08”) 1997-2008, baskılı polyester, 300 x 1500 x 1000 cm

Mishima bu toplama eylemi ile bir arşiv meydana getirir. Oluşturduğu arşiv hem kendi belleğinin hem de gittiği yerlerdeki toplumun belleğini içerir. Bu açıdan tarafsız olduğunu düşünebilir; çünkü farklı yerler, farklı görüş ve düşünceleri, olayları farklı anlama ve yorumlama biçimlerini beraberinde getirir. Mishima da ayırım gözetmeksizin hepsini bir arada sunar. Aynı bir arşiv gibi.

Labirentin içine giren izleyici, geçmişe ait bilgi yığınları arasında yönünü bulmaya çalışırken, belleğinde kimi haberleri tanıdık, kimilerini ise yabancılaştırıcı bulur. Bu deneyim, bilgiyle kurduğumuz seçici ve taraflı ilişkiyi açığa çıkarır. Bu durum bizi tarih yazım sürecinin taraflı yapısı ile de yüzleştirir. Anlatının, söylemin nasıl şekillendiği ve kimin anlatısına, söylemine inanmak gerektiğinin bilinemediği, doğru ve yanlışın iç içe geçtiği sürecin içinde yolculuğa çıkarır. Arşivlerdeki metinler, Ricouer'ün ifade ettiği

üzere kendilerini müdafaa edemezler.

“Arşiv belgesi her yazı gibi okuma bilen herkese açıktır; bu yüzden belli bir alıcıya yönelmiş olan sözlü ifadenin aksine, belli bir alıcısı yoktur. Bundan başka, arşivlerde uyuyan belge hem dilsizdir hem de yetim. İçerdiği tanıklıklar kendilerine “can vermiş” yazarlardan kopmuştur; kendilerini sorgulamaya ve savunmaya, kendilerine yardım etmeye ve güvenlik sağlamaya yetkili kişinin bakımına muhtaçtır.” (Ricoeur, 2020, s. 192)

Bu belgelerdeki tanıklıklar taraflıdır. Aynı gazetelerde bize sunulan haberler gibi. Mishima'nın labirent formundakini yapıtını başka bir açıdan değerlendirmek gerekirse onun çocukluk döneminde II. Dünya Savaşı'nın yıkımından kaçmak için girdiği sığınakta yaşadıklarının bir yansıması olarak düşünülebilir. Sığınağın sıkışık karanlık yapısı ile labirentin yön duygusunu kaybettiren formu ve kasvetli atmosferi ile örtüşür. Günümüz ile geçmişin iç içe geçtiği, kendi deneyimi üzerinden günümüz toplumundaki dezenformasyonun yarattığı duygu durumları ile savaş döneminin kaotik iletişimin tetiklediği duygular bir arada okunabilir. Şimdinin doğru okunabilmesi için geçmiş bilmeyi şart koşan bir yapıta dönüşür. Günümüz üzerinden okuma yapmak gerekirse çağın getirdiği baskının sadece zihinleri değil fiziksel olarak da toplumu kuşattığını ve bunalıma, kaybolmuşluk hissine sürüklediğini söyleyebiliriz. İçerideki loş yanan ampuller ise günümüz toplumu için yaşadığı sıkışıklıkta ihtiyacı olan nefesi, savaş dönemindeki durum içinse tüm belirsizlikler, kaygı ve korkuya rağmen hissedilen umudu sembolize ettiği düşünülebilir.

2.4. 20. Yüzyılın Hafızası

Mishima'nın bir “hafıza mekânı” şeklinde izleyiciye sunduğu ve aynı 08 Gazete yerleştirmesi gibi Tokyo'daki Jonanjima Art Factory'de kalıcı olarak sergilenmekte olan *20. Yüzyılın Hafızası* (görsel 10,11) yapıtında bu sefer karşımıza yığın halinde tuğlalar çıkar. Tuğlaların yerleştirilme şekli, izleyicide tanıdık ama kimisine deneyimsel olarak yabancı bir imge olan yıkım ile karşı karşıya getirir.

Tuğla, genellikle yapılarla, kalıcılıkla ve düzenle ilişkilendirilse de Mishima'nın yerleştirmesinde bu malzeme, tersine, bir yıkımın sonrasına işaret eder niteliktedir. Anlamsal olarak göçebe bir zemindedir. Düzensiz ve üst üste yığılmış halde sunulan tuğlalar ne inşa hâlinedir ne de tamamlanmış bir yapının parçasıdır. Bu arada kalmışlık hissi, belleğin parçalı ve kesintili doğasını çağırıştırır. İzleyici, bu yığın karşısında bir enkazla karşılaşmışçasına duraklar; tanıdığı ama bastırdığı, acısını maskeleyen bir sahneyle yüzleşir. Mishima'nın diğer işlerinde olduğu gibi burada da gündelik nesne olan tuğla işlevini ve bağlamını kaybederek yeniden yorumlanır. Bu yolla sanatçı, modernitenin ardında bıraktığı yıkıntılarla hem kişisel hem de kolektif bir yüzleşmeye zemin hazırlar. Bununla birlikte Mishima, kendi deneyimini ve anlatısını da izleyiciye aktarır. Savaşın bitimiyle birlikte sığınaktan çıkıp karşılaştığı yıkılmış şehir manzarasını, bu yerleştirme aracılığıyla izleyiciyle paylaşır. Böylece izleyici, doğrudan tanık olamayacağı, geçmişte kalmış bir olaya sanatçının belleği üzerinden tanıklık eder.



Görsel 10. Work 2000-memory of 20th Century (Çalışma 2000-20. Yüzyılın Hafızası) 1984-2013 tuğla üzeri baskı, 25 × 2000 × 1100 cm



Görsel 9. Work 2000-memory of 20th Century (Çalışma 2000 - 20. Yüzyılın Hafızası) 1984-2013, tuğla üzeri baskı, 25 × 2000 × 1100 cm (Detay)

Mishima, 1900 yılından 2000 yılına kadar olan son yüz yıl içindeki gazete makalelerinden seçtiği metinlerin eski tuğlalar üzerine aktarmıştır. Toplamda yaklaşık 10.600 adet tuğla kullanılmıştır. Tuğlalar yapının üretim sürecinde seramik fırınında pişirilerek yeniden kullanılmıştır. Tuğlaların ön yüzüne yerel gazetelerden, arka yüzeyine ise yabancı basından haberlere yer verilmiştir. Tüm metinler izleyicinin harfi harfine okuyabileceği gibi okunaklı bir şekilde işlenmiştir. (Yoshiteru, 2022)

Aynı *Gazete 08* yerleştirmesinde olduğu gibi tarafsız bir tutum sergileyerek yüz yıllık bir anlatıyı sunar. Hem toplumsal belleği hem kişisel belleğini hem de başka toplumların belleğinin mekân içinde yayıldığı bir anıta dönüşür. Her bir tuğlada birbirinden farklı belleklere ait anlatılar barınır. II. Dünya Savaşının toplumlar üzerindeki etkilerini yansıtan; yıkım, yeniden inşa ve yas gibi süreçleri içinde barındıran bir “hafıza mekânı” işlevi görür. İzleyici gerek buradaki yazıları okuyarak gerekse tuğlaların yarattığı imge aracılığı ile sürecin sancılı yapısı ile yüzleşmek zorunda kalır. Anlatının göreceli yapısının ideolojilerce nasıl şekillendiği, belleğe yapılan müdahaleler tüm çıplaklığı ile izleyiciye temsili olarak sunulur. Ricouer’un de belirttiği üzere:

“Hafıza fenomeni eskiden olmuş olan, ama artık olmayan bir şeyin zihindeki mevcudiyetinden ibarettir. Anı ister mevcudiyet olarak ve bu nedenle de phatos olarak anılsın, isterse tanıma olgusuyla sonuçlanacak hatırlama eylemi sırasında etkin olarak aransın, temsildir (representation), yeniden-sunumdur (re-presentation)” (Ricoeur, P. 2020, s. 214)

3. Sonuç

Kimiyo Mishima’nın yapıtları, yalnızca gündelik nesnelerin seramikle yeniden üretilmesinden ibaret değildir; her biri belleğin kırılğan doğasına, bilginin dönüşümüne ve anlamın yerinden edilmesine dair hem kişisel hem toplumsal bir anlatı sunar. Seramik aracılığıyla kurduğu dil, bilgiyle ve belleğin hassas yapısıyla ilişkilidir; geçmişi maddesel olarak taşıyan ama onu aynı anda çatlatan, kıran ve yeniden biçimlendiren bir dile

dönüşür. Kullanılan biçimsel, maddesel ve anlamsal dilin kapsayıcı yapısı, göçebe bir söylem yaratır.

Bu bağlamda Mishima’nın işleri, sabitlenemeyen anlamlara, göçebe formlara ve parçalanmış anlatılara alan açar. Rosi Braidotti’nin kavramsallaştırdığı insan sonrası öznenin taşıdığı geçirgenlik, süreksizlik ve maddi oluş halleri ile örtüşür. Bu nedenle yapıtları, “göçebe özne” kavramından hareketle, “göçebe nesne” olarak okunabilir.

Sanatçının erken dönem işlerinde, serigrafi ve kâğıtla ataerkil sistem eleştirisi ve kadın kimliği ön plandadır. Görünür ile görünmez aynı düzlemde buluşması, sınırları sorunsallaştırır. Seramikten yapılmış gazeteler, meyve ve içecek kutuları, reklam broşürleri gibi nesneler, hızla sanayileşen toplumun tüketim arzusu karşısında hem bir endişe hem de bir direniş üretir. Otuz yıl boyunca biriktirdiği gazetelerle oluşturduğu labirent formu, bilgi yığınlarının maddeselleşmiş hâli olarak izleyicide yönünü kaybetmişlik ve kuşatılmışlık hissi yaratır. Tuğla formu işlerinde ise yüzyıllık bir belleği, mekâna yayılan çok katmanlı bir anlatı olarak inşa eder.

Mishima’nın işleri, unutmak ile hatırlamak arasındaki gerilimi; seramiğin kırılğan, hassas ama kalıcı doğasında taşıdığı metaforik hafızayla görünür kılar. Gündelik olanı, tüketilip atılanı kalıcı ve korunmaya değer bir forma dönüştürürken, aynı zamanda bu nesnelere geçmişin tanıklığını yükler. Her yapıt hem bireysel bir hatırlama pratiği hem de kolektif belleğin biçimlenişine dair bir sorgulama içerir. Seramiğin ikili doğası—hem kırılğan hem kalıcı olması—toplumsal unutma biçimlerinin maddesel bir karşılığına dönüşür. Bu sebeple Mishima’nın yapıtları, birer “göçebe nesne” gibi sabitlenemez ama iz bırakan, geçici ama kalıcı, sıradan ama anıtsal anlatılar yaratır. Bu anlatılar, nesneler aracılığıyla kişisel ve toplumsal belleği, dolayısıyla tarih yazımının göreceli ve seçmeci doğasını sorunsallaştırır. Sanatçı, savurgan ve unutkan insan doğasının yalnızca nesnel değil, bilinçsel atıklarına da ayna tutar.

Bu çalışma, Mishima’nın sanat pratiğini seramiğin politik potansiyeli üzerinden ele alarak, sanat ile malzeme ilişkisini yalnızca estetik değil, aynı zamanda eleştirel ve kavramsal bir alan olarak yeniden konumlandırmayı önermektedir. Bu yönüyle hem çağdaş sanat kuramına hem de materyalite tartışmalarına katkı sunmayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

Ague, M. (2024), *Unutma Biçimleri*, Çev. Mehmet Sert, 7. Baskı, YKY, İstanbul

Asian Women Artists: Gender/History/Border. (2021). Mishima Kimiyo. <https://asianw-art.com/mishima-kimiyo/>

Bauman, Z. (2022), *Akışkan Hayat*, Çev. Akin Emre Pilgir, 3. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
Bernstein, G. L. (Ed.). (1991). *Recreating Japanese women, 1600–1945*. University of California Press

Braidotti, R. (2017) *Göçebe Özneler*, Çev. Öznur Karakaş, 1. Baskı, Kolektif, İstanbul

Braidotti, R. (2019) Kadın-Oluş, Çev. Ece Durmuş & Münevver Çelik, 1. Baskı, Otonom, İstanbul

Connerton, P. (2019), Toplumsal Nasıl Anımsar, Çev. Alaeddin Şenel, 3. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Connerton, P. (2021), Modernite Nasıl Unutur, Çev. Kübra Kelebekoğlu, 4. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul

MEM Inc (2021, 21 Eylül) Kimiyo Mishima Papier Colle MEM, <https://mem-inc.jp/2021/09/08/mishima2021-2/>

MEM Inc. (t.y.). Kimiyo Mishima | Artists.

MEM. https://mem-inc.jp/artists_e/mishima_e/

Ricoeur, P. (2020) Hafıza, Tarih, Unutuş, Çev. M. Emin Özcan, 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul

Sarlo, B. (2022) Geçmiş Zaman, Çev. Peral Bayaz Charum& Deniz Ekici, 2.Baskı, Metis Yayınları, İstanbul

Silverberg, M. (1991). The Modern Girl as Militant. In G. L. Bernstein (Ed.), Recreating Japanese Women, 1600-1945 (pp.239–266). University of California Press. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pnmjh.15>

Sokyo Gallery, (2020, 27 Ekim). Kimiyo Mishima Talks Her Career And Philosophy [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pjvPQJ5fjtw>

Yoshiteru. (2022, 21 Haziran,) Kimiyo Mishima Permanent Exhibition “KIMIYO MISHIMA Installation”|An art spot where you can immerse yourself in the overflow of goods and information products. https://yoshiteru-blog.com/kimiyomishima_installation/

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Transfiguration of Venus II (Venüs'ün Başkalaşımı) 1966, Serigrafi Baskı <https://mem-inc.jp/2021/09/08/mishima2021-2/#pgcSgb-cl0-4-cl0> / Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 2: Transfiguration of Venus IV (Venüs'ün Başkalaşımı) 1966, Serigrafi Baskı <https://mem-inc.jp/2021/09/08/mishima2021-2/#pgcSgb-cl0-4-cl0> / Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 3: Transfiguration of Venus V (Venüs'ün Başkalaşımı V) 1967, Serigrafi Baskı <https://www.mori.art.museum/jp/exhibitions/anotherenergy/works/site-011.html> / Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 4: Tranfiguration of Venus VI (Venüs'ün Başkalaşımı VI)1967, Serigrafi Baskı <https://www.mori.art.museum/jp/exhibitions/anotherenergy/works/site-011.html> Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 5: Breakable Printed Matter Serie (Kırılabilir Basılı Nesne Serisi) 2017, Enstalasyon https://mem-inc.jp/2017/09/24/171007_mishima_en/ Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 6: Breakable Printed Matter Serie (Kırılabilir Basılı Nesne Serisi) Enstalasyon (detay) https://mem-inc.jp/artists_e/mishima_e/ Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 7: “Another Rebirth 2005-N, (Başka Bir Yeniden Doğuş 2005-N) 2005 <https://japannews.yomiuri.co.jp/society/obituaries/20240627-194985/> Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 8: “Newspaper 08” (“Gazete 08”) 1997-2008 https://yoshiteru-blog.com/kimiyomishima_installation/ Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 9: “Newspaper 08” (“Gazete 08”) 1997-2008 https://yoshiteru-blog.com/kimiyomishima_installation/ Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 10: Work 2000-memory of 20th Century (Çalışma 2000- 20. Yüzyılın Hafızası) 1984-2013 https://yoshiteru-blog.com/kimiyomishima_installation/ Erişim Tarihi: 18.05.2025

Görsel 11: Work 2000-memory of 20th Century (Çalışma 2000- 20. Yüzyılın Hafızası) 1984-2013 (Detay) https://yoshiteru-blog.com/kimiyomishima_installation/ Erişim Tarihi: 18.05.2025