

Tykhē

Sanat ve Tasarım Dergisi

CİLT 06 > SAYI 10 > HAZİRAN 2021

E-ISSN: 2667-6818

Tykhe

Tike: tr./ Τύχη: yun./ Tykhe: ing.

DÜZCE şehrinin Konuralp beldesinde bulunan Tykhe heykeli; Orijinali MÖ 4. yüzyıla ait olan eserin Roma Dönemi'nde, MS 2. yüzyılda, yapılmış bir kopyasıdır. *

* Kaynak : İstanbul Arkeoloji Müzesi

Zeytin yapraklarıyla bezeli şehir surlarını betimleyen taç

Kader, şans, başarı tanrıçasıdır. Tanrı Okeanos'un kızlarından biridir.

Bereket boynuzu içinde meyveler

Zenginliğin simgesi çocuk: Plutos



Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi / Ulusal, Hakemli e-dergi
Haziran 2021 / Cilt 06 / Sayı 10
E-ISSN: 2667-6818

Dergi Kuruluş Tarihi

2016

İmtiyaz Sahibi

Prof. Dr. E. Yıldız DOYRAN

Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi adına

Editör

Dr. Öğr. Üyesi Fehime Elem YILDIRIM / Düzce Üniversitesi

Yardımcı Editör

Öğr. Gör. Nilgün YÜKSEL / Düzce Üniversitesi

Yazım ve Dil Editörü / Son Okuyucu

Arş. Gör. Dr. Pınar İNCEEFE

Alan Editörleri

Sinema: Doç. Dr. Tunç YILDIRIM / Düzce Üniversitesi

Müzik: Doç. Dr. Haluk YÜCEL / Düzce Üniversitesi

Heykel: Dr. Öğr. Üyesi Evren SELÇUK / Düzce Üniversitesi

Resim: Doç. Dr. Burcu GÜNAY / Düzce Üniversitesi

Görsel İletişim Tasarımı: Doç. Dr. Açelya B. GÖNÜLLÜ / Düzce Üniversitesi

Mimarlık: Dr. Öğr. Üyesi Duygu GÖKÇE / Düzce Üniversitesi

Sahne Sanatları: Öğr. Gör. Naciye AKSOY / Düzce Üniversitesi

Adres ve İletişim

Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Çiftapınarlar Mah. Türbe Sok. No.: 7/1 Konuralp/DÜZCE

Tel: +90 380 542 12 64, Fax: +90 380 542 12 97

<http://tykhedergi.duzce.edu.tr/>

tykhedergi@duzce.edu.tr

Yayın Kurulu

- Prof. Dr. E. Yıldız DOYRAN / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Cebrail ÖTGÜN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Ercan ÖZGAN / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Ferhat K. SATICI / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Tansel TÜRKDOĞAN / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Açıyla Betül GÖNÜLLÜ / Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Şebnem ERTAŞ / Karadeniz Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet IŞIK / Mardin Artuklu Üniversitesi
Doç. Dr. Hakan POLAT / Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. İlker YARDIMCI / Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Burhan YILMAZ / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatma KEÇELİ / Maltepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zerrin YANIKKAYA / Maltepe Üniversitesi

Danışma Kurulu

- Prof. Dr. Melih APA / Mersin Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Cemal APAY / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Marcus GRAF / Yeditepe Üniversitesi
Prof. Dr. Selma KÖKSAL / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Ercan ÖZGAN / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK / Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Meliha Nurdan TAŞKIRAN / Medipol Üniversitesi
Prof. Dr. Serdar YILMAZ / Balıkesir Üniversitesi
Doç. Dr. Suat APAK / İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Osman ARAYICI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Ümit ARPACIOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Saadet AYTIS / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Banu BULDUK TÜRKMEN / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Yusuf CİVELEK / Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi
Doç. Dr. Alev ERASLAN / İstanbul Aydın Üniversitesi
Doç. Dr. Burcu GÜNAY / Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Fatma GÜRSES / Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Z. İnci KARABACAK / TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi
Doç. Dr. Zuhale KAYNAKÇI ELİNÇ / Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Barış Özkal ÖZTÜRK / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Nermin SAYBAŞILI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Seniha ÜNAY SELÇUK / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bahadır ÇOKAMAY / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emrah ERKANI / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Süleyman İNCEEFE / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Funda MASDAR KARA / Bitlis Eren Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Lale Han ÖCAL / Yeditepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖRS / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif SÖNMEZ / Altınbaş Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şebnem SÖZER ÖZDEMİR / Düzce Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Aydanur YENEL / Hasan Kalyoncu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Evren SELÇUK / Düzce Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Eda ÖZDİŞ / Düzce Üniversitesi

Prof. Dr. Georgi Minchev GEORGIEV / University of Veliko Tarnovo, Bulgaristan
Prof. Dr. Dean SNYDER / Rhode Island School of Design, A.B.D.
Dr. Amer AL-SUDANI / Middle Technical University Baghdad, Irak
Dr. Andrei BUDESCU / Cluj-Napoca Art and Design University, Romanya
Dr. Mai KHALFAN / University of Bahrain, Bahreyn

Dergi İletişim

Dr. Öğr. Üyesi Fehime Elem YILDIRIM / Düzce Üniversitesi: fehimeyildirim@duzce.edu.tr
Arş. Gör. Tefik Altan DOYRAN / Düzce Üniversitesi: altandoyran@duzce.edu.tr
Arş. Gör. Gülizar ÖZTÜRK / Düzce Üniversitesi: gulizarozturk@duzce.edu.tr
Arş. Gör. Selim BEYAZYÜZ / Düzce Üniversitesi: selimbeyazyuz@duzce.edu.tr

Dergi Kapak ve Görsel Tasarım

Doç. Dr. Açıya Betül GÖNÜLLÜ

Sayfa Düzenleme

Arş. Gör. Tefik Altan DOYRAN

Web Tasarım

Öğr. Gör. Çağatay AY / Düzce Üniversitesi Bilgi İşlem Dairesi

Web Güncelleme

Doç. Dr. Açıya Betül GÖNÜLLÜ

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖRS

Arş. Gör. Tefik Altan DOYRAN

TYKHE SANAT VE TASARIM DERGİSİ HAKEM LİSTESİ ¹

- Prof. Dr. Mustafa BULAT (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Yüksel ŞAHİN (Eskişehir Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. Bengi Batu ERTUNG (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Burhan YILMAZ (Düzce Üniversitesi)
Doç. Dr. Harika Esra OSKAY MALICKI (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Özlem TEKDEMİR DÖKEROĞLU (KTO Karatay Üniversitesi)
Doç. Dr. Selda KOZBEKÇI AYRANPINAR (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Canan ZONGÖR (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Doç. Dr. Ümit AYDOĞDU (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Ozan BİLGİNER (Hacettepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Aslı IŞIKSAL (Hacettepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Nahide YILMAZ (Düzce Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Banu ERŞANLI TAŞ (Başkent Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Evrim DEMİR (Arel Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Güler BEK ARAT (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İlkay Canan OKKALI (Trabzon Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Saniye Çiğdem KOÇAK (Uşak Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Sercan ÖZİNAN (Bahçeşehir Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Sinem BUDUN GÜLAS (İstanbul Aydın Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Süleyman İNCEEFE (Düzce Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Uğur AKINCI (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Öğr. Görevlisi Dr. İlke İlter GÜVEN (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Arş. Gör. Emre YETİM (Beykent Üniversitesi)

¹ Hakem listesi, unvan ve soyadına göre alfabetik olarak sıralanmıştır.

Editörden

Bizim için 2021 yılının ilk sayısı demek Düzce Üniversitesi'nin akademik yayıncılığındaki önemli eserlerinden biri olan *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*'nin altıncı yılında çıkardığı 10. sayı demek...

Uzman, bilimsel ve hakemli dergimizin bugüne gelmesine kadar emeği geçen tüm arkadaşlarımıza ve değerli editörümüz Dr. Öğretim Üyesi İbrahim Soner ÖZDEMİR'e teşekkürlerimizi iletmeyi bir borç biliyoruz. Yeni sayımızın özgün içeriğine değinmeden önce kurumsallaşma yolunda emin adımlarla ilerleyen *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*'nin "ulusal dizin-indeks" meselesinde de önemli bir adım atmak üzere olduğunu okuyucularımıza not düşüyoruz. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*'nin ULAKBİM TR DİZİN tarafından taranmak üzere kabul edilmesi için adımlar attığımızı ve dergimizin şu anda incelenme aşamasında bulunduğunu sanat alanında özgün araştırma yapan yazarlara duyurmak istiyoruz.

Dergimizin şimdiki sayısına gönderilen bütün yazıların itinalı bir kör hakemlik sürecinden ve editöryal değerlendirmeden ve üst-okumadan geçtiğini hatırlatırız. Eleştiri, gözden geçirme ve düzeltme aşamalarını talep eden ve dikkatle izleyen hakemlerimize olduğu kadar tüm bunları tekrar tekrar yerine getirerek dergimize katkı sunan araştırmacı yazarlarımıza içtenlikle teşekkür ederiz. Bu bağlamda; estetik, tasarım, tekstil, resim, fanzin, oyunculuk, müzecilik ve sanat tarihi gibi çeşitli konularda değişik makaleler *Tykhe*'nin son sayısında yer alıyor.

Bizim için çok özel olan onuncu sayımız bir çeviri makalesiyle başlıyor: Çağdaş sanat alanının tanınmış küratörlerinden Henk Slager'in önemli bir çalışması "Deneysel Estetik" başlığı adı altında Harika Esra OSKAY MALİCKİ tarafından İngilizceden Türkçeye çevrildi. Yayımlanan altı araştırma makalesinden biri Onur KARAALIOĞLU ve Aysu YILMAZ'ın resim sanatının iç mekân ve nü gibi meşhur türlerine mahremiyet teması üzerinden baktığı bir çalışması: "İç Mekân Resimlerinde Yatak Teması ve Çıplak Kadın Bedeniyle İlişkisi Kapsamında Mahremiyet Olgusu". Serdar AYDIN ise araştırmasında uzun bir tarihsel kesitte sanat tarihindeki beden-kafa ilişkisine el atıyor: "Orta Çağ'dan Avangard'a Beden-Kafa İlişkisinin İmgesel Halleri". Yaşar ÖZRİLİ, müzeciliğe imgesel-tasarım merceğinden bakıyor: "İmgesel Tasarım: Geri Dönüşen Sanatın Müzeye Yansımaları". Oğuzhan VARTOLIOĞLU, oyunculuk eğitiminde maske ile kuklanın kullanımına yer veriyor: "Oyunculuk Eğitiminde Maske ve Kuklanın Önemi". Isabel Berglund'un tekstil sahasındaki yenilikçi yaklaşımlarını Selma Hatun TÜRKER analiz ediyor: "Örme Tekstil Yüzeylerinde Yenilikçi Sanatsal İfadeler: Isabel Berglund". Ahmet MANSUROĞLU, fanzini bir tanıtım aracı olarak inceliyor: "*Janus, Buluntu ve Heyt Be!* Fanzinler Bağlamında Bir Tanıtım Aracı Olarak Fanzinlerin Değerlendirilmesi". Son olarak Özgün Can KARABURUN oyunculara Yoshi Oida'nın öğretisi ile ışık tutuyor: "Karantina Sürecinde Bir Yol Gösterici Olarak Yoshi Oida".

Sanat alanındaki bu farklı bakış açılarını barındıran yazılarla sizlere keyifli okumalar diliyoruz!

Dr. Öğretim Üyesi Fehime Elem YILDIRIM

Öğr. Gör. Nilgün YÜKSEL

Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi Editörleri

İÇİNDEKİLER

- 1. Henk SLAGER (Çeviren: H. Esra OSKAY MALICKI)** 1-7
DENEYSEL ESTETİK
Makale Türü: Çeviri
- 2. Onur KARAALIOĞLU, Aysu YILMAZ** 8-26
İÇ MEKÂN RESİMLERİNDE YATAK TEMASI VE ÇIPLAK KADIN
BEDENİYLE İLİŞKİSİ KAPSAMINDA MAHREMİYET OLGUSU
*THE PHENOMENON OF PRIVACY IN INTERIOR PAINTINGS IN
THE CONTEXT OF THE BED THEME AND ITS RELATIONSHIP
WITH THE NAKED WOMAN BODY*
Makale Türü: Araştırma Makalesi
- 3. Sema Hatun TÜRKER** 27-40
ÖRME TEKSTİL YÜZEYLERİNDE YENİLİKÇİ SANATSAL
İFADELER: ISABEL BERGLUND
*INNOVATIVE ARTISTIC EXPRESSIONS ON KNITTED TEXTILE
SURFACES: THE WORKS OF ISABEL BERGLUND*
Makale Türü: Araştırma Makalesi
- 4. Ahmet MANSUROĞLU** 41-57
“JANUS”, “BULUNTU” VE “HEYT BE!” FANZİNLER
BAĞLAMINDA BİR TANITIM ARACI OLARAK FANZİNLERİN
DEĞERLENDİRİLMESİ
*EVALUATION OF FANZINES AS A PROMOTIONAL TOOL IN THE
CONTEXT OF "JANUS", "BULUNTU" AND "HEYT BE!" FANZINES*
Makale Türü: Araştırma Makalesi
- 5. Oğuzhan VARTOLIOĞLU** 58-74
OYUNCULUK EĞİTİMİNDE MASKE VE KUKLANIN ÖNEMİ
*THE IMPORTANCE OF MASK AND PUPPET IN ACTING
TRAINING*
Makale Türü: Araştırma Makalesi

- 6. Serdar AYDIN** 75-93
ORTA ÇAĞ'DAN AVANGARD'A BEDEN-KAFA İLİŞKİSİNİN
İMGESEL HALLERİ
*IMAGINARY STATES OF THE BODY-HEAD RELATION FROM
THE MEDIEVAL TO THE AVANT-GARDE*
Makale Türü: Araştırma Makalesi
- 7. Yaşar ÖZRLİ** 94-112
İMGESEL TASARIM: GERİ DÖNÜŞEN SANATIN MÜZEYE
YANSIMALARI
*IMAGINARY DESIGN: REFLECTIONS OF RECYCLED ART ON
THE MUSEUM*
Makale Türü: Araştırma Makalesi
- 8. Özgün Can KARABURUN** 113-126
KARANTİNA SÜRECİNDE BİR YOL GÖSTERİCİ OLARAK
YOSHI OIDA
YOSHI OIDA AS A PATHFINDER DURING THE QUARANTINE
Makale Türü: Araştırma Makalesi

Makale Türü: Çeviri

DENEYSSEL ESTETİK¹

Henk SLAGER

(Çeviren: H. Esra OSKAY MALICKI)

Yakın zamana kadar, sanat akademileri müfredatında sanat tarihsel bir düşünme modeli hâkimdi. Bunun neticesinde, sanat yapıtı üreten sanatçı ile bu çalışmalarını yorumlamak için gerekli çerçeveyi sağlayan harici profesyoneller (çoğunlukla sanat tarihçileri) arasında yersiz ve net bir ayırım vardı. Son dönemlere kadar, Ernst Gombrich'in *Sanat ve İllüzyon* çalışması ile Hand-Georg-Gadamer'in *Hakikat ve Metot* çalışması gibi standart yapıtlar bu -neredeys- dogmatik sanat tarihsel hermenötikⁱ için metodolojik temelleri sağladı.

Gadamer, görsel sanatlarla karşılaşmayı bir mektubu dikkatle okumak gibi beklenti im eden bir deneyim olarak tanımlar. Gadamer her yorumun gerçekten de bir ufku olduğunu, -insan bilgisi için de geçerli olduğu gibi- bir zamansallık içinde köklendiğini fark eder. Ancak böylesi bir perspektife rağmen, Gadamer hala bir sanat yapıtıyla karşılaşıldığında belirgin bir anlamınⁱⁱ saptanabileceği ihtimaline inanır.

Gombrich'in çalışması benzer bir düşünce silsilesi gösterir, şöyle ki, temsilin konvansiyonel karakteri ve imgenin niyet ettiği anlamına ulaşmada seyircinin önemli rolü üzerine çokça kalem oynatır. Gombrich aynı zamanda belirli bir imgenin kesin ikonografik anlamına ulaşabilecek uygun bir sanat tarihsel araştırmanın olasılığına inanır. Bu sanat tarihsel hermenötik ışığında, gerçekten de sanatsal imge tek bir anlamın yerine geçebilir yedeğidir.

Öte yandan bugünün görsel sanatlar pratiği, hakikat (hermenötik model) ve illüzyonun (görsel yaratıcı model) kili modelleri içinde çerçevelenmiş monolitik bir düşüncenin terk edilmesi gerektiğine işaret eder ve bu yaklaşımları hükümsüz ilan eder. Dahası, son ürüne odaklanan sanat pratikleri yerini deneysel, laboratuvarvari ortamlara ve yeni bilgi ve deneyim araştırmalarına bıraktığından bu yana, sanat pratikleri "sanat" ve "metot"un yapıcı şekillerde ilişkilendirilebileceğini gösterir.

¹ Slager, H. (2009). *The Pleasure of Research* içinde. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Makale Geliş Tarihi: 27 Kasım 2020 Kabul Tarihi: 14 Aralık 2020

Bu laboratuvar mantığına dayanan farkındalık ya da daha net bir şekilde söylemek gerekirse, sanat pratiğinin protokolü olmayan bir laboratuvar olduğu bilinci, Hans-Ulrich Obrist ve Barbara Vanderlinden'in 1999 yılında gerçekleştirdiği *Laboratorium* sergisiyle ifade edilmiştir. *Laboratorium*, kendisini hem bilimsel laboratuvarı hem de sanatçının stüdyosunu farklı disiplinler içinde rol oynayan çeşitli kavramlar üzerinden inceleyen disiplinler arası bir proje olarak sunmuştur. Bu küratöryel projede, sanatçılar, yazarlar ve bilim insanları temas alanları olarak işlev gören “çalışma alanlarına” katılmıştır. Hepsi şu temel soruya odaklanır: “Bilimin ve sanatın uzmanlaşmış kelime hazinesiyle seyircinin genel ilgisi arasındaki uçurum arasında, vasıflı profesyonel uzmanlığı ile bununla ilgilenen seyircinin kaygıları ve yerleşmiş fikirleri arasında nasıl köprü kurabilirizⁱⁱⁱ”. Diğer bir deyişle, bilgi üretimi için deneyin anlamı ve rolü nedir ki atölyede ya da laboratuvarında gerçekleşen deneyler nihayetinde kamuya açıkça sunulsun?

Laboratorium projesi aşağı yukarı yirminci yüzyılın ilk on yılında biçimlenen, nominalist ve Duchampçı düşüncenin renklendirdiği, entelektüel-kavramsal sürece ve söylemsel pratiklere dair yenilenen bir başlangıç gibiydi. Gerçekten de sanatın retinalizm ile ilişkilendirilebilecek bir algıya indirgenmesine direnen Duchamp'dı; bu indirgeme görsel düşünmeye içkin entelektüel-kavramsal süreçleri, disiplinler sınırlar, reçetelenmiş metotlar, eskimiş tanımlar ve kısıtlı araştırma nesnelerini işe koşarak düzenleniyordu. Ontolojik bir dayanağın kurgusuna karşı, sanatın önceden tanımlanabileceği düşüncesine karşı, Duchamp her sanat yapıtına sanki ilk sanat yapıtıymış gibi yaklaşmamızı öneriyordu. Bu, sanat yapıtının tanımının -ve böylelikle metodunun- tekrar tekrar, sanatsal süreç içerisinde belirlendiğini ima ediyordu. “Sanat üzerine alışkanlıkla kabuklanmış ön kabullere bir sünger çekerek, onu her seferinde yeniden icat etmemiz gerekecektir” diyordu Duchamp^{iv}.

Böylesi Duchampçı bir nominalizm güçlü bir şekilde bilim felsefecisi Paul Feyerabend'in akademik korpusun saptırmaya dayalı metodolojik çoğulculuğuna benzer. *Yönteme Karşı*'da Feyerabend, dünyanın farklılık ve kaosla karakterize edildiğini söyler; böylesi bir görüş kesin, monolitik bilimsel metoda mutlak inancın kendi kendini aldatmak olduğuna işaret eder. Bilimin ortak zeminine dayanarak, çoğunlukla birbirini zıt kesen farklı pratikler, oldukça ayrı aktiviteler, disiplinler, alanlar ve uzlaşmaz modeller, amaçlar ve kriterler yığını bulunabilir. Metodolojik berekete rağmen, bugün bile birçok bilim insanı aktivitelerini donmuş metotlarla ve sınıflandırıcı bilgi prensipleriyle sağlama almaya çalışır. Ve bu, Gaston Bachelard'ın deyimiyle, “her biri kendi metodolojisini gizleyen^v” pratiklerin çoğulluğu gözlemlenebilirken gerçekleşir. Bu, Feyerabend'i “her metodun ve her türlü algılama biçiminin temel önermesinde olası olduğu ve dünyayı anlamada hiçbir şeyin dışlanamayacağı^{vi}” argümanına götürür. Onun görüşü, bilimsel gerçeğin -görünenin aksine- yıkılmaz bir şekilde katı olmadığı çünkü bağlamdaki, koordinatlardaki ve kontrollerdeki değişimlere bağlı olarak revizyona açık kaldığı yönündedir. Bilim sürekli değerlendirme, restorasyon ve redde tabi olan önermeleri, kuralları ve değişen modelleri bırakmak zorundadır: “İronik, deneysel stratejiler, oyuncu

tavırlar, geri döndürülebilir haller, çelişkiler, ikici olmayan, lineer olmayan çağrışımlar ve paradokslar için yer olmalıdır^{viii}”.

Laboratorium'un yapıldığı zaman, -bu projenin *Kanıt Tiyatrosu* programı ögesini gerçekleştiren- bilim felsefecisi Bruno Latour bilimsel, evrensel olarak problem çözen akıl mitinin günümüzde önemli oranda azaldığını iddia etmiş ve dolayısıyla “araştırma”ya giderek daha fazla alan talebi olacağını belirtmiştir. Latour şöyle der: “Bilim kesinliktir, Araştırma belirsizliktir. Bilim sözde soğuk, doğrudan ve tarafsızdır. Araştırma, sıcaktır, kapsayıcıdır ve risklidir. Bilim insanlığın tartışmalarının belirsizliklerine son verir, Araştırma çelişkileri daha fazla çelişki ile yükler. Bilim, ideoloji, tutku ve duyguların prangalarından mümkün olduğunca kaçarak nesnellik üretir. Araştırma yeni inceleme nesnelere aşına hale getirirken bu fırsatlardan beslenir^{viii}”. Latour bu perspektif değişimiyle ürettiklerine bakılıp sanat ve bilim arasında bir karşılaştırma yapıldığında imkânsız gibi gözükeneğin işleyiş usulüne bakıldığında bu sefer olası görüldüğünü belirtir: “Bilim insanları ve sanatçılar arasındaki ilişki, artık birinci grup gerçekliği tümüyle yuttuğunda ikinci grubun geriye kalan artıklarla devam ettiği bir ilişki değildir. Bunun yerine, pratik vasıtasıyla ne kadar yerellik, özellik, çoğulluk, ne kadar farklı gerçekliği aydınlığa çıkarabileceği konusunda yarışmak zorundadırlar^{ix}”. Bilimsel mononaturalizmin hüküm sürdüğü zamanda, sanatçılar buna ancak şerh düşebilirlerdi. Araştırmada çoklu natüralizmin yükselişyle, sanatçılar araştırmacıların da çalıştığı gerçeklikler üzerinde çalışabildiler: Yani yukarıda bahsi geçen *Laboratuvarium* projesinde altı çizildiği gibi “şeyleri kamuya açtılar^x”.

Bu gelişmeler ışığında, sanatın araştırma olarak işleyiş yöntemi fikrinin son on yılda ortaya çıkışı pek de şaşırtıcı değildir. Feyerabend'in “nihai olmayan yapıları” sanat pratiklerinin olguları açık uçlu ele alma yollarıyla nasıl ilişkilenebilir? Sarat Maharaj'ın ilk sanatsal araştırma konferansında çarpıcı bir biçimde tasvir ettiği gibi sanat “spazmik, disiplinler arası irdelemeleri, tesadüfi bilişsel sorgulamaları, yayılan etkileşimi ve hayali arşivlemeleri^{xi}” ile başka türlü bir araştırmayı bilir gibidir. Bu araştırma biçimi genelleme, tekrar, ölçme ile uğraşan katı akademik-bilimsel talimatlarla ifade edilemez, çünkü o benzersiz olanla, niteliksel, istisnai ve yerel olanla ilgilenir. “Kendi kendini biçimlendiren irdelemelerin, bağımsız incelemelerin, karmaşık bir gör-düşün-bil üslubunun yaygınlaşması anlamına gelir. Bütünüyle heterojen akışı genellenebilir prensiplere kafa tutar ve onları engeller: Sistematik metodolojik yorumlamanın kanatları altına girmeye direnir^{xii}”. Birçok geleneksel (akademik) araştırma biçiminde amaç farklılıkların göz ardı edilmesi pahasına durumlar ve bağlamlar arasındaki benzer özellikleri toplama ya da not etme gibi gözükürken, sanatsal araştırma benzerliklerden çok eleştirel bir biçimde ayrışmaları aramaya meyillidir.

Magnus Bærtås'ın daha önce gözlemediği gibi, sanatsal araştırma bunu, disipline etmeyen, denemeci çalışma yollarını işe koşarak estetik ve epistemolojik rejimlerin sıklıkla bir çelişki içinde yeniden çaprazlandığı bir biçimde yapar. Böylesi bir çalışma biçimi iki ögenin sürekli çarpışmasına yol açar: “Araştırmanın bir yönü belirli bir söylem içinde paylaşılabilen ve belirli kriterlere göre üretilebilen genel paradigmaya katılmayı

iddia eder. Diğer yandan, sanatsal araştırma projeleri çoğu kez tekil iddiasındadırlar da. Göreceli olarak benzersiz olan kendi referans alanını ve mantığını üreten belirli bir sanatsal kurgu yaratır^{xiii}”.

Kaçınılmaz olarak akla şu soru gelir: -Bütün bu negatifinden tanımlama çabasına ve tüm heterojenliğe, çokluğa ve dadaist çeşitliliğe rağmen- sanatsal araştırmaya ilişkin iyi tanımlanmış esasları haritalamak mümkün mü? Örneğin, genel olarak araştırma kriterleriyle ilgili açıklamalar yaparak: araştırma nesnesinin atanması, bilgi üretimine katkı gibi, çalışma yöntemlerinin tanımı, uygun ve yeterli bir dağıtım yolu. Bu amaç doğrultusunda Christopher Frayling (muhtemelen sanatta doktora araştırmalarıyla ilgili ilk metinlerden birinde) araştırma nesnesinin durumuyla ilgili olarak şöyle der: “Sanatsal araştırma önceden belirlenmiş bir dizi soru veya varsayım ile başlanmaz ancak belirli durumlardan veya araştırılan bağlamlardan kaynaklanır^{xiv}”.

Mika Hanula, bağlama duyarlı benzer bir tanımı birkaç yıl sonra *Artistic Research* yayınında verir: “bir alan olarak kendine has özelliklerine ve pratiklerine göre kendi kriterlerini ifade eder: çağdaş sanat içindeki anlam sürecine katılan bir sanatçının öz-düşünümsel ve öz-eleştirel süreci öyle bir şekilde ifade edilir ki, nereden geldiğini, tam da o anda nerede durduğunu ve gitmek istediği istikameti bildirir^{xv}”. Bununla birlikte, Hanula bu nitelemeye net bir boyut katar yani araştırma anlatısının iletilmesi belirli bir bağlamda verilen parametreler içinde şeffaf ve eleştirel bir şekilde yapılırken izlenen metodolojik yörünge ima edilmelidir. “Sanatsal araştırma kendi üzerine düşünen, özeleştirel bir iletişime rehberlik eder: Sürekli olarak kendi faaliyetleri ve amaçlarına referans verir ve çeşitli araştırma yöntemleri, sunum modelleri ve iletişim araçları içerir^{xvi}”. Bu açıdan bakıldığında sanatsal araştırma safkan bir Duchampçı çabadır. Her ayrı araştırma projesi sırasında, “sanatsal araştırma”nın aslında ne olduğu yeniden kurulmalı ve defalarca açıklığa kavuşturulmalıdır.

Açıkçası, çağdaş görsel sanat alanında bugün ortaya çıkan çoğunlukla rutin sorgulama biçimleri ve nihayetinde sanatsal araştırma olarak nitelendirilebilecek olanlar arasında önemli bir fark vardır. Sanatsal araştırmada açık bir niyet vardır yani araştırma, araştırmacı tarafından belirgin ve anlaşılır bir şekilde araştırma olarak tanımlanır; sanatsal anlayış ve bilgi üretimi konusundaki tartışmaya, yenilikçi ve sınır dönüştürücü bir şekilde katkıda bulunma niyetindedir; kendini ve konusunu söylemsel ve kamuya açık bir şekilde akran değerlendirmesine açar ve bu nedenle, sanatsal araştırma temelde kurumsal bir ortamda gerçekleşir^{xvii}.

Yine de bilgi üretimine sanatsal katkı nihayetinde tekil bir doğadadır^{xviii}. Bu tekil karakter nedeniyle, sanatsal araştırmanın aslında estetik araştırma yapmanın aktif bir yolu olduğu iddia edilebilir. Estetiğin paradoksal alanı 1750’de Alman filozof Baumgarten tarafından “duyusal fikirlerin bilme yetisi” olarak sunulduğundan beri gerçekten de bilgi üretiminin tekil bir biçimini kapsar. Bu aleni ilişki sebebiyle, Frayling’in makalesinin yayımlandığı 1998’de, sanatsal araştırmanın özgüllüğünün en uygun şekilde deneysel estetik kavramının yeni, güncel bir yorumu olarak tanımlanabileceğini iddia ettim^{xix}. Estetik

kavramının yeniden belirmesi ve onun güncel sanat pratiği ile olan bağlantısı sadece Bourriaud'un *İlişkisel Estetik*'i ile değil, ama aynı zamanda hem Badiou hem de Rancière'in son on yılda sanatın estetik rejimi üzerine yürüttüğü tartışmalarıyla da teyit edilmişti^{xx}.

Jacques Rancière'in kitabı, *Estetiğin Politikası*, sanatı yeniden estetiğin alanı içinde konumlandırıyordu. Ona göre, on sekizinci yüzyıldan bu yana, estetik, duyulur olanın kavranışı üzerine bir düşünce olarak politik olanla ilişkilidir. Rancière, estetiğin, kendine has, bağımsız, kendi içinde bir alan olmadığını, sanatın tanımlanmasına yarayan bir kurallar koleksiyonu olduğunu, yani sanatın tarihsel kümelenme tanımladığını iddia eder. Ona göre, bu tanımlama süreci içerisinde, asıl mesele etik ve estetik rejimlerle belirlenen -politik- bir gerilim alanıdır.

Bunun tersine, *Handbook of Inaesthetics* kitabında, Alan Badiou estetik kavramının yeniden değerlendirilmesini talep eder. Badiou'ya göre, Plato'dan beri estetik, felsefenin araçsallaştırılmasıdır. Bu, sanat adına ya da sanatı kullanan hiyerarşik bir düşünme biçimi ima eder ancak bu düşünce asla sanatla beraber, onunla koşut ilerlemez. *Inestetik* sanattan yola çıkan ya da sanatın koşulları üzerine odaklanarak sanata önceden kesin, net bir rol yükleyen bu gelenekten ayrılır. Bu anlamda, *inestetik* sanat üzerine felsefi bir sistem içerisinden düşünmenin kurallarını belirlemeye çalışmaz. Tersine, sanatsal konfigürasyon üzerinden devam ederek, felsefe içinden tavrıyla sanatın felsefeyi, nasıl etkileyebileceği sorusunu ortaya koyar^{xxi}.

2014'te Taipei Bienalinde *Estetik Jam* bu güncel, felsefi düşüncelerden yola çıkarak organize edilmişti^{xxii}. *Estetik Jam* dört aylık, düzenli, statik bir sergi değil, deneysel, vardiya türü bir üretim ve sergileme serisiydi. Her dönem, üç hafta boyunca farklı bir beş kişilik sanatçı gurubunun -buldukları sergileme durumundan başlayarak ve birbirleriyle iş birliği içinde- sergi mekânında yeni bir üretimi düzenlemesinden oluşuyordu. Dahası, her üretim dönemi sonunda sanatçılar araştırma kavramının güncel anlamını tartışmak için davet ediliyordu. Örneğin katılımcı sanatçılardan Clodagh Emoe, sanatsal pratikle felsefi sorgulamanın şimdiye kadar hep felsefe perspektifinden araştırıldığını öne sürüyordu. Deneysel sanat pratikleri perspektifinden *inestetik*'in çağdaş estetik söylemin bir uzantısı olarak incelenerek bu dengesizliğin, yeniden ele alınması gerektiğini ifade ediyordu. Böylece, sanat ve felsefeyle bağ kurmanın alternatif formları dışsal yorumlamalarla değil, bütün sanat yapma süreci boyunca ve felsefe içi bir etki olarak icra edilen içkin bir düşünme süreci olarak ortaya çıkar.

Farklı bakış açılarının devamlılığı içinde, sanat alanının alternatif ve daha stratejik anlamlandırma üslubunun güncel potansiyelleri, sanatsal araştırma kavramının orijinal çağrışımlarının deneysel estetiğin daha ilgi çekici çağrışımlarına dönüşüp dönüşmeyeceği sorusuna yol açar. "Deneysel" sıfatı Badiou'nun "*inestetik*"te önerdiğine benzer bir amaca hizmet eder, yani sanatın akademik felsefesinin totalize edici eğilimlerinden çekilmeyi başaran bir pratiğe işaret eder. Bilimdeki ayrıma benzer bir şekilde böylesi kuşatıcı akademik bir disipline ben "teorik estetik" diyorum. Teorik fiziğe benzer bir

şekilde, teorik estetik bir disiplin olarak aşkın temellerin felsefi sorularına odaklanır^{xxiii}. Deneysel fizikle aynı çizgi içerisine, deneysel estetik, yani sanatsal araştırmacının pratiği, laboratuvarın disipliner olmayan, karışık metodolojisi ile karakterize edilir. Ve deneysel fiziğin teorik fizikle salınımlı ilişkilenmesi gibi, deneysel estetik de sürekli olarak teorik estetikle karşılıklı ilham verici karşılaşmalara mecburdur. Bu yüzden, bu iki pratik arasında ne hiyerarşik bir ilişki ne de yargı ve nesne ilişkisi vardır. Bunun yerine bir “rezonanslar” ve “karşılıklı etkileşimler” ilişkisinden bahsedilmelidir^{xxiv}. Çünkü bu rezonanslar ve etkileşimler sebebiyle, deneysel estetik olarak sanatsal araştırma akışkan ve katı arasında, laboratuvar ve herbaryum arasında, pürüzsüz mekân ve çizgili mekân arasında, disiplin olmayan ve disiplin arasında, özel ve evrensel arasında gelişen sürekli bir hareket tarafından karakterize edilir.

Notlar

ⁱ H. G. Gadamer, *Truth and Method* (Frankfurt/M., 1960); Türkçe çevirisi *Hakikat ve Yöntem*, cilt I ve II, çev. İsmail Yavuzcan (Paradigma Yayınları, 2008-2009). E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (London, 1960). Türkçe çevirisi *Sanat ve Yanılsama*, çev. Ahmet Cemal (Remzi Kitabevi, 2015).

ⁱⁱ Henk Slager, *Archeology of Art Theory* (Amsterdam/New York, 1995), s. 133-41.

ⁱⁱⁱ “Laboratory Archive,” Hans-Ulrich Obrist ve Olafur Eliasson, ed., *Experiment Marathon* (Reykjavik/London, 2009), p. 187. Ayrıca bkz. Eva Diaz, “Futures: Experiment and the Tests of Tomorrow,” Paul O’Neill, ed., *Curating Subjects* (London, 2007) içinde, s. 92–99.

^{iv} Marcel Duchamp, *Notes and Projects for the Large Glass* (London, 1969), s. 156.

^v Sanatsal araştırma konusundaki tartışma, Gaston Bachelard’ın bilgi teorisine yeniden bir ilgi uyandırıyor gibi görünüyor. Bkz. Chus Martinez, “Clandestine Happiness. What do we mean by Artistic Research,” *Index, Artistic Research, Thought and Education* (MACBA, Barcelona, 2011), s. 8-11.

^{vi} Paul Feyerabend, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge* (London, 1978), s. 32; Türkçe çevirisi *Yönteme Karşı*, çev. Ertuğrul Başer (Ayrıntı Yayınları, 2009).

^{vii} Sarat Maharaj, “Unfinishable Sketch of ‘An Object in 4D’: Scenes of Artistic Research,” Annette W. Balkema ve Henk Slager, ed., *Artistic Research* (Amsterdam/New York, 2004) içinde, s. 42.

^{viii} Bruno Latour, “From the World of Science to that of Research?,” *Science*, Vol. 280 (1998), s.208. Latour’un bilim ve araştırma arasındaki ayrımı, Michael Gibbon’un (The New Production of Knowledge, Londra, 1994) mevcut araştırma pratiğinde iki bilgi üretim modunun var olduğu gözlemiyle bağlantılıdır. Mod 1, homojen, istikrarlı bir sonuca odaklanan geleneksel, disiplinli, akademik araştırmalarla ilgilenir. Mod 2, heterojen, çoklu biçim konfigürasyonlarına yönelik disiplinler arası araştırmalardan kaynaklanan yeni bir bilgi üretimi biçimini ele alır.

^{ix} Hans-Ulrich Obrist ve Olafur Eliasson, *Experiment Marathon* (Reykjavik/London, 2009), s. 199.

^x Sergi kataloğu *Making Things Public* (küratörler Bruno Latour ve Weibel), ZKM, Karlsruhe, 2005.

^{xi} Sarat Maharaj, “Unfinishable Sketch of ‘An Object in 4D’: Scenes of Artistic Research,” Annette W. Balkema ve Henk Slager, ed., *Artistic Research* (Amsterdam/New York, 2004) içinde, s. 50.

^{xii} Sarat Maharaj, “Know-How and No-How: Stopgap Notes on ‘Method’ in Visual Art,” *MaHKUzine*, Journal of Artistic Research 7 (Summer 2009), s. 8.

^{xiii} Hito Steyerl, “Aesthetics of Resistance. Artistic Research as Discipline and Conflict,” *MaHKUzine*, Journal of Artistic Research 8 (Winter 2010), s. 35.

^{xiv} Christopher Frayling, *Practices-Based Doctorates*, UK Council for Graduate Art Education (London, 1997), s. 22.

^{xv} Mika Hannula, *Artistic Research. Theories, Methods and Practices* (Helsinki, 2005), s. 5. ayrıca: *MaHKUzine*, Journal of Artistic Research 1 (Summer 2006), s. 61-64.

^{xvi} Mika Hannula, *Artistic Research. Theories, Methods and Practices* (Helsinki, 2005), s. 67.

^{xvii} Bu ifade, James Elkins’in derlemesi: “What do Artists Know? (Chicago, 2011) kitabındaki “The Institutional Conscience of Art” makalesinde temellendirilir. Sanatsal araştırmanın kurumsal ön koşulları,

Bologna Süreci temelli Dublin tanımlayıcılarında açıkça tanımlanmıştır: “Sistematik bir anlayışa ve bilginin eleştirel farkındalığına dayalı dikkatli bir çalışma veya araştırma.”

^{xviii} Estetik alanın tekil ve benzersiz olana vurgusu, örneğin bilim filozofu Karl Popper’ın öne çıkarmaya çalıştığı gibi, sanatsal araştırmanın imkânsız olduğu anlamına gelmez. Sonuçta, sanatsal araştırma, iletişimin önemine, eleştirel tutum ve araştırmanın özerkliğine odaklanarak en temel araştırma kriterlerini tamamen karşılar. Akademik-bilimsel araştırma ve “uzman bilgisi” üretme vurgusunun aksine, sanat alanı, deneyime dayalı bilgi adı verilen farklı bir bilgi formuyla ilgilenir. Saf bilimsel araştırma genellikle amaçlı bir çıkarsızlıkla karakterize edilirken, sanatsal araştırmanın odak noktası sosyal ve akademik olmayan hedeflere katılımdır. Yine de, kendine özgü bir araştırma biçimi olarak sanatsal araştırma, iki iyi tanımlanmış soruyu yanıtlayabilmelidir: İlk olarak, seçilen metodoloji (diğer sanatçıların araştırma projelerine kıyasla) nasıl tanımlanabilir? İkincisi, görsel sanat alanı özgül otonom araştırmayı nasıl gerektirir?

^{xix} *Experimental Aesthetics*, XIVth International Congress of Aesthetics, Ljubljana, Slovenia, September 1998. *L&B (Lier en Boog)*, Series of Philosophy of Art and Art Theory 14 (1999), s. 52-57. Bu metnin güncel bir baskısı, *Art as a Thinking Process* konferansında sunduğum *Doing Aesthetics* adlı çalışmanın başlangıç noktası oldu. “Art as a Thinking Process,” IUAV/Venice Biennale, 2011. (Yayına hazırlayanlar Angela Vettese ve Mara Ambrozic, Berlin 2012, s. 212-224).

^{xx} Bu tartışma özellikle şu yayınlarda yürütülmektedir: Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics* (1998) (Türkçesi *Başka Bir Estetik*, çev. Aziz Ufuk Kılıç (Metis Yayınları, 2010)) ve Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (2000).

^{xxi} DOCUMENTA 13 projesi *Doing Research* sırasında Clodagh Emoe (GradCAM Dublin), Badiou’nun güncel bir sanat pratiği için intrafilozofik etkilerinin anlamını sundu. Bkz. Jan Kaila ve Henk Slager, ed., *Doing Research* (Kassel/Helsinki, 2012) içinde, s. 23-28.

^{xxii} *Estetik Jam* projesi (ortak küratörler Hongjohn Lin ve Henk Slager), Taipei Bienali 2014 (küratör: Nicolas Bourriaud) kapsamında gerçekleşti. Katılan sanatçılar: Sıfır derece durumu: Lonnie van Brummelen ve Siebren de Haan, Kai Huang Chen. 1. Dönem: Tiong Ang, Chang Nai-Wen, Alejandro Ramirez ve Wang Sheng-Hung. 2. Dönem: Clodagh Emoe, Fang Yen-Hsaing, Irene Kopelman, Su Meng-hung ve Wu Shu-ann. 3. Dönem: Andre Alves, Gwen Wang, James T. Hong, Huang Chien-Hung ve Mick Wilson. Projenin ardından Metropolis M Books ile işbirliği içinde, *Experimental Aesthetics* (Utrecht, 2014) yayını Chus Martinez, Boris Groys, Mick Wilson, John Rajchman, Timotheus Vermeulen ve diğerlerinin katkılarıyla gerçekleştirildi.

^{xxiii} Sanatsal araştırma pratiği için laboratuvar metaforlarının anlamı üzerine: Henk Slager, “The Incessantly Immutable Rest,” Sergi kataloğuna giriş *Catalyst*, VCH De Brakke Grond (Amsterdam, 2006), s. 3-6.

^{xxiv} John Rajchman, *The Deleuze Connections* (Cambridge MA, 2000), s. 114; Türkçesi *Deleuze Bağlantıları*, çev. Barış Şannan (Bağlam Yayıncılık, 2014).

Makale Türü: Araştırma Makalesi

İÇ MEKÂN RESİMLERİNDE YATAK TEMASI VE ÇIPLAK KADIN BEDENİYLE İLİŞKİSİ KAPSAMINDA MAHREMİYET OLGUSU

Onur KARAALİOĞLU¹, Aysu YILMAZ²

ÖZ

Mekân tek başına sınırsız bir uzama karşılık gelebileceği gibi sınırlandırılmış bir öge olarak da değerlendirilir. Fiziki açıdan iç ve dış olarak iki farklı kategoriye ayrılan mekânlar, toplumsal ve kültürel unsurların etkileriyle şekillenmiş, ihtiyaçlar dâhilinde anlamlandırılmıştır. İşlevsellikleriyle ilişkili olarak çeşitlenen ve sanat tarihine konu olmuş kutsal, kamusal ya da özel mekânlar, figürlerin toplumsal rollerini ortaya koyan önemli bir misyon üstlenmiştir. Çıplak kadın bedeninin bir mekân tasarımı olarak yatak ile ilişkilendirildiği resimler sanat tarihinin belki de en dikkat çeken konularından biri olmuştur. Dikkat çekmesinin en önemli nedeni de kişisel kullanıma sunulmuş olan yatağın ve bulunduğu iç mekâna dair mahremiyetin sanat aracılığı ile teatral bir alana çevrilmiş olması ve mekânın kadın bedeni üzerinden kurduğu ilişkide izleyenin erotik alana yöneltilmesidir. Bu çalışmada amaçlanan, çıplak kadın bedeninin yatak ve iç mekânla kurduğu ilişki üzerinden mahremiyet olgusunu irdelemek, bu unsurların kadın bedenini haz nesnesine dönüştürmesindeki rolünü Rönesans Dönemi'nden izlenimciliğe değin üretilmiş yatak temalı resimler üzerinden inceleyerek, biçim-içerik analizlerini yapmaktır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, İç Mekân, Kadın, Mahremiyet

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü. ORCID No.: 0000-0002-7623-3324, onurk@sakarya.edu.tr

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. ORCID No.: 0000-0002-3021-0020, aysuylmz68@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 7 Kasım 2020 **Kabul Tarihi:** 25 Ocak 2021

THE PHENOMENON OF PRIVACY IN INTERIOR PAINTINGS IN THE CONTEXT OF THE BED THEME AND ITS RELATIONSHIP WITH THE NAKED WOMAN BODY

ABSTRACT

Space can be considered as a restricted element as well as it can correspond to unlimited depth alone. The spaces which are divided physically into two different categories as interior and exterior, shaped by the effects of social and cultural elements, and interpreted according to needs. Sacred, public or private spaces, which have been diversified in relation to their functionality and have been the subject of art history, have undertaken an important mission that reveals the social roles of the figures. Paintings in which the naked woman body is associated with the bed as a space design has perhaps been one of the most remarkable subjects in the history of art. The most important reason that attracts attention is that the bed which is presented for personal use and privacy of interior, has been turned into a theatrical area through art directing the viewer to the erotic field in the relationship established by the space over the woman body. The purpose of this study is to examine the phenomenon of privacy through the naked woman body with the relationship between the bed and the interior, and to examine the role of these elements in transforming the woman's body into an object of pleasure through the bed-themed paintings produced from the Renaissance period to impressionism and to make form-content analyzes.

Keywords: *Space, Interior, Woman, Privacy*

Giriş

Kelime anlamı ile bir yeri ifade eden mekân, dönemin algısına göre her defasında yeniden tanımlanan bir kavramdır. Bilim, felsefe, sosyoloji ve sanat gibi birçok alanın temel problemlerinden biri olan mekân, gündelik hayatta en çok mimarlıktaki karşılığı ile kullanılır. Mimarlık sözlüğünde mekân, “insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk” (Hasol, 1979, s. 344) olarak tanımlanmaktadır. Bu tanıma göre “mimari bir mekân yaratmak, geniş anlamdaki doğadan veya peyzaj mekânından insanın kavrayabileceği bir bölümü sınırlamaktır” (Hasol, 1979, s. 344). Mekân olgusunun mimarlık alanındaki tanımlamalarının yanı sıra felsefe alanındaki tanımlamaları da kavramın göreceli özelliğini ortaya koymaktadır. Felsefedeki tanımı ile mekân “nesnelerin yan yana yerleştirilebileceği, hareket ettirilebileceği, aynı anda algılanabileceği veya art arda gözlemlenebileceği bir olgudur” (Güler, 2014, s. 40). İlhan Altan’ın bakış açısına göre mekânın sınırları oluşturulurken doğal, yapay ve karma sınıflandırması yapılır. Dolayısıyla mekânın niteliği onu oluşturan öğelere bağlıdır. Bunun dışında fiziki açıdan bir mekânın sınırlarını çizerek tamamen korunaklı hale getirilip kapatılması sonucu ortaya çıkan yere *iç mekân* denir. Bu bağlamda kapatılan alanın dışında kalan hacme de *dış mekân* adı verilmektedir (Altan, 1993, s. 82). Fransızca *intérieur* sözcüğünden türeyen, İngilizce karşılığı *interior* olan iç mekân kavramı Türkçede “içerideki, iç yerlere ait, dâhili; sahil veya huduttan uzak; içten, manevi; iç, dâhil; iç yerler, iç kısım” olarak tanımlanmaktadır (Avery ve Edmonds, 1974, s. 514). Balaban’a göre iç mekân, bireyin kendi iç dünyasını mekâna dâhil ederek oluşturduğu bir kavramdır (2014, s. 27). Kişi kendi yaşam alanını tanımlarken aynı zamanda içgüdüsel olarak içinde bulunduğu mekânı kişiselleştirerek dış mekândan ayırır ve yaşam alanı için güvenli bir ortam kurar. İç mekân olgusu, kamusal yaşam alanları ve toplumsal mekânlardan ayrı olarak özel alanın oluşturulduğu noktada varlık gösterir. Bunun beraberinde iç mekânlar, hane içerisinde bulunan odaların konumları ve işlevleri bakımından mimari yapı içerisinde bölümlere ayrılarak sınırlandırılır. İç mekân bireyin kendi yaşam alanını sınırlaması sonucu oluşan korunaklı bir yapı olmasına karşın, dış mekân toplumsaldır ve ortak yaşam alanlarını görünür kılar. Toplumsal yaşam alanlarının oluşturduğu ve bireylerin sürekli birbiri ile etkileşim halinde buldukları bu mekânlar doğrultusunda kamusal alan kendi sınırlarını belirleyerek varlık gösterir.

Figür ile olan ilişkisi bağlamında ele alındığında sanatta da mekânlar temelde iç ve dış olarak ikiye ayrılır. Manzara resimleri, açık hava, kent-köy yaşamları, sosyalleşme mekânları ve dini konulu resimlerde yer alan doğa mekânları gibi sayısı çoğaltılabilecek dış mekânların yanı sıra, kutsal mekânların içi, gündelik yaşamı temsil eden ev içi, restoran-kafeterya mekânları gibi mimari sınırların içinde kalan alanlarda yer alan iç mekân resimleri de figürün algılanmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Toplumca kabul görmüş davranış biçimleri ve cinsiyetlere biçilen roller bu mekânlarla bağlantılı olarak figüre yüklenen anlamı güçlendirmiştir. Örneğin, dini konulu bir resimde yer alan dini karakterlerin kutsal sayılan mekânlar içinde betimlenmesi ya da toplumun beklentilerine göre uygun davranışlarda bulunan kadın figürlerin korunaklı ev içlerinde

betimlenmesi gibi birçok resim mekânın algı üzerindeki etkisini açıkça ortaya koymaktadır. Bu bağlamda algıdaki etkiyi yönlendirmesi açısından iç mekân resimlerine verilebilecek en iyi örneklerden biri ev içi gibi yaşam alanlarını temsil eden resimlerdir.

Kişinin kendini en güvende hissettiği özel sığınma alanları olarak tanımlanabilecek olan evler aynı zamanda kamusal alandan ayrılmış mahrem alan özelliğine de sahiptir. Hem gündelik hayatta sıkça kullanılan kişisel eşyaların tutulduğu hem de maddi olarak bir gücün temsili sayılabilecek değerlerin saklandığı bir alan olma özelliğini taşımaktadır. Bu yönüyle yalnızca fiziksel ihtiyaçların giderildiği bir alan değil, muhafaza edilmesi ya da saklı tutulması gereken varlıkların depo edildiği bir alan olarak da tanımlanabilir. Evler biyolojik açıdan dinlenme, uyuma ya da cinsel ihtiyaçlarımızı giderebileceğimiz bir alan olduğu gibi, psikolojik açıdan da huzur arayışının karşılık bulduğu alanlar olmalıdır. Kalabalık ailelerin yaşadığı evlerde ya da daha büyük alana yayılan şato, malikâne veya saray gibi iç-dış ayrımının silikleştiği mekânlarda bireysel alanlara daha fazla ihtiyaç duyulmaktadır. Tam güven hissinin ya da sükûnetin sağlandığı yer olarak evin diğer bölümlerinden ayrılan alanlardan biri de yatak odalarıdır. Uyuma ya da giyinme gibi ihtiyaçların karşılandığı alan olarak yatak odaları cinsel anlamda da tam mahremiyetin sağlandığı yer olmalıdır (Konçe, 2014, s. 39). Yatak odaları bu nedenle kullanım amaçları doğrultusunda hane içerisindeki diğer alanlardan ayrılan, kişisel kullanım özelliklerini yansıtan ayrı bir alan olarak da tanımlanabilir.

Kelime kökü olarak mahrem “Arapça ‘haram’ kelimesinden gelmektedir. ‘Mahrum’, ‘hürmet’, ‘muharrem’, ‘tahrir’ gibi kelimeler de aynı kökten gelirler. Yasaklamak, men etmek, mahrum etmek, mümkün olmamak, el sürmemek, herhangi bir şeyi terk etmek, kişinin namusunu koruduğu yakınları, saygı gösterilecek şey; kadın ve kendileriyle evlenmenin haram olduğu yakın akraba gibi anlamlar içerir” (Sezen ve Erden, 2018, s. 84). Mahrem kelime kökünden türeyen mahremiyet kavramı ise “bir şeyin gizli hali, bir şeyin gizli yönü demektir. ‘Kişilik hakları’, ‘iletişim özgürlüğü’ ve ‘özel hayata saygı’ kavramlarıyla ilişki içinde olan ‘mahremiyet’ olgusunu, ‘kişilerin yalnız başlarına kalabildikleri, başkalarıyla hangi koşullarda ilişki içerisine gireceklerine kendilerinin karar verebildikleri bir alan’ olarak ifade etmek mümkündür” (Kul, 2019, s. 350).

İnsanoğlu yaşamına devam ederken aynı zamanda içerisinde bulunduğu ve sınırlandırdığı alanlar dâhilinde kendi özel alanını kurar. Bu süreçte kişi, dâhil olduğu mekânı oluştururken, mahrem (gizli) alanını karşı tarafa müsaade ettiği kadarı ile yansıtır. Aile içerisinde ortak yaşam alanı ile de varlık gösteren özel mekân kavramı aynı zamanda kişilerin zorunlu olarak kendi içerisinde oluşturdukları mahrem alanlarını da içine alır. Hane içerisinde bölümlere ayrılmış olan mutfak, banyo, oturma odası, yatak odası ve çocuk odası gibi alanlar bireylerin mahremiyetine ya da ihtiyaç durumlarına göre sınıflandırılmıştır. Yalnız kalma isteği, giyinme, uyuma ve cinsel ihtiyaçların giderilmesi için ortak yaşam alanlarının dışında organize edilmiş bireysel odalara ihtiyaç duyulmuştur. Bu ihtiyaçların giderilmesi amacıyla ortaya çıkan yatak odaları hem kullanım amaçlarına yönelik tasarımı hem de mahremiyet olgusunun güçlü bir şekilde hissedildiği alanlar bakımından diğer bölümlerden ayrılarak içine aldığı tüm unsurların bağlamını

değiştirebilen kendine özgü bir karaktere sahiptir. Yatak odasıyla ilişkilendirilen yatak ise yine kişiye özel bir alan olarak kabul edildiği için mahremiyet algısı üzerinden içinde bulunduğu mekânın ya da ilişkilendirilen herhangi bir unsurun bağlamını değiştirebilmektedir. Bu nedenle, yatak ve onun çerçevesinde şekillenen yatak odasının mahremiyetle hem görsel hem de pratik anlamda yakın bir ilişkisi bulunmaktadır.

Mekân ve iç mekâna dair yukarıda değinilmiş bulgular, sanat tarihinde yer alan yatak temalı resimleri incelemeyi ve mahremiyetle ilişkili çıkarımlar yapmayı olanaklı kılmıştır. Bu kapsamda yapılan incelemeler Rönesans'tan izlenimciliğe kadar olan süreçte üretilmiş eserlerle sınırlandırılmıştır. Bu çalışma, nitel araştırma modeli tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Literatür taramasından elde edilen verilerden yola çıkılarak konu ile ilişkili çıkarımlar yapılmıştır. Konuyla ilişkili tipik durum örnekleme yöntemi seçilmiş eserler, dönemin sosyokültürel etmenleri de göz önünde bulundurularak biçim-içerik ilişkisi bakımından analiz edilmiştir.

Çıplak Kadın Bedeninin Yatak ile İlişkilendirildiği İç Mekân Resimlerinde Mahremiyet Olgusu

Sanat tarihinde sıkça karşımıza çıkan mahremiyet olgusu kadın, cinsellik, çıplaklık gibi kavramların yanı sıra mekânlarla da ilişkili bir bağlam içinde kendini göstermiştir. Sanat tarihi boyunca, kadın olgusu genellikle onun kutsallığı ve cinselliği açısından konu edinmiştir. Cinsellik kadın bedeni üzerinden kurulurken mekân da bağlam açısından ona eşlik eden erotik bir algının yaratılmasına hizmet etmiştir. Mahremiyet kavramının toplumsal ve yasal alanda dokunulmazlık, gizlilik kapsamında tanımlanması yapılırken sanatın bu alanı seyirlik nesneye çevirme eğilimi ve mahremiyet alanının teşhiri noktasında mahremiyetten söz edilip edilemeyeceği, burada göz önünde bulundurulması ve sorgulanması gereken en önemli konulardan biridir. Mahrem alanların en cezbedici yanı gizlilikten yana bu mekânlarda dışa kapalı olmanın getirdiği görünmezliğin verdiği rahatlık ve özgürlüktür. Bu özgürlüğün kadın davranışlarında meydana getirebileceği durumlar eril zihniyetin fantezilerini süslemiş ve sanat da bu fantezilerin görünür olduğu en kabul edilebilir alan olmuştur.

Sanat tarihinde kadın imgesi, mahrem alanında çıplaklığı ile betimlenirken aynı zamanda mekâna seyirci olarak dışarıdan dâhil olan gözün girmesi ile mahrem alan gerçek işlevini yitirmekte ve özel alan olmaktan tamamen uzaklaşmaktadır. Hem bireysel kullanıma yönelik bir eşya hem de mahrem bir alan olarak kabul edilebilecek yatağın kadın bedeniyle birlikte betimlenmesi, iki unsurun cinsellik ve erotizmi çağrıştıran yapısı nedeniyle resmin bütününe bir haz nesnesi haline dönüştürmektedir. Nitekim resim sanatında sıkça karşımıza çıkan kadın bedeni, yatak ve iç mekân kavramları, sanatçılar tarafından konu edilirken aynı zamanda bu olgu sanat tarihinde yer alan dönemlerin üslup anlayışlarına göre tekrar şekillenip biçimsel olarak değişime uğramıştır. Bu bağlamda, Venedik okulu sanatçılarından Tiziano'nun *Urbino'daki Venüs* adlı eseri bu konuya verilebilecek en iyi örneklerden biridir (Resim 1). Aşk ve güzellik gibi kavramları

dünyevi gerçekliğe uygun olarak resmeden sanatçının bu çalışmasını ustası kabul edilen Giorgione'nin *Uyuyan Venüs*'ünden ilham alarak yaptığı bilinmektedir. Bu resim daha sonra Manet'nin *Olympia*'sına da esin kaynağı olmuştur (Özgenç, 2008, s. 37).

Resim biçimsel olarak incelendiğinde, ilk etapta resmin ön planında yatağa diyagonal bir şekilde izlenilmekten ve çıplaklığından rahatsızlık duymadan seyircisine bakan çıplak bir figürün yer aldığı görülmektedir. İç mekânda betimlenen bu resmin arka planında yer alan pencere dış dünya ile bir bağ kurarken mekâna yaydığı loş ışık mekânda erotik bir algı yaratmaktadır. Figürün çıplaklığı ve teninin pürüzsüzlüğü ideal olan güzelliği yansıtırken arka plana hâkim olan koyu tonlar figürün teninin daha canlı, parlak ve kusursuz görünmesini sağlamaktadır. Figürün bakışlarının arkasına gizlenen şehvet duygusu modelin beden diline yansırken aynı zamanda güzelliği ile de büyülemektedir. Sanatçı, dişiliğini kullanarak kendinden emin bir şekilde duran kadın figürünün çıplak bedenini, Giorgione'nin *Uyuyan Venüs*'ündeki gibi beyaz örtülü bir kanepeye uzanmış biçimde ele almıştır. Kadının vücudu dönemin estetik algısına göre ideal kabul edilebilecek özelliklere sahiptir. Bu bakımdan ulaşılmaya çalışılan güzellik anlayışı, sanatçıların ilgiyle inceledikleri Yunan heykellerinin form mükemmeliyetini de yansıtmaktadır (Kınay, 1993, s. 53).



Resim 1. Tiziano Vecelli, *Urbino Venüs*, 1538 civarı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 119x165 cm
(<https://www.uffizi.it/opere/venere-urbino-tiziano>)

Çıplak kadının ayakucundaki köpeğin sadakati temsil etmesine rağmen uyuyor olması düşündürücüdür. Güzelliği takılar ile taçlandırılan kadın rahat bir şekilde koltuğa uzanmış biçimde ele alınırken, kompozisyonun sağ arka tarafında yer alan hizmetkârlar onun için seçtiği elbiseyi sandıktan çıkarırken betimlenmektedir. Ön planda üzerinde her an

açılacakmış gibi duran perdeyi taşıyan paravan, resim mekânını ikiye bölmektedir ve Venüs'ün çıplaklığını ön plana çıkartırcasına kontrast tonlara sahiptir. Yatay kompozisyonu dikey açıdan ikiye bölen bu ayırım aynı zamanda kadraj içerisindeki mekânda görünmeyen bir alan yaratır. Figürlerin (statü ve giyiniklik açısından) mekânda dağılımı da bu paravan aracılığı ile sınıflandırılmıştır. Arka planda yer alan ve dış mekânla bağ kuran pencere, bu mekânı aydınlatmakta ve özellikle arka planın gizemini ortadan kaldırmaktadır. Venüs'ün üzerine uzandığı koltuk, dönemin aristokrat ailelerinin evlerinde yer alan, dinlenmek amacıyla kullanılan bir mobilyadır. Koltuk bu resimde yatak gibi üzerine çarşaf ve yastık koyularak bir fantezi nesnesine dönüştürülmüştür. Mekânın bütünlüğü teatral bir kurguya sahiptir. Bu kurgu ise erotik bir düş dünyası yaratarak ona hizmet etmektedir. Sonuç itibarıyla kırışmış çarşaf ve yastıkla birlikte betimlenen Venüs bu mekânın bireysel kullanıma yönelik bir iç mekân olduğu izlenimini vermektedir. Dolayısıyla kadının, mahrem alanlardan biri olarak kabul edilebilecek bu iç mekânda divan ile birlikte ele alındığı sahne, dışarıdan dâhil olan göz ile artık mahremiyetini kaybetmiş, seyirlik bir alana dönüştürülmüştür.

Rönesans Dönemi'ne hâkim olan dini konulu resimlerin yanında popülerlik kazanan mitoloji konulu resimler aracılığı ile kadın bedeni ve cinselliğine sanatçılar tarafından özgürlük alanı olarak sıkça başvurulmuş ve bu bağlamda cinsellik içeren resim siparişlerinde arz ve talep ilişkisi sürekli kendini yenilemiştir. Gündelik hayatta kabul görmesi beklenemeyecek bir durum olarak değerlendirilebilecek mahremiyetin ifşası, çıplaklık ve erotizm mitolojik karakterlerin uhrevi varlığı sayesinde kabul edilebilir bir duruma evrilmiştir.

Bir başka örnek olarak İspanyol Altın Çağ'ının önde gelen sanatçılarından Diego Velázquez'in *Aynadaki Venüs* adlı çalışması kendi döneminin en cüretkâr resimleri arasında yerini almaktadır (Resim 2). Bu dönemde, engizisyonun katı kuralları nedeni ile sanatçıların seçtikleri konular ve özgürlükleri sınırlandırılmıştır. Tüm bu toplum baskısı ve dönemin katı kurallarına karşın Velázquez, *Aynadaki Venüs* adlı eserini tamamlamıştır. Aynı zamanda sanatçının eserleri arasında yer alan ve günümüze kadar ulaşan tek çıplak figürlü eserdir (Bull ve Harris, 1986, s. 653).

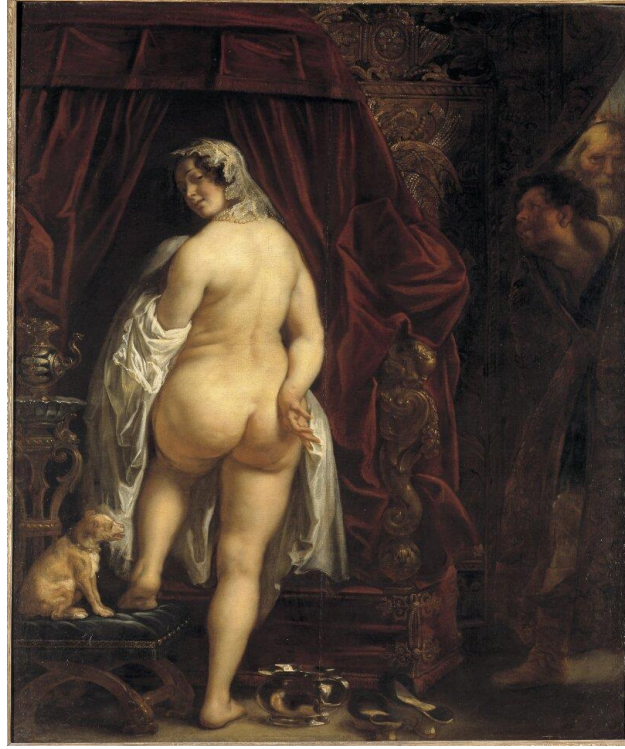
Dönemin aristokratları tarafından satın alınan nü resimler kapalı kapılar ardında saklanarak korunmuştur. Zenginlerin yatak odalarını süsleyen bu resimler, dönemin katı kurallarına ve kiliselerin baskısına karşın korunaklı bir şekilde muhafaza edilmiştir. *Aynadaki Venüs* ise bu saklanan eserler arasında yerini almaktadır. Resimde vurgulanan Venüs'ün güzelliği cinsel dürtüleri ortaya çıkararak aristokratlar için erotizmin simgesi haline dönüşmektedir. Velázquez'in resmini, Özgenç (2008) şu sözlerle açıklar:

Venüs (Aşk Tanrıçası) Klasik dönemin vazgeçemediği ve de bir kaçış yolu olarak seçtiği bir temadır. Kiliselerde idealize edilmiş uhrevi dünyanın çıplaklarından farklı olarak aşk ve cinsel arzuyu temsil eden mitolojinin aşk tanrıçası Venüs, Velázquez'in Rokeby Venüsü'nde yeniden hayat bulmuştur. Bu resim John Berger'in deyiimiyle izlendiğini izleyen Venüs, ayna imgesi ile erotik fantezilerde kendini bulmaktadır (s. 39).



Resim 2. Diego Velázquez, *Aynadaki Venüs*, 1647, Tuval Üzerine Yağlıboya, 122x177 cm
(<https://www.nationalgalleryimages.co.uk/imagetails.aspx?q=NG2057&ng=NG2057&frm=1>)

Sanatçı, Eros'un tuttuğu ayna sayesinde Venüs'ün silik bir şekilde betimlenen yüzünü görmemizi sağlamaktadır. Aynadaki görüntünün belirsizliği Venüs'ün çözülemeyen gizemini ve kimliğini betimlerken sanatçının izleyici ile buluşturduğu asıl gerçeklik, dönemin güzellik anlayışının aksine, modelin kıvrımlı vücut hatlarının kişide uyandırmış olduğu estetik hazdır. Bunun beraberinde mekâna dâhil olan perde ve çarşaf imgesi Venüs'ün ağırlığından kaynaklı olarak kırışık ve dağınık bir görünüme kavuşmaktadır. Bu aktarım şekli çıplak kadının mekânda uyandırmış olduğu erotik izlenim ile birlikte aynı zamanda mekândan çıkarılması durumunda kişinin algısında oluşacak olan cinsel dürtünün habercisi niteliğindedir. Çarşafı açık bir şekilde betimlenen yatak imgesi, kişinin mahrem alanına dâhil olan izleyicinin bilincinde canlanan imgeler doğrultusunda, kadının ve mekânın kişide oluşturmuş olduğu cinsel dürtünün en yalın aktarım şeklini ifade etmektedir. Duvarda asılı olan ve kompozisyonu diyagonal açıdan ikiye bölen perdenin, yatağın arka tarafında kalması perdenin gizleme ya da saklama fonksiyonu ortadan kaldırmaktadır. Resme renk açısından sıcaklık getiren perdenin kıvrımları da Venüs'ün hareketi ile uyumludur. Venüs'ün büyüleyici güzelliği ve bir yatakta uzanıyor oluşu erotizm ile bağdaştırılırken resmin odak noktası haline gelmiş olan modelin gövdesi, bacakları ve kalçasının Velâzquez tarafından ayrıntılı bir şekilde aktarılması nedeniyle resmin ardında kalan gizli detayların işlenmiş olmaması göze batmaz ve haz nesnesi olarak kullanılan kadın bedeni izleyicide oluşan cinsel dürtüyü harekete geçirir.



Resim 3. Jacob Jordaens, *Lidya Kralı Candaules Karısını Gyges'e Gösteriyor*, 1593, Tuval Üzerine Yağlıboya, 93x157 cm
(<http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus>)

Mitolojik ya da tarihe mal olmuş karakterlerin dönemin bakış açısına göre yeniden yorumlanması sıkça görülen bir durumdur. Bu türden yorumlamalar yapan Flaman ressam Jacob Jordaens'in *Lidya Kralı Candaules Karısını Gyges'e Gösteriyor* adlı çalışması, hikâyenin yeniden yorumlanması bakımından yatak temalı resimlere verilebilecek önemli bir başka örnektir (Resim 3). Resimde başörtüsünü takmış ve elinde tuttuğu örtü ile kraliçe sol omzunun üzerinden izleyiciye bakmaktadır. Yatağa çıkmak için sol ayağını koyduğu taburenin üzerinde sadakatin temsili köpek yer almaktadır. İki yana ayrılmış perdeleriyle süslü yatak, yatağın yanında ayna gibi parlayan bir kâse, yatağın yanı başındaki ibrik ve kraliçenin gelişigüzel bıraktığı ayakkabılarıyla gerçekçi bir iç mekân sahnesi oluşturulmuştur. Kraliçenin sağında, aralanmış perdeden ona bakan sakallı Gyges ve arkasında Kral Candaules yer alıyor. Herodot'un aktardığı hikâyeye göre, Kral Candaules, karısının dünyadaki en güzel kadın olduğunu düşünmektedir. Kralın en yakın koruması ise yakın arkadaşı ve sırdaşı, adı Gyges olan bir adamdır. Kral, Gyges'le sadece önemli işleri tartışmakla kalmamış, aynı zamanda karısının güzelliğini ona sürekli olarak anlatmıştır. Gyges'in ona inanmadığını anlayan Candaules, onu kraliçeyi çıplak görmeye zorlamış, Gyges bu mantıksız talebe şiddetle itiraz etse de kral itirazlarını reddetmiştir. Candaules, Gyges'i odanın açık kapısının arkasına saklamış, burada Gyges kraliçenin tüm kıyafetlerini çıkarmasını izlemiştir ancak sırtını döndüğünde, kraliçe yeterince çabuk odadan dışarı çıkmayan Gyges'i görmüştür. Kraliçe, onuruna karşı yapılan bu suçun farkına vardığında, Gyges'i kocasını öldürmeye zorlamıştır. Kraliçenin isteğini yerine getiren Gyges hem onun kocası olmuş hem de kral olarak tahta geçmiştir

(Danzig, 2008, s. 169-170). Hikâyenin sonuçları, kraliçenin omzunun üstünden bakışını daha anlamlı kılmaktadır. Kralın Gyges’i gizlice bakmaya zorlaması kendi canına mal olmuştur. Sahnede ilk fark edilen kişi olarak izleyici için ise artık çok geç olduğunu, kraliçeyle göz göze geldiği için dikizci konumuna düştüğünü ve olanlara şahit olarak sahnenin sorumluluğu altına girdiğini söylemek mümkündür.



Resim 4. François Boucher, *Dinlenen Nü*, 1752, Tuval Üzerine Yağlıboya, 59x73cm (<https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/francois-boucher/ruhendes-maedchen>)

Rokoko Dönemi'nin önemli sanatçılarından François Boucher'nin Marki de Marigny'nin genç sevgilisini ele aldığı *Dinlenen Nü* isimli çalışması yatak ile kadın bedeninin ilişkilendirildiği diğer bir örnektir (Krausse, 2005, s. 48) (Resim 4). Boucher'nin çalışmalarının geneline hâkim olan çıplak kadın teması, izleyicinin cinsel arzularını tatmin etmek amacı ile betimlenirken, dönemin soylu kişilerinin siparişleri ve beklentileri doğrultusunda kadını haz nesine dönüştürmesi ile de sanat tarihindeki yerini almıştır. Leppert'in bakış açısıyla, resimde gözlemlenen erotik izlenim, dönemin soylu kişilerinin fantezi dünyasını süslemek üzere betimlendiğini düşündürmektedir. Yüz üstü uzanan genç kız kralın istekleri doğrultusunda oradadır, aynı zamanda cüretkâr uzanışı ile erotik fantezilerin bir parçası haline dönüşmektedir. Figürün vücuduna hâkim olan pembe ve kırmızı tonlar genç kızın yüzündeki masumiyeti vurgulasa da, aynı tonların kalçalarında da olması dikkat çekicidir. Divana uzanan genç kız beyaz nevresimlerin üzerinde kolları ve bacakları iki yana açık bir şekilde yüzüstü uzanmaktadır. Dolayısıyla figürün bedeni daha belirgin, dikkat çekici ve resmin odak noktası haline gelmektedir. Figürün divanda uzanışı son derece rahatsız bir eylem gibi görünse de buradaki tek beklenti kralı heyecanlandırmak, mutlu olmasını sağlamaktır. Bunun akabinde, amaçlanan erotizm için gerekenleri koşulsuz yerine getirmektir. Genç kızın ayak ucuna yığılmış olan çarşafklar

birçok anlamın görünür kılınmasını sağlar niteliktedir (Leppert, 2020, s. 141-143). Sanatçı mekânın tamamı yerine daha küçük bir alanı betimlese de kompozisyonda bulunan elemanlar (divan, çarşaf, yastık) itibarıyla izleyicinin zihinde mahrem alan izlenimi kurdurmayı başarmıştır. Özgenç (2008) bunu şöyle ifade eder:

Ünlü tarihçi Wöllflin ‘Boucher’ın bir çıplağın uzandığı divanı, çarşaflarını resimden çıkartamazsınız’ diyerek resimlerinde yer alan tüm ayrıntıların, resimlerdeki çıplaklar kadar erotizm içerdiğini ve alegoriye uğramadan izleyicide direk algılandığını ifade etmektedir. Yatak ve çarşaf imgesi tek başına bile cinsellik ve erotizmi çağrıştırmakadır. Sanatçının resimlerinde oluşturulan kompozisyonlar zihinde tamamlanan senaryolar ile müstehcenleşebilmektedir. Hedeflenen erotizme de bu yolla ulaşabilmektedir (s. 40).

Çıplaklığı temsil noktasında ayrıştıran birçok etmen vardır. Örneğin, dini inançlar kapsamında bedenin örtülmesi gerektiği fikri, toplum üzerinde onun uhreviliğine gönderme yapmaktadır ancak çıplak kadın bedenini yatak aracılığı ile nesneleştirerek betimleyen bu resimler, erkek hegemonyasının erotizme ulaşması amacıyla üretilmiştir. Bir yönü ile teşhir niteliği bulunan bu tür resimlerde dikkat çeken diğer bir nokta da, çıplaklığından ve izlenilmesinden utanç duymayan çıplak bedenlerin arzu nesnesine dönüşmesinin yanı sıra, sanat alanında estetik bir form olarak antik dönemden beri süren bu geleneğin devamına aracılık etmesidir.

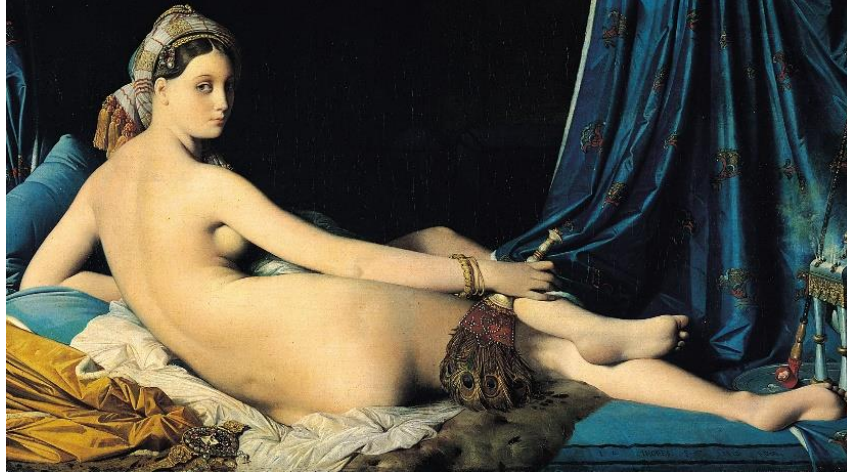


Resim 5. Francisco Goya, *Çıplak Maja*, 1789-1805, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97x190cm
(<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-naked-maja/65953b93-323e-48fe-98cb-9d4b15852b18?searchMeta=naked%20ma>)



Resim 6. Francisco Goya, *Giyinik Maya*, 1798-1805, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97x190cm
(<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-clothed-maja/a3121efc-6924-454c-8a9f-e4320f26d3d0?searchMeta=francisco%20goya%20maja>)

18. yüzyılda tartışmalara neden olan ressamlardan Francisco Goya, resimlerinin yanı sıra grafik çalışmaları ile toplumun yapmış olduğu hataları sert bir üslupla eleştirerek kendi döneminde büyük etkiler yaratmıştır. Burjuva ve aristokrasi tarafından da desteklenen sanatçı geçmişten günümüze kadar ürettiği eserler ile sanatının gücünü kanıtlamıştır. Katı engizisyon kurallarına karşın betimlediği *Çıplak Maya* ve *Giyinik Maya* eserleri günümüzde hâlâ cüretkârlığın ve özgünlüğün bir yansıması olarak tanımlanmaktadır. Krausse'nin aktarımıyla, birbirine yakın tarihler arasında yapılan bu iki yapıt arasındaki terk fark, modelin aynı mekân içerisinde giyinik ve çıplak olarak betimlenmesidir. Sanatçı, *Çıplak Maya* resmini betimlerken dönemin etkisi altında kalmadan sadece gördüğünü tuvale aktarmaktadır (Resim 5). Aynı zamanda kompozisyonu oluştururken bakışlarını üzerimizde hissettiğimiz modelin çevresinde hiçbir detaya yer vermemektedir. Sadece beyaz bir çarşafın üzerinde kollarını yukarıya kaldırarak kendinden emin bir şekilde izleyici ile göz göze gelen çıplak kadın içinde bulunduğu odadaki yalnızlığı ile dikkatleri üzerine toplamaktadır. Maya cüretkârlığı, kendinden emin tavrı ve davetkâr bakışları sonucunda resimde var olan erotizmi görünür kılmaktadır (Krausse, 2005, s. 55). Siparişi kimin verdiği bilinmemekle birlikte Krausse'ye göre (2005), “resimler, kadın avcısı olarak ün salmış olan Bakan Godoy'un mülkiyetine geçmiştir. Bakanın evinde resimleri *Çıplak Maya*'yı *Giyinik Maya*'nın arkasında kalacak şekilde astığı ve özel bir mekanizmayla öndeki resmi kaldırarak arkadakini seyrettiği anlatılır” (s. 55).



Resim 7. Jean Auguste Dominique Ingres, *Büyük Odalık*, 1814, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88.9x162.56cm
(https://tr.wikipedia.org/wiki/B%C3%BCy%C3%BCk_Odal%C4%B1k)

Neoklasizm'in önde gelen sanatçıları arasında yer alan Jean Auguste Dominique Ingres, yapmış olduğu portre resimlerinin yanı sıra betimlediği mitoloji, din ve tarih konulu resimleri ile de sanat tarihinde öne çıkan sanatçılardan biridir. Çizim alanında kendisini usta olarak nitelendiren Ingres, doğunun mistik yapısından etkilenerek çalışmalarının geneline hâkim olan kadın ve kadının mahrem alanlarını vurgulayan eserleri ile tanınmaktadır. Sanatçı dönemin güzellik anlayışını yansıtmaktan ziyade kendi ustalığını ispatlar nitelikte resimlerine hayat vermektedir. 1814 yılında betimlediği *Büyük Odalık* çalışması bu duruma verilebilecek en iyi örnekler arasındadır (Resim 7). Ingres'ın resimlerine hâkim olan güzellik dürtüsü kadın bedeni ile desteklenirken aynı zamanda bu bedenlere cinsel anlamlar yüklenmiştir. Ayrıca dönemin sanat ve edebiyatında büyük etkiler yaratan oryantalizm sanatçıların eserlerinde, hiç görmedikleri doğunun mistik dünyasından beslenen bir fantezi aracına dönüşmüştür. Oryantalizmin etkisiyle odalık, hamam gibi konuları ele alan sanatçılar kadın bedenlerini mitoloji gibi düşsel bir alanda erotikleştirmiştir. Uzunoğlu'na göre, *Büyük Odalık* isimli eserde gözlemlenen nü model, izleyiciye arkasını dönük bir şekilde uzanırken betimlenmiştir. Kompozisyonun geneline hâkim olan kadın figürü, yüzünü kendisini izleyenlere doğru çevirmiş bakışları ve kendinden emin tavrı ile divanında uzanmaktadır. Sol kolunu yastığa dayayarak güç alan çıplak kadın bedeni almış olduğu pozisyon doğrultusunda resimde oluşan yatay kompozisyon dâhilinde diyagonal bir görünüme ulaşmaktadır. Çıplak kadın elinde tavus kuşu tüylerinden oluşan bir yelpaze tutarken kumaşların arasında değerli taşlarla süslenmiş altın ya da gümüş olduğu düşünülen bir kemer betimlenmiştir. Kompozisyonun sağ tarafında yer alan mavi perdeyi bacaklarına doğru çeken çıplak kadın mahrem alanında yaşananların az sonra biteceğinin habercisidir. Figürün pürüzsüz ve naif bedeninde yaratılmış olan ışıltı, türbanına yerleştirilmiş gösterişli taç ve tavus kuşu yelpaze gibi doğulu bir kadını tanımlayabilecek tüm veriler izleyicinin bilincinde oluşan doğunun mistisizmini desteklemiştir (Uzunoğlu, 2017, s. 228).

Resimlerinde oryantalist bir tavır sergileyen Ingres, bu çalışmayı tamamen hayal ürünü olan şark coğrafyasının fantezisi olarak kurgulamıştır. Mekânın geneline hâkim olan lüks ve zenginliğin göstergesi olarak da kabul edilen bu nesnelere, geleneğini bozmadan kurgulanan mekânı sınıfsal bir statüye kavuşturmuştur. Arka planda yer alan perde, kadın bedeninin çıplaklığını her ne kadar örtmese de mahremiyetin temsili olarak kompozisyona dâhil edilmiştir. Aynı zamanda, bu resimde yer alan perde işlevini kaybedip dekoratifleşirken tıpkı tiyatro sahnelerinde perdenin açılıp oyunun başlaması gibi mekânı seyirlik nesneye dönüştürür. Arka planda yer alan karanlık alan, figür ve nesnelere kısmen de olsa örtüp mekânın derinliğine vurgu yaparken çalışmaya gizem katmış ve kadın bedeninin erotik duruşunu desteklemiştir. Uzunoğlu (2017) bunu şöyle anlatır: “Ingres’in eseri biçimsel olarak, ‘Uzanan Venüs’ geleneğini takip etmektedir. Sanatçı Velazquez’in Aynalı Venüs’ünde olduğu gibi modelini sırtından göstermek suretiyle izleyici ile arasına bir mesafe koymuştur” (s. 229). Resimdeki yatak ve kırışmış çarşaf da bu geleneğin bir diğer erotik tamamlayıcısıdır. Resimde dikkat çeken nesnelere 20. yüzyılda ticarete dökülecek erotik fetişizmin habercisi niteliğindedir ve erotik hayal dünyasının tamamlayıcısına dönüşmektedir.

Gerçekçi Bir Yaklaşım Olarak Çıplak Kadın Bedeninin Yatak ile İlişkilendirildiği İç Mekân Resimleri

19. yüzyıl kadın bedeni üzerinden yürütülen politikaların daha da görünür olduğu bir dönem olmuştur. Rousseau’nun kadın ve erkeğin toplum içindeki konumunu eleştirdiği on dokuzuncu yüzyılda kadın bedeni ve kadın erkek ilişkileri “yavaş yavaş kararmaya, belirsizleşmeye ve daha da karmaşık bir sarmala dönüşmeye” başlamıştır (Akbulut, 2007, s. 158). Laclos’un da edebiyat kahramanları aracılığıyla haber verdiği üzere erkeğe belirli bir üstünlük sunulmaktadır. Akbulut’a göre (2007) “Bu üstünlük hem siyasal alandadır hem de toplumsal. Daha özel anlamda kadın, yavaş yavaş erkeğin (ya da çapkın erkeğin) özgürlük adına kullandığı bir aygıtla dönüşmüştür. Erkeğin var olma aygıtlarından biri olarak varlığını daha da silikleştiren kadın, bu kez, açık alanlardan daha kapalı mekânlara yönelir” (s. 158). Tarihsel süreçte erkek-kadın arasındaki rollerin sürekli bir biçimde değişimi resim sanatına da açık bir biçimde yansımıştır. Bu kapsamda resimleri incelenebilecek olan Édouard Manet, yaşadığı dönem boyunca sanat eleştirmenleri tarafından olumlu yorumlar alabilmek ve tanınırlığını arttırmak amacı ile büyük çabalar sarf etmiştir. Sanat alanında kendini tam anlamı ile ifade edebilmeyi amaçlayan Manet, betimlediği eserler doğrultusunda toplum tarafından her zaman kuşku ile karşılanmış, dolayısıyla kendi dönemi dâhilinde büyük tartışmalara neden olmuştur. İspanyol resimlerine karşı duyduğu büyük ilgi ile tanınan sanatçı, eserlerinde gözlemlenen izlenimci tavrının yanı sıra kendisini hiçbir zaman bu akıma dâhil etmemesi ile de tanınmaktadır (Krausse, 2005, s. 71).



Resim 8. Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Tuval Üzerine Yağlıboya, 130,5x190 cm

(https://www.musee-orsay.fr/en/collections/history-of-the-collections/painting.html?zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=583&cHash=2e25a7cfbf)

Manet'nin 1863 yılında yaptığı *Olympia* adlı eseri, sergilendiği dönemden itibaren izleyicide uyanan büyük şaşkınlık ile birlikte ağır eleştirilerin de hedef noktası haline gelmiş, isminden sıkça bahsedilen sanat eserleri arasında yerini almıştır (Resim 8). Aynı zamanda skandal olarak nitelendirilen bu eser, toplum nezdinde kabul görmediği için uzun yıllar ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Leppert'in yorumu ekseninde, beyaz çarşafın üzerinde çıplak bir şekilde uzanan kadın imgesi genel pozunu itibari ile Rönesans Dönemi'ne ait olan Tiziano'nun *Urbino'daki Venüs* adlı eserinden etkilenerek betimlendiği aşikârdır. Bu duruma karşın Tiziano'nun yapıtı yüksek sanat statüsünde kabul edilirken Manet'nin *Olympia*'sı eleştirilenler tarafından modelin bir fahişe olabileceği ihtimali nedeniyle sıkça eleştirilmiştir. *Olympia*'da resmin merkezine yerleştirilen figürün çıplak olmasının yanında son derece dışavurumcu bir üslup ile betimlenmesi problem olarak gösterilirken figürün baştan çıkarıcı bakışları bu durumu destekler niteliktedir. Çıplak bedenini tüm cüretkârlığı ile izleyiciye çeviren figürün bedenini süsleyen takılar, ayağındaki terlik, kulağının arkasına tuttuğu çiçek ve esere dâhil olan diğer detaylar ile birlikte ortamda oluşan erotizm havası resmin skandal olarak nitelendirilmesinde büyük rol oynayan etkenlerdir. Resmin sağ tarafına yerleştirilen kara kedi imgesi tüylerini kabartmış, agresif bir izlenim oluşturmaktadır (Leppert, 2020, s. 155-157). Bu duruma karşın, *Olympia*'nın kendi figürü ile betimlenmesi izleyiciye atmosferde oluşan uygunsuzlukları kanıtlar niteliktedir. Diğer yönden, özel alan mahremiyetini ortadan kaldıran bu çalışmada, yatağın resmin ön planına bu kadar büyük ve yakın bir mesafeden verilmesi, resmin kompozisyonunu teatral bir sahne için tasarlanmış dekora dönüştürmektedir. Yatağın ergonomisiyle uyumlu uzanan çıplak kadın figürünün ifadesiz bakışı ise, izleyiciyi dikizci olmaktan çıkartıp o odanın içinde olmaya mecbur bırakmakta ve dekorun bir nesnesine dönüştürmektedir. Berger'in yorumuna göre (2010), çıplak kadın bedeninin betimlendiği resimlerde asıl kahraman resmi izleyendir ve erkek olduğu

kabul edilir. Tüm resim akıllıca bir kurgudan ibarettir ve her şey izleyicinin orada bulunması nedeniyle olmuş gibi görünmelidir (s. 54).



Resim 9. Henri Gervex, *Rolla*, 1878, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86x108,5 cm
(<https://www.sothebys.com/en/articles/the-story-behind-the-most-famous-morning-after-scene-in-art-history>)

Analiz edilebilecek bir diğer örnek çalışma ise erkek figürün doğrudan kompozisyona dahil olduğu Henri Gervex'nin *Rolla* adlı çalışmasıdır (Resim 9). İzlenimciler arasında kendine yer edinmeye çalışan Gervex, katılmaya hak kazandığı ilk sergide bu resmini sunmaya karar vermiştir ancak bu resim, jüri tarafından fazlasıyla müstehcen bulunup sergiden kaldırılmıştır. Bu resim sanat tarihinin belki de en meşhur *ertesi gün* sahnesidir. Gervex, ilham kaynağı olarak Alfred de Musset'in yaklaşık 50 yıl önce yayınladığı şiirinden bir sahne olarak 16. Louis dönemindeki Paris'te şık bir iç mekânı tasvir etmektedir. Gervex'nin yakın arkadaşı olan Manet'nin çalışmasında bir fahişe kullanmasından etkilendiği bu çalışmayı ondan esinlenerek yaptığı da söylenebilir. Resim, zengin ama lüks yaşam tarzı nedeniyle iflas eden ve intiharın eşiğinde olan Jacques Rolla'nın, son gecesini genç fahişe Marie ile geçişiğini anlatmaktadır. Rolla hayatına son vermeyi planlarken Marie sunulan lükslerden memnundur (Lowkes, 2016). Rolla ile kadın figür arasında herhangi bir evlilik bağı olmamasına karşın, kadının yataktaki kendinden geçiş hali mekâna dair aidiyeti güçlendirmektedir, ancak yatak tarafından sarmalanmış kadının dingin tavrı, tedirgin duruşuyla Rolla tarafından gölgelemektedir. İki figür arasındaki karşıtlığın yanı sıra cinsel birlikteliğin sonucunda ortaya çıkan bu sahnede, izleyicinin yaşananlara şahit oluşu, olayın gizlilik halinin silikleşmesine neden olmaktadır.

Ele alınan yapıtlar ışığında, Rönesans'tan günümüze kadar üretilen iç mekân resimlerinde kadın bedeninin yatak ile betimlenişine bakıldığında, kişinin özel alanına dâhil olan üçüncü göz ile birlikte mahremiyet olgusunun da anlamını yitirdiği görülmektedir. Toplumsal yapı ve kültürel etkenler iç mekânların genel karakterini belirlerken özel alan olarak kabul edilen yatağın çıplak kadın bedeniyle birlikte ele alınışı, iç mekânı da fantezilerin üretilebileceği seyirlik bir alana dönüştürülmektedir. Bu türden bir resmin karşısında duran izleyici için olaylar artık o anda cereyan etmektedir ve mahrem alan tüm gerçekliği ile ortadadır.

Çıplak kadın bedeninin yatak ile kurduğu ilişki sayesinde güçlendirilen erotik çağrışım kültürel unsurlar ve dönemin bakış açısına göre değişkenlik gösterebilir, ancak dikkat edilmesi gereken bir diğer unsur, bu çağrışımı yaratmadaki yaklaşım farklılıklarıdır. Rönesans'tan modern sanat akımlarına değin ele alınmış benzer kompozisyonlarda erotik sahnelerin tanrıça ya da hikâyeye uygun ideal bir figürle kurgulandığı görülmektedir. Gerçekçi bakış açısıyla birlikte bu sahneler hayatın içinden gelen figürlerle birlikte sunulmuştur. İzleyicinin karşısında artık ideal vücuda sahip tanrıçalar ve ideal mekânları değil, gündelik yaşamın parçası olan yatak odaları ve ona ait gerçek kişiler vardır. Mekânın erotik çağrışımına katkı sunmasının nedenlerinden biri de şehir yaşamının bir parçası olarak dairelerin yatağın bulunduğu odayı geçişken alanlardan net olarak ayırmasıdır. Bu nedenle yatak odaları yalnızca sahibine yönelik tasarlanmış mahrem alanlar olarak tanımlanmaktadır. İzleyici açısından belki de en dramatik durum, kendisini son derece olağan ve mahrem bir mekân içerisinde, gerçek bir bireye ait çıplak bedeni dikizlerken bulmasıdır.

Çıplak kadın bedeninin yatak ile birlikte kullanıldığı resimlerde dönemsel açıdan farklı yorumlamalar olsa da biçimsel özellikler bakımından neredeyse birbirinin devamı sayılabilecek sahnelerin üretildiği, hatta zihinde uyandırdığı çağrışımlar konusunda benzer sonuçlara ulaşıldığı görülmektedir. Ancak figür ve mekânın kurgulanışındaki yaklaşım farklılıklarının konunun bağlamını değiştirdiğini söylemek mümkündür. Bu kapsamda, çıplak kadın bedeninin yatakla ilişkilendirildiği resimlerde iç mekân vurgusunun erotizme sunduğu katkının yanı sıra kurgulanış bakımından gerçekle olan ilişkisinin de analiz edilmesi gerekmektedir.

Sonuç

Rönesans Dönemi'nden izlenimciliğe varan süreçte ele alınmış yatak temalı resimlerde, çıplak kadın bedeninin mahrem mekânlar içerisinde betimlenişleriyle izleyene haz veren seyirlik bir nesneye dönüştüğü görülmektedir. Özellikle kişinin özel alanını oluşturan iç mekânların gözetlenmemesine ilişkin toplumsal normlar ya da müsaade edildiği ölçüde izlenmeye açılması, onu bilinmezlik içeren bir cazibe alanına dönüştürmektedir. Mekânın kendisi belirgin bir biçimde kompozisyona dâhil edilmese dahi mekâna özgü yatak, kanepeler ya da yastık gibi unsurlarla da gerekli erotik çağrışımlar yapıldığı açıktır. Figürlerin çıplak bir biçimde uzanma özgürlüğüne kavuştuğu bu mekânlar, onların

içerisinde buldukları ruh hallerini de anlamamızı sağlayarak izleyiciyi gizlice izleyen bir tanık durumuna dönüştürmektedir. Bu kapsamda, ele alınan çıplak figürün erotik duruşu kadar, mekânın içe dönük gizemi çalışmanın etkisini arttıran bir güç olarak kullanılmıştır. Bu nedenle, yatak temalı resimlerden alınan hazzın ortak noktasının, kadın bedeninin çıplaklığından ziyade, mahrem alana girmeyi başaran ve o ana tanık olan izleyicinin kendisini özel hissetmesi olduğunu söylemek mümkündür. Âdem ile Havva'nın cennetteki yasak elmayı yemesi gibi, bu çalışmalar da insanoğlunun yasak olana ilişkin arzusunun bir tezahürüdür. Dönemsel açıdan değişen üsluplar ya da çağın getirdiği yenilikleri barındıran bakış açıları çeşitlense de, yatak temalı resimlerin sürekli bir biçimde eril duyguları harekete geçirdiğini söylemek doğru bir yaklaşım olacaktır.

Gündelik yaşamda toplumca kabul görmeyen durumların mahrem mekânlar dâhilinde aktarımı, sanatın eril bakış açısına dair birçok sorgulamayı da beraberinde getirmiştir. Daha çok kadın bedeninin metaya dönüşmesi üzerine yapılan bu sorgulamalar, özellikle 1960'lı yıllarda feminist hareketin gündemine taşınmış, birçok feminist sanatçının eleştirel çalışmalarının kaynağı olmuştur, ancak tüm bu sorgulamalara rağmen günümüz dünyasında kadın bedeni erotizmin tutsağı olmaktan kurtulamamıştır. Sanatın dışında, medya, reklam, sinema sektörü gibi birçok alanda sanatın geleneğinden gelen bu yaklaşımın devam ettiği görülmektedir. Mahremin teşhiri ve bu teşhirin kadın bedeni ile olan bağının, bir estetik tavır olarak sanat ile ilişkili olsa da eril tahakkümün getirdiği bir sonuç olarak gündelik yaşamda da devam edeceği ön görülmektedir.

Kaynakça

- Akbulut, D. (2007). *Açık Beden*. İstiklal Kitabevi.
- Altan, İ. (1993). Mimarlıkta Mekân Kavramı. *Psikoloji Çalışmaları Dergisi*, 19(0), 75-88.
- Avery, R. ve Edmonds, A. G. (1974). Serap Bezmez (Ed.), *Redhouse Türkçe-İngilizce Büyük Sözlük*. Redhouse Yayınevi.
- Balaban, E. (2014). *İç Mekânın İç Mekân Değişkenleri Bağlamında Tinsel İrdelenmesi*. (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Berger, J. (2010). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman Çev.). Metis Yayınları.
- Bull, D. ve Harris, E. (1986). The Companion of Velázquez's Rokeby Venus and a Source for Goya's Naked Maja. *The Burlington Magazine*, 128(1002), 643-654.
- Danzig, G. (2008). Rhetoric and the Ring: Herodotus and Plato on the Story of Gyges as a Politically Expendient Tale. *Greece & Rome Second Series*, Cambridge University Press, 55(2), 169-192.

- Güler, Ö. K. (2014). Çağdaş Sanata Mekân Bağlamında Bir Bakış. *Tasarım Kuram/ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 10(17), 39-53.
- Hasol, D. (1979). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Kasap, H. Ö. (2009). 20. Yüzyıl Mimarisinde Form ve Renk Kavramlarının Mekâna Etkisinin Mimari Akımlar Çerçevesinde Analizi. (Yayımlanmış sanatta yeterlik tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Koçer, G. (2014). *Sanatta Mahremiyet Alanı Olarak "ODA" Kavramı*. (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Krause, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Literatür Yayıncılık.
- Kul, B. (2019, Kasım 23-24). Mahremiyet ve Çocuklarda Mahremiyet Eğitimi: Yönetici, Uzman ve Akademisyenlerin Mahremiyet Eğitime Yönelik Algı, Tutum, Beklenti ve Önerilerinin İncelenmesi. 2. *Uluslararası İnsan Çalışmaları Kongresi* içinde (348-363). Ankara Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Leppert, R. (2020). *Nü Batı Dünyası Modernite Dönemi Sanatında Bedenin Kültürel Retoriği*. (A. Çavdar Çev.). Ayrıntı Yayıncılık.
- Lowkes, R. (2016, Mayıs 17). *The Story Behind the Most Famous 'Morning After' Scene in Art History*. Sotheby's. <https://www.sothebys.com/en/articles/the-story-behind-the-most-famous-morning-after-scene-in-art-history>
- Özgenç, N. (2008). *Yirminci Yüzyıl Batı Resim Sanatında Cinsellik ve Erotizm İmgesi*. (Yayımlanmış sanatta yeterlilik eser metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sezen, A. ve Erden, M. (2018). Mahremiyetin Psiko-Sosyal Yansımaları. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(20), 83-92.
- Uzunoglu, M. (2018). Batı Resminde "Doğu" İmgesinin Oluşmasına Aracılık Eden Kadın Temsilleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 19(0), 223-242.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

ÖRME TEKSTİL YÜZEYLERİNDE YENİLİKÇİ SANATSAL İFADELER: ISABEL BERGLUND

Sema Hatun TÜRKER¹

ÖZ

Tekstil sanatı, malzeme, form birlikteliği ile sanatsal ifadede diğer sanat disiplinlerinden farklı estetik bir değeri vurgular. Tekstil sanatının günümüzde bu değere ulaşmasında en önemli etken tartışmasız olarak tekstil sanatçıları ve tasarımcılarıdır. Örne tekstil yüzeyleri tekstil sanatı içinde, gelenek ve kültürle harmanlanarak günümüz endüstriyel alanla bütünleşmiştir. Bu çalışmada, örme sanatı sınırlarını farklı malzeme ve enstalasyonlarla zorlayan tekstil sanatçısı ve aynı zamanda giysi tasarımcısı Isabel Berglund'ın çalışmaları üzerinden örme tekstil yüzeylerinde yenilikçi sanatsal ifadeler konu edilmektedir. Örne sanatında yeniliği takip ederek, kendi kişisel çalışmalarında örmeyi bir tasarım objesi olarak kullanan sanatçı, yenilikçi bakış açısıyla örme sanatına ayrımlı sanatsal bir ifade katmaktadır. Sanatçı tasarım dünyasını ve içindeki üretim biçimlerini sanatsal bir ifade aracı olarak yeniden yorumlarken, malzeme ve tasarımı interdisipliner alanlar içinde kullanarak yeni yöntemlerin kapılarını açmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Isabel Berglund, Örne, Tekstil Sanatı, Yenilik

¹ Sanatta Yeterlilik Öğrencisi, Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı. ORCID No.: 0000-0002-1559-9373, simagurcay@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 6 Aralık 2020 **Kabul Tarihi:** 3 Mart 2021

INNOVATIVE ARTISTIC EXPRESSIONS ON KNITTED TEXTILE SURFACES: THE WORKS OF ISABEL BERGLUND

ABSTRACT

Textile art emphasizes an aesthetic value different from other art disciplines in artistic expression with the unity of materials and forms. The most important factor in achieving this value of textile art today is arguably with textile artists and designers. In textile art, knitted textile art is mixed with tradition and culture and also is integrated with the industrial field today. In this study, innovative artistic expressions on knitted textile surfaces are discussed through the work of textile artist and clothing designer Isabel Berglund, who pushes the boundaries of knitting art with different materials and placements. Following innovation in knitting art, the artist who uses knitting as a design object in his personal work adds a new artistic expression to knitting art from her point of view. The artist reinterprets the world of design and the forms of production within it as a means of artistic expression, while using materials and design within interdisciplinary areas opens the door to new methods.

Keywords: *Isabel Berglund, Knitting, Textile Art, Innovation*

Giriş

Tekstil; örme, dokuma ve keçe yapılarının endüstri alanı içinde, teknolojinin hızlı gelişimi ile günümüzde kullanımları ve çeşitliliği artmaktadır. Özellikle dokuma ve örme tekstil yüzeyleri tasarım ve sanat alanlarında içerdiği malzeme niteliği bakımından diğer sanat ve tasarım disiplinlerinden farklı bir ifade biçimine sahiptir. Örme tekstil yüzeyleri teknikleri ve kullanılan malzemeler, coğrafi, sosyal, ekonomik şartlar ve estetik değerler doğrultusunda, yüzyıldan yüzyıla değişiklikler göstermektedir. Geçmiş zamanlara ait örgülere bakıldığında sanat ve tasarım ilkelerinden bağımsız olarak, ilkel sezgi, dürtü ve içgüdülerle yapılan bu çalışmalarda bir ahenk, kompozisyon ve uyum bulmak mümkündür. Günümüze kadar ilmeklerin, şekli, tekniği ve kullanılan malzeme ile kattığı yaratıcılık, duygu ve düşüncüyü aktarmada araç olmakla birlikte örgü yüzeylerinde farklı doku etkileşimleri vermektedir (Atay, 1987, s. 647).

Örme, ipliklerin yan yana ya da topluca çözümler halinde iğne, tığ vb. yardımcı elemanlar vasıtasıyla ilmekler haline getirilmesi, bunlar arasında da yan yana ve boylamasına bağlantılar oluşturulması ile bir kumaş elde etme işlemidir (Bahriyeli ve Özkendirici, 2009, s. 63). Örme tekstil yüzeyleri endüstriyel makine örmeciliğinde çözgümlü örme ve atkılı örme olmak üzere olarak iki gruba ayrılır. Endüstriyel üretimle birlikte giysi ve tekstil tasarımı, giyim modasının sürekli değişim gösterdiği günümüz koşullarında tüketimle hız kazanmıştır. Örme tekstil sanatının gelişimiyle, tekstil malzemesinin plastik sanatlar içindeki geçmişi, günümüz sanatçılarının bakış açısıyla sanatsal ifadede güçlü etkisi artmış; sanat içinde yeni keşfedilen bir alan olmuştur. Bu anlamda yenilik (inovasyon) hızlı değişen endüstriyel ve sanatsal alanda önemli bir yer tutmaktadır.

Bu araştırmada geleneksel yöntemlerle geçmişten beri bir zanaat olarak her kültürün ve toplumun içinde farklı form, malzeme ve teknik ile var olmuş olan örme tekstil sanatının modern sanatla kesiştiği zamandan günümüze kadar nitelendirildiği anlamı, Isabel Berglund'ın yenilikçi sanatçı ve tasarımcı bakış açısıyla yeniden ele alınacaktır. Araştırma kapsamında sanatçı ile kişisel yazışma ve röportaj sonucu, kendisi tarafından paylaşılan koleksiyonundan bazı çalışmalar değerlendirilmiştir. Ayrıca Berglund'ın kişisel internet sayfası ve sosyal medya hesapları üzerinden alınan görsellerle, sanatçının yenilikçi bakış açısı ile irdelenmiş ve yorumlanmıştır.

Örme Tekstil Yapılarının Sanat Yapıtına Kattığı Plastik Değer

Sözen ve Tanyeli plastik kelimesi için sanatsal bir çalışma sonucu oluşturulmuş üç boyutlu biçim, heykel sözcüğüyle eş anlamlı olarak kullanılırken, bu kullanımın daha çok modern heykel sanatı ürünlerini içerdiğini ifade etmektedir (Sözen ve Tanyeli, 2003, s. 192). Yine Sözen ve Tanyeli (2003), plastisite ya da plastik değerın üç boyutlu bir objenin taşıdığı estetik değer ya da biçimlendirme becerisi olduğunu vurgulamaktadırlar (s. 192).

Sanat yapıtının niteliği yani sanat olma özelliğini estetik, benzersiz, özgün ve yaratıcı öznenin müdahalesi gibi öğelerden aldığı bilinmektedir. Ersoy (2016, s. 17), sanat

yapıtının bir yaratma olduğunu, özel bir çaba ve etkinlik sonucu ortaya çıktığını belirtmektedir. Sanat yapıtının yaratıcılığında soyut ve somut iki önemli unsur vardır. Soyut etkenler, hayal gücü yardımıyla sanat yapıtını etkinleştirmek, somut etken ise çeşitli materyaller ile sanat yapıtını somutlaştırmaktır.

20. yüzyıl birçok sanatçının geleneksel sanat kurallarından sıyrılıp, yapıtlarında yeni arayışlara çıktığı bir dönemdir. Sanatçılar yapıtlarına, malzeme, form ve teknikte yenilikler eklemek isterken, estetik ve geleneksel unsurlardan kaçmak vb. gibi kaygıları gütmek istemezler. Bu arayışlar, farklı sanat akımlarının doğuşuna; sosyoekonomik, politik, keskin toplumsal olayların başlamasına ve teknolojik gelişmelerin hızlanmasına neden olur. Sözen ve Tanyeli (2003), sanat akımları için, ortak bir sanatsal görüş, davranış ve tutum özelliği gösteren sanat ve sanatçı yapıtlarının içinde gruplandırılması olarak ifade eder (s. 210). Bu kategorilerin içinde Empresyonizm, Neo-Empresyonizm, Kübizm sanatçıları ve sanat eserlerini kapsadığı gibi Dadaizm, Fütürizm, Sürrealizm gibi avangart ve Fluxus gibi neo-avangard sanat akımlarını da kapsamaktadır. Sanat akımlarındaki bu hareketlilik sanat yapıtında form, malzeme ve teknikte yenilikçi değişimlere sebep olmuştur. Özellikle malzemedeki dönüşüm ve malzemeyle sanata biçilen değer bu yüzyılda temel oluşturur. LeWitt (1967), formun sanat yapıtının grameri konumunda olduğunu belirtirken asıl amaçlananın bu gramer yardımıyla anlatılmak istenen kavramlar olduğunu ifade eder (s. 13).

20. yüzyıl sanat yapıtlarının salt iki yüzeyden çıkıp, öz varlığının sanata girmesi ile birlikte oluşan üç boyutlu sanatsal ifade, yeni tekniklerle birlikte yeni malzeme arayışlarını da barındırmaktaydı. Bu değişimler yeni sanat akımlarının doğuşunu başlatırken, sanat yapıtını ve sanatçıyı bu dönemin verdiği kırılganlıkla yeni bir yüzyıla hazırlar (Kamışlı, 2019, s. 45).

Bu yüzyılın verdiği anlayış içinde ilerleyen sanat, plastik sanatlardan aldığı gücü farklı sanat ifadeleriyle birleştirerek modern sanatın getirdiği yeniliklerle ilerler.

20. yüzyıl başlarında sanatın giderek özgürleşmesi, form ve malzemede yeni arayışlar, geleneksel ölçütlerin sorgulanması, sanat disiplinlerinin ve sanatçıların manifestolarla sosyal ve politik olaylara karşı duruşu modern sanatı doğurmuştur (Ay, 2018, s. 14). Modern sanat oluşumu beraberinde sanatçının sanat eserine bakışını, malzemeyle tümüyle değiştiği yenileşim hareketleri getirir. Bu hareketlenme plastik sanatın amacı olan düşünsel alana hitap etmekle birlikte sanat yapıtının özünü oluşturan malzeme ve teknik birlikteliğinin sanat yapıtına bir anlam, düşünce ekleyerek kavramsal olana dönüşmesini etkilemektedir.

Tüm sanat akımlarının aynı dili, yaklaşımı konuşmaları ve gelişen dünya içinde materyalist, geleneksel olana karşı aynı bakış açısıyla bakmaları bu doğuşu hızlandırmıştır. Bütün bu gelişmeler, 1906 ve 1916 yılları arasındaki etkileşimler ve bağımsız yenilikler, ustalar ve zanaatkarlar tarafından açıkça destekleniyorken aynı zamanda bilim adamları, filozoflar ve ezoterik teorilerce de onaylanır. Bu form, teknik ve

malzeme sorgulanmasının çok daha ötesindedir. Kısacası bu yeni bir stildir (Ruhnberg vd., 2005, s. 419).

Endüstriyel, sosyal ve politik zemin içinde tüm tanımların ve kavramların henüz şekillendiği bir dünyada tekstil sanatının başlangıcı lif sanatı ile olur. Yetik (2009), Orta Çağ'dan beri süsleme amacıyla kullanılan tapestrylerin 20. yüzyılda teknoloji gelişmesinin katkısıyla plastik sanatlarla birlikte bir değişim sürecine girdiğini ve lif sanatının plastik bir sanat olarak kendi gelişimini yaşadığını bildirmiştir (s. 90).

20. yüzyıl sanat alanı içinde keçe, kıl, elyaf, kumaş, yün ve halat gibi tekstil materyalleri farklı disiplinden birçok sanatçının kullanımına girmiştir. Picasso, Braque, Schwitters tekstili kolajlarında ve bazı sanat yapıtlarında, Sonia Delaunay, Luibov Popova gibi sanatçılar ise tekstili estetik ve işlevsel olarak giyilebilir sanat yapıtlarında kullanmışlardır. Sanatın hızlı gelişiminde örme tekstil yüzeyler sanat içinde lif sanatı ile kendini ifade eder.

Sanatçı Ruth Asawa 1950'li yıllarda geliştirdiği metalik tığ işi (kroket) örme heykellerle tavandan asma yöntemiyle heykelsi formlarla lif sanatında örme tekstil yüzeylerini kullanarak farklı bir alan yaratmıştır. Akbostancı (1999), 1940'lardan itibaren entelektüellerin, sanatçıların, patronların, mimarların ve zanaatkârların aynı kültürel ortamı paylaşmaya başlamalarının ve karşılıklı iletişimlerinin serbest tekstil sanatlarının destek ve cesaret bulduğu bir ortam yarattığını belirtir (s. 220). Aynı zamanda Akbostancı (1999), bu dönemde teknik ve estetik kavramları üzerine konsantre olan etkili sanatçıların ortaya çıktığını, Amerika'nın ilk anıtsal tekstillerini yapan, San Francisco'dan Ruth Asawa'nın metalik elyaf kullanarak ürettiği katlardan oluşan ve tüp örmelere dayanan telkâri etkili gölgesel ve hacimsel çalışmalarıyla dikkat çektiğini ifade etmektedir (s. 221).

Modern sanatın oluşumu sonucunda sanat anlayışında tekstil sanatları; iki boyutlu yüzey uygulamaları, heykelimsi üç boyutlu formlar ve sanatsal objelerin düzenlenmesiyle vurgulamanın yapıldığı yerleştirme çalışmalarından oluşmaktadır. Ayrıca tekstil sanatları, tekstil malzemesinin kullanımıyla çevre dokusunun düzenlenmenin bir parçası olarak kullanıldığı çevre sanatı gibi eğilimlerle güncel sanat içinde yerini almaktadır.

Yenilikçi Sanatsal İfadeler: Isabel Berglund

Örmenin tekstil yüzeyinde oluşturduğu form; plastik, görsel vb. sanatlarda sanatçıların her zaman dikkatini çekmiştir. Özellikle tekstil sanatçılarının malzeme ve teknik etkisiyle oluşturdukları yeni yüzeyler, sanat ve tasarım alanı içinde her yönüyle diğer alanlar için esin kaynağı olmaktadır. Örme tekstil yüzeylerinde yenilikçi sanatsal ifadeleri araştırma aşamasında karşılaşılan Danimarkalı sanatçı Isabel Berglund'ın eserleri incelendiğinde sanatçının örme sanatına bakış açısı dikkati çekmiştir. Danimarkalı sanatçı, Kraliyet Danimarka Güzel Sanatlar Akademisi Tasarım Okulunda Tekstil Tasarımı Bölümünü bitirdikten sonra Erasmus öğrenci değişim programı ile kabul edildiği Londra Chelsea

Sanat ve Tasarım Akademisinde Tekstil Tasarım Bölümünü bitirir. 1997-2000 yılları arasında Londra Central Saint Martins Güzel Sanatlar Akademisinde Örme Giysi Tasarımında yüksek lisansını tamamlar (Berglund, 2020).

Isabel Berglund temelinde giysi tasarımcısı olarak mezun olmasına rağmen büyük ölçekli örme enstalasyon çalışmalarına başlamasının nedeni olarak; örme sanatına duyduğu ilgiyle ve bunun yanında giysi tasarımının ötesinde örme sanatında ne kadar ileri gidebileceğini merak etmesiyle başladığını belirtmektedir (Berglund, kişisel iletişim, 28 Mart 2020). Sanatçı giysi tasarımına yönelmemesinin nedeni olarak giyim modasının artık çok zorlama bir dünya olduğuna inandığını belirtmektedir.

Bu dönüşümle Isabel Berglund arkadaşı Katrine Henriksen ile avangart örme tasarımları çalışmaya başlar. Bu ürünlerden bir tanesi elastik olmayan iplikten yapılmış süveterdir. Berglund örme sanatında ne kadar ileri gidebileceğini görmek için tasarladığı büyük devasa heykellerle insan bedenini, kullandığı malzeme, form ve teknikle sorgulamaktadır.

2005 yılında Danimarka Uluslararası Sanat Konseyi tarafından ödüllendiren Berglund, özgün ve yaratıcı projesiyle kendini ifade etmeye başlar.



Resim 1. Isabel Berglund, City of Stitches, 2003, örme enstalasyon çalışması.
(<http://www.isabelberglund.dk/node/27>)

Isabel Berglund'ın 2003 yılında "City Of Stitches" adlı enstalasyon çalışması ile büyük örme heykellerle giydirilmiş bir oda tasarlar. Bu enstalasyon çalışması sanatçının avangart örme tasarımlarını içermektedir. Sanatçı daha önce ördüğü giysi tasarımlarını bu örülmüş odanın içine aynı renk ve teknikle odanın bir parçası olarak, dikiş ve örgü tekniğini kullanarak yerleştirir (Resim 1, 2 ve 3). Buradaki amaç ziyaretçilerin kıyafetleri giyinerek odaya dâhil olmaları ve enstalasyonun bir parçası olmalarıdır. İzleyici, bu

birliktelikte teknik, form ve dokunma duyusunun verdiği hisle beden, mekân ikilisinde örme sanatını tasarımla birleştiği noktayı görmektedir.



Resim 2. Isabel Berglund, City of Stitches, 2003, örme enstalasyon çalışması detay.
(<http://www.isabelberglund.dk/node/27>)

Enstalasyonun oluşum sürecinde sanatçı, odanın ortasına örülmüş büyük bir ağaç yerleştirir. Bu yerleşimde kendisinin belirttiği üzere estetik kaygısı bulunmamaktadır. Tek istediği şey izleyicinin bu örgü dünyasında kaybolmasıdır. Örme odadan oluşan enstalasyon çalışmaları 2 ay gibi bir sürede tamamlanır. Bu çalışma boyunca odanın (Odada kullanılan her bir duvarın ağırlığı yaklaşık 230 kg'dır.) tamamlanması için 14 kişi Isabel Berglund'a örme için destek verir. Kişi başı 14 çile iplik ve 12,75 mm. şiş kullanılır (Berglund, 2020).



Resim 3. Isabel Berglund, City of Stitches, 2003, örme enstalasyon çalışması detay.
(<http://www.isabelberglund.dk/node/27>)



Resim 4. Isabel Berglund, Closet Knitter, 2010, Milano, örme enstalasyon çalışması.
(<http://www.isabelberglund.dk/node/35>)

2010 yılında İtalya tasarım haftasında sergilenen “Closet Knitter”, yine heykelsi örme bir çalışma olarak sergilenir (Resim 4). Bu enstalasyon çalışmasında açık bir dolap içinde bir sandalye, aynı zamanda sandalyeye giydirilmiş bir süveter bulunmaktadır. Sandalyenin üstünde bir lamba ile iç içe geçen peruk yer alır. Beyaz pamuk iplikle örülü çalışma tek renkten oluşmaktadır. Dolabın içine bakıldığında beyaz örgüden oluşan evrende dolaptaki birbiriyle ilişkili nesnelere ilgili bir sürü soyut çağrışım belirir. Berglund farklı sanat disiplinlerinden aldığı çalışmalarını, bir malzeme haline getirerek onlara örme sanatı üzerinden anlamlar yüklemeye çalışır. Örneğin bu çalışmada görüldüğü gibi, süveter sandalye mi? Lamba peruk mu? Dolap bir oda mı? Sanatçının bu çalışması tasarım, sanat ve ürün kavramları arasında hareket ederken aynı zamanda bir ürünün kategorize edilmesinin gerekliliğini sorgular. Sanatçı bu çalışmasını: “Bu çalışma tasarım, sanat ve moda gibi kategoriler arasına yerleştirilmek için tasarlandı. Bir ürünün ne zaman ve niçin belli bir kategoriye dâhil olduğunu sorgular.” şeklinde ifade etmiştir (Berglund, kişisel iletişim, 28 Mart 2020).



Resim 5. Isabel Berglund, She keeps spiders in her pockets, 2011, Hamburg.
(<http://www.isabelberglund.dk/node/35>)

Sanatçı “she keeps spiders in her pockets” adlı örme çalışmasında yine beyaz pamuk iplikle örülmüş, bir kutu içine yerleştirilmiş örümcek ağı benzeri çapraz ipliklerle tutturulmuş etek / elbise tarzında bir giysi yerleştirmiştir (Resim 5). Isabel Berglund’ın bu sanatsal çalışması, tıpkı bir çocuk merakıyla birlikte izleyicileri çarpık oranların, görsel duyu deneyiminin gerekli olduğu küçük renkli evrenlere götürmektedir. Eğitimini triko tasarımı üzerine tamamlayan sanatçının eserlerindeki oran, form ve yerleştirme, izleyiciyi eserler karşısında hayranlık, merak ve sorgulama metaforlarıyla kendine çeker. Ayrıca örme heykelleri ve hareketli enstalasyonları, çocukluk, çatışma, dokuların zıtlığı, büyüleyici ve sürrealist bir etkiyle mekân içinde mekân enstalasyonları hayranlık uyandırır (Carlson, 2011).



Resim 6. Isabel Berglund, Dissolved Into The Fabric, örme çalışması ve detay görünüm.
(<http://www.isabelberglund.dk/node/177>)

Isabel Berglund “Dissolved Into The Fabric” adlı örme enstalasyon çalışması 2009 yılında Cheongju Uluslararası El Sanatları Bienali’nde sergilenmiştir (Resim 6). Bu çalışma, bir metafor oluşturarak, malzeme ve teknik seçimindeki sanatsal yaklaşımını San Smpliciano Manastırının formları ve dokularıyla birleştirerek, kilisede yanan ışıkların gece görüntüsünü diyalog halinde işler. Örme tekniği ile parafinli pamuklu iplik ve metal çerçeve malzemeleri kullanılarak yapılmıştır. Formdaki yaklaşım; örme tekniğinin verdiği yumuşak yüzey dokusu, büyük ve küçük ilmeklerin bir karışımı ile elde edilen kontrollü bir ifadeden, zemine dökülen gevşek, dizginlenmemiş ilmeklerle bir forma geçmesine izin verir. Çalışma, yer çekimine zıt etkiyle yukarıdan aşağı doğru sarkıtılan örme parçalarla çürüyen yok olan yaşamı ve insanlığı temsil etmektedir.

Heykelin form ifadesinde kilisede yanan birçok muma ince bir gönderme içerir. Ayrıca formdaki ifadelerde manastırı çevreleyen duvarlar, kuşkanatları ve rahibelerin başörtüsü de burada yansıtılmaktadır. Sanatçı çalışmasını lacivert, sarı ve bej renklerle birleştirerek temasına uygun olarak tamamlamaktadır.

Isabel Berglund ayrıca birçok sosyal sorumluluk projesi oluşturarak örme sanatını toplum içinde bilinçlendirme sağlayarak önemini vurgulamaktadır. Sanatçı örmenin bir sanat ve tasarım ögesi olarak benimsenmesi için, katılımcılarla iş birliği tasarlama eylemleri oluşturur. Sanatçı bu projelerinin sonucunda; katılımcıların tasarladığı örme tekstil yüzeylerinin hepsini tek parça haline getirerek mekân ve mimaride giydirme enstalasyon çalışmaları olarak halka açık bir şekilde sergilemektedir. Berglund “Monument Of Stitches” adlı sosyal sorumluluk projesinde, örme sınıfında katılımcılarla örme uygulamalarını gerçekleştirirken görülmektedir (Resim 7). Isabel Berglund’ın vurguladığı gibi sanatçı her yaş ve cinsiyetten katılımcılarla örmeyi bir gelenek ve süsleme nesnesinden çıkarıp, sanat ilkeleri ile estetik, tasarımla üretilebilir, malzeme ve teknikle güncel bir yapıya dönüştürmektedir (Berglund, kişisel iletişim, 28 Mart 2020).



Resim 7. Monument Of Stitches – Bir sosyal sanat projesi
(<http://www.isabelberglund.dk/node/130>)

Isabel Berglund 2020 yılının Mart ayında, sanatçı arkadaşı Signe Jais ile birlikte Danimarka Kopenhag Specta galerisinde Resim 8’de yer alan “Interference” isimli bir sergi düzenler. Specta galerisinde bu zaman kadar yaptığı tüm sanatsal örme çalışmalarını sergiler. Sergi 13 Ocak’ta tanımlanan, tüm dünyayı etkisi altına alan ve halen devam eden COVID-19 salgını nedeni ile ziyarete kısıtlanmıştır (Sağlık Bakanlığı, 2020). Sergi çevrim içi olarak devam etmiş ve sanatçı son zamanlardaki çalışmalarının tümünü sosyal medya hesabından, kişisel internet sitesinden yayımlamaktadır (Berglund, kişisel iletişim, 28 Mart 2020). Ayrıca COVID-19 salgını nedeniyle güncel sergilerini internet üzerinden çevrim içi olarak sergilemeye devam etmektedir.



Resim 8. Isabel Berglund, Interference Sergisi, Specta Galerisi enstalasyon görünüm (Sanatçının kendi koleksiyonundan, kişisel iletişim 28. 03. 2020).

Sonuç

Sanat, var oluşundan günümüze kadar toplumların din, kültür, tarih, sosyoekonomik ve politik bileşenlerinin etkisinde kalmıştır. Sanatçı da yapıtını ortaya koyarken bu etkenlerin kaygısında kalmaktadır. Her ne kadar tarih içinde toplumlarda özgürleşme hareketleri gelişse de sanatçının özgün bir yapıt üretmesi bu süreçte Aydınlanma Çağı ile başlar. 19. yüzyılın sonlarına doğru bilim ve endüstrideki gelişmeler modern sanat akımlarının doğuşunu hızlandırır. Özellikle endüstri devriminde elektriğin ve iplik eğirme makinesinin icadı tekstilin gelişimini kırsaldan alıp kente taşımıştır. Bu hızlanmada endüstriyel ürün olarak hızlanan tekstil, geleneksel zanaat yapısını kaybetmeyle yüz yüze kalır. 1919 yılında kurulan Bauhaus Okulu gelişen endüstrinin geleneğe verdiği zararı önlemek için mimari alanda öğrenciler olarak manifesto ile açar. Daha sonra tüm sanat alanlarını etkileyen bu okul sanat ve zanaat kavramlarını benimseyerek yepyeni bir eğitim sistemi ve metodoloji ile farklı disiplinlerden öğrencilerini kabul eder. Tekstil alanında önemli sanatçılar yetiştiren okul, tekstil sanatının doğuşunu tapestry sanatıyla başlatmıştır. Modern sanatın içinde lif sanatıyla öz varlığını sürdüren tekstil sanatı, bugün 21. yüzyıl sanatçılarının yorumuyla farklı bir boyut kazanır. Bugün tekstil sanatının içinde varlığını gösteren dokuma, örme ve dokunmamış (nonwoven) tekstil yapılarının lif sanatı kavramından çıktığı ve sanat içinde özgün yapısını kazandığı görülmektedir. Özellikle plastik ve görsel gibi diğer disiplinlerden sanatların, farklı malzeme ve form eklemeleriyle, örme tekstil yapılarının verdiği geleneksel ve estetik değeri kullanmaktadır. Sanatçıların tekstili malzeme olarak yapıtlarında kullanmaları, sanatta

farklı malzeme arayışları, akım olarak nitelendirilirken; tekstil sanatçıları da örme tekstil yapısı ile plastik sanatların formlarına ulaşarak, sanat yapıtına farklı bir anlam ve boyut katmaktadırlar. Isabel Berglund örneğini ele almaktaki birincil neden ise bir tekstil sanatçısı ve giysi tasarımcısı olan sanatçının, örme sanatını; tekstil sanatı içinde ele alırken tekstil sanat değerine heykel, resim vb. plastik sanat ögesi niteliğini eklemesidir. Böylece sanatçı, örme sanatını farklı disiplinlerle birleştirerek sanat değerini yükseltmekte ve irdelemektedir. Isabel Berglund örme tekstil sanatını, modern sanatın sanat yapıtına eleştiri ve sorgulama imkânı verdiği dönemden, ele aldığı malzeme, form ve teknikteki ayrıcalıklı üslubu ile günümüz 21. yüzyıl dinamiğine taşımaktadır. Bu dinamikle sanatçı yapıtlarını, plastik sanatların çatısı altına taşımakla birlikte tasarım katkısı ve farklı kullanım alanları oluşturarak tasarımlarına ayrıcalık katmaktadır. Son olarak Isabel Berglund, her sanatın kar taneleri gibi ayrı olsa da tek bir zeminde bulunduğu; sanatının, çalışmalarının plastik sanat içinde tüm sanatları kapsadığını belirtmektedir.

Kaynakça

- Akbostancı, İ. (1999). *Plastik Sanatlarda Tekstilin Yeri*. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Atay, A. (1987). *Örücülük Temel Ders Kitabı*. Milli Eğitim Basımevi.
- Ay, B. (2018). *Sanat Objesi Olarak Tekstil*. Alternatif Yayıncılık.
- Bahriyeli, B. ve Özkendirici, B. (2009). *Örme Teknolojisi*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Berglund, I. (2011, Aralık 5). *Isabel Berglund*. Isabel Berglund Hakkında. <http://www.isabelberglund.dk/news>
- Carlson, D. (2011, Mayıs 11). *Isabel Berglund's knit universe*. <http://davidreport.com/201004/isabel-berglunds-knit-universe/>
- Carlson, D. (2011, Mayıs 15). *She Keeps Spiders In Her Pockets*. <http://davidreport.com/201105/spiders-pockets/>
- Cheongju Craft Biennale (2019). *The Invited Country Exhibition Dissolved Into The Fabric-*. Google Arts & Culture. <https://artsandculture.google.com/exhibit/the-invited-country-exhibition%C2%A0/OAKyAwWfZYrTLQ>
- Ersoy, A. (2016). *Sanat Kavramlarına Giriş*. Hayalperest Yayınevi.
- Isabel Berglund [@isabel_berglund]. *İleti [Instagram hesabı]*. Instagram. Erişim Tarihi: 5 Mart, 2020, https://www.instagram.com/isabel_berglund/
- Kamışlı, E. (2019). Spiritüalite, Soyut Sanatın Doğuşu: Hilma Af Klint ve Emma Kunz. *Sanat Dünyamız*, (168), 45. Yapı Kredi Yayınları.

- Lewitt, S. (1967). Paragraphs on Conceptual Art. Alberro, A. (Ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology* içinde (12-20). MIT.
- Lotus Education & Arts Foundation. (2017). Başlık: Isabel Berglund Home Mask Relations – A Social Art Project. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5wv7vjSQGFo>
- Ruhrberg, K. Honnef, K. Fricke, C. ve Schneckenburger, M. (2005). *Art of the 20th Century*. Taschen GmbH.
- Sculpture, M. (2015, Haziran 5). *Isabel Berglund*. https://marthassculpture.wordpress.com/2015/04/05/isabel-berglund/#_ftn1
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2003). *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- T.C Sağlık Bakanlığı. (2020, Temmuz 20). *Covid Nedir?* <https://covid19.saglik.gov.tr/TR-66300/covid-19-nedir-.html>
- Yetik, S. (2009). *20 ve 21. Yüzyılda Türk Resim Sanatında Tekstil Etkisi*. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Ana Sanat Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

“JANUS”, “BULUNTU” VE “HEYT BE!” FANZİNLER BAĞLAMINDA BİR TANITIM ARACI OLARAK FANZİNLERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Ahmet MANSUROĞLU¹

ÖZ

İlk çıktığı dönemlerde, bir konunun hayran kitlesinin birbirleriyle iletişim kurmasını sağlayan “fanzinler” günümüzde, analog olması ve eskiye atıfta bulunması bağlamında ilgi çekici bir iletişim ve tanıtım aracı olma niteliğine de sahiptir. Günümüzde bazı tasarımcılar, hem fikirlerini paylaşmak hem de kendilerinin ve işlerinin tanıtımına katkıda bulunması adına “fanzinleri” etkili bir şekilde kullanabilmektedir.

Bu çalışmada, tasarımcıların elinde birer sanat nesnesine dönüşebilen “fanzinlerin”, onu üreten tasarımcıya, tasarımcının tanıtımı bağlamında nasıl katkılarda bulunduğu, ele alınan örnekler üzerinden incelenmiştir. Bu fanzinlerden, özellikle tasarım yönü ön planda olan ve sanat fanzinleri (artzine) olması bağlamında; “Janus Fanzin”, “Bulutlu Fanzin” ve “Heyt Be! Fanzin” bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bu çalışmaya konu olan fanzinler tercih edilirken; fanzinlerin analog tasarımlarının olmasına, tasarım ve kavramsal olarak farklı içeriklere sahip olmasına ve farklı illerde faaliyet göstermelerine dikkat edilmiştir. Çalışmaya ait veriler toplanırken, literatür taraması yöntemi kullanılmış, aynı zamanda “Janus Fanzin” ve “Bulutlu Fanzin” kurucu ve tasarımcılarıyla iletişim kurularak bilgiler toplanmıştır.

Bu bağlamda, Türkiye’de ve dünyada fanzin üreten birçok sanatçı-tasarımcının, sanat eseri üretirken gösterdiği “yaratıcılık, özgünlük ve görsel seçicilik” gibi birçok özelliği kullanabilmesi ve fanzin dağıtımı için kurduğu iletişim ve ulaşım ağını organize edebilmesi önemlidir. Uygulanan yöntem ve kurulan bağlantılar sayesinde, bu çalışmada verilen örnekler ve daha birçok örnek gibi hem fanzin tanıtımında hem de kişisel tanıtımda başarı sağlanması çok olası görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Fanzin, Janus, Buluntu, Heyt be!, Tasarım ve Tanıtım

¹ Arş. Gör., Ankara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Eğitimi Bölümü. ORCID No.: 0000-0002-2329-9821, mansurogluahmet.93@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 13 Şubat 2021 **Kabul Tarihi:** 31 Mayıs 2021

EVALUATION OF FANZINES AS A PROMOTIONAL TOOL IN THE CONTEXT OF "JANUS", "BULUNTU" AND "HEYT BE!" FANZINES

ABSTRACT

"Fanzines", which enabled a fan base to communicate with each other when it first appeared, have the quality of being an interesting communication and promotion tool in the context of being analog and referring to the past. Today, some designers can effectively use "fanzines" to both share their ideas and contribute to the promotion of themselves and their work.

In this study, how "fanzines", which can be transformed into art objects in the hands of designers, contribute to the designer who produces it, in the context of the designer's promotion, is examined through the examples that are shown. In the context of being "art fanzines" whose design aspect is at the forefront; "Janus Fanzin", "Buluntu Fanzin" and "Heyt Be! Fanzin" are the subject of this study. While fanzines subject to this study are preferred; attention has been paid to the fact that fanzines have analog designs, have different contents in terms of design and concept, and operate in different provinces. While collecting the data of the study, literature review was used as a method. In addition to this, the information was collected by contacting the founders and designers of "Janus Fanzin" and "Buluntu Fanzin".

In this context, improving qualifications such as "creativity, novelty, and visual salience" which are the features used by artist-designers while producing their work is significant for most of the artist-designers both in Turkey and other countries. Also, it is important to be able to organize communication processes and transportation network for fanzine distribution. Thanks to the method applied and the connections established, it seems very likely to achieve success both in the promotion of fanzine and in personal promotion, such as the examples given in this study and many other examples.

Keywords: *Fanzine, Janus, Buluntu, Heyt Be!, Design and Promotion*

Giriş

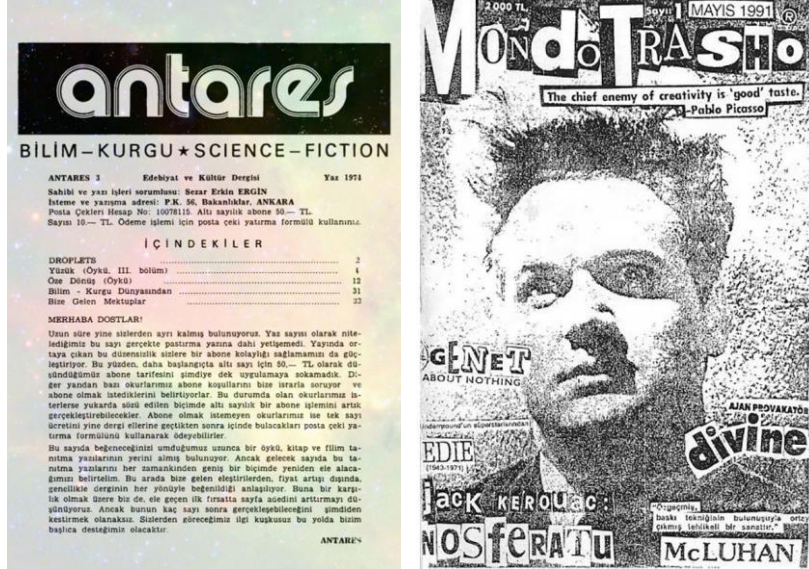
Günümüz toplumunun alışkanlıklarında hızla değişen unsurlar, internet yayınları, görsel bir saldırı haline dönüşen kültür öğeleri, kitapçıları dolduran rengârenk basılı materyaller; tüm bu hızlı değişim ve tüketim çılgınlığı arasında bir sanatçı adayı veya tasarımcının kendini görünür kılmasını oldukça güç bir durum haline getirmiştir. Bu bakımdan, günümüzde sürekli göz önünde olan teknoloji ve dijitalleşmeye karşın, bir tanıtım aracı olarak fanzinler (özellikle basılı fanzinler); tüm bu teknoloji ve dijital alışkanlıkların arasında dünyaya bakan bir pencere gibidir (Fanzin ve Fanzin Kültürü, 2018).

Türkçe’de “fanzin” olarak kullanılan “fanzine” kelimesi, “fanatic” ve “magazine” kelimelerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur (Palabıyık, 2016). İçeriğindeki “fanatic” kavramıyla, ilk çıktığı zamanlarda daha çok, bir konunun hayran kitlesinin birbiriyle iletişim kurma aracı olarak kendini göstermiştir (Doğan, 2019, s. 67). Fakat sonraki dönemlerde daha serbest bir biçim ve içerik formuna evrilen fanzinler, aynı ürünle daha geniş ve farklı kesimlere hitap edebilmektedir. Finansal kaynak ve hiyerarşik yapılardan uzak, genellikle fotokopi yoluyla çoğaltılan, satış amacı güdülmeyen, içerik ve biçimsel kısıtlamalara sahip olmayan fanzinler; izin ve denetim pulu alınmadan, daha amatörce çıkarılan, bağımsız ve süresiz yayınlar olarak bilinmektedir (Doğan, 2019, s. 63-64). Geleneksel olarak, el yazısı, kolaj, daktilo ve çizim gibi birçok serbest unsur ve içeriği barındırabilen bu materyaller, farklı ifade biçim ve malzemelerden oluşabilirler. Bu nedenle, amatör veya profesyonel birçok farklı disiplinden kişi ve fikirlerin bir araya getirilmesi ve etkileşimi bağlamında önemli bir araç olarak görülebilir.

Fanzinlerin tarihsel olarak geçmişine bakıldığında; Dada hareketi ve “Cabaret Voltaire”, “Dada 291”, “New York Dada” gibi dergiler, punk hareketi bağlamında yayımlanan, bir yeraltı edebiyatı ürünü olarak fanzinlerin, saldırganlık, kolaj, kendine mal etme gibi biçimsel ve teknik özellikler bağlamında temelini oluşturmaktadır (Destici, 2019, s. 30). İçeriğinde siyasi söylemler ve çıkarıldıkları bölgedeki yeraltı punk gruplarının da haberlerini barındıran “Punk Fanzinleri”, daha sonraları ünlü olan bazı grupların röportajları bağlamında önceden tanıtımını sağlamışlardır (Destici, 2019, s. 31). Bu bakımdan da bir grafik ürün olarak fanzinlerin, belirlenen mesajları tasarlanan görseller yoluyla iletmesi ve fanzinlerin içeriği, bir tanıtım ve iletişim aracı olarak kullanılabilir.

Fikir olarak 1920’li yıllarda gelişmeye başlayan fanzinlerin ilk örnekleri; 1926’da Hugo Gernback öncülüğünde, bilimkurgu fanatiklerinin iletişim bağlarını güçlü tutmak ve hikayelerini paylaşmak için çıkarılan “Amazing Stories” ve yine bilimkurgu fanzini olarak 1930’da Amerika’da yayımlanan “The Comet” olarak bilinmektedir (Doğan, 2019, s. 67). Ana akım medyaya karşıt bir alt kültür ögesi haline gelen fanzinlerin, farklı görüşler olsa da Türkiye’deki yansımalarının, 1970’li yıllarda yayımlanan bilim kurgu fanzini “Antares”, 1990’lı yıllarda punk-dada estetiğini barındıran “Mondo Trasho” ve metal fanzini “Laneth” olduğu bilinmektedir (Özkan, tarihsiz). Günümüze kadar çeşitlenip, farklı biçimlerde üretilen yüzlerce fanzin, Türkiye’de ana akım medyaya

alternatif bir haberleşme alanı olmasa da alt kültürlerin, farklı grup ve oluşumların haberleşmeleri ve kendilerini ifade etmeleri adına iyi bir ortam sağlamıştır denebilir (Destici, 2019, s. 202).



Resim 1. Antares, kapak, 3. sayı, yaz 1974, Mondo Trashed, kapak, 1. sayı, 1991
(<https://manifold.press/mondo-trasho>)

Basılı bir ürün olarak fanzinler, özellikle günümüzün hızlı tüketim kültürünün, teknoloji ve dijital alışkanlıklarının arasında, eskiye atıfta bulunması bakımından daha ilgi çekicidir. Bu yüzden fanzinler, ilk çıktığı dönemdeki ana akım medyaya karşıt bir hareket olarak dikkat çekerken, günümüzde haberleşme ve iletişimde ana akım haline gelen teknoloji ve dijital ortama, basılı materyal formunu direterek yine bir karşıt durum oluşturmaktadır. Bu da bir tanıtım aracı olarak fanzinlerin tercih edilmesinin nedenlerinden biri olabilir. Ayrıca fanzinlerin taşıdığı amatör ruh, kaygılardan ve kesinlikten uzak duruşu; sadece elle yazılıp çizilenlerin ve yerellekle popülerleşenlerin de varlığı fanzinlerin samimi bulunmasını sağlayabilmektedir (Fanzin ve Fanzin Kültürü, 2018).

Fanzinlerin dolaşımı; elden ele, takas yoluyla, dağıtım noktalarına bırakılarak, bazen sokağa saçılarak, kimi zaman kafe, restoran gibi umumi yerlere bırakılarak sağlanmaktadır. Reklama yer vermemesi, üreticinin kendince karşıladığı bir maliyetle üretilmesi, ana akım medya ürünlerinininki gibi belirgin ve sabit dağıtım noktalarının olmaması; fanzinlerin sabit bir tirajlarının olmamasına ve birçok fanzinin geçici olmasına neden olmaktadır. Bu tür sorunlar gelişen teknoloji ve teknikler nedeniyle günümüzde birçok fanzin, etkinlik ve varlıklarını internet ortamında (“webzine”) sürdürmekte (Perşömen Sanal Fanzin, Void Zine, Evvel Fanzin vb.) veya basılı fanzinlere ek olarak internet ortamına taşınan fanzinler PDF formatında yayımlamakta ya da fanzinlere özel web siteleri kurulmaktadır. Her ne kadar teknolojinin fanzin üretimine girmesiyle

geleneksel fanzin yapım ve basımının tehlikeye girmesi ön görülse de webzinler, basım maliyetinden dolayı fanzinlerin yok olmasını önleyebilecek bir form olarak düşünülebilir. Fakat internet ortamına aktarımın, fanzin ruhuna aykırı olduğunu savunanlar, analog fanzin üretimlerine (Heyt be! Fanzin, Janus Fanzin, Buluntu Fanzin vb.) devam etmektedir.

Geçmişten günümüze kadar gelen süreçte kemikleşmiş bir kültür haline gelen fanzinler, birçok sanatçı adayı ve tasarımcı için bir sanat formuna dönüşmüş, aynı zamanda alternatif bir tanıtım aracı olmuştur. Türkiye ve yurt dışında fanzin ve tanıtım konusunda önemli işler yapan “Heyt be! Fanzin” yaratıcılarından Deniz Beşer de (Özkan, tarihsiz) fanzinleri “kendi küçük evlerimiz içerisinde iletişim kurmamıza ön ayak olan bir sanat formu olarak” görmektedir. Türkiye’de ve dünyada yerleşen bu fanzin kültürü bağlamında birçok festival, fuar, fanzin sergisi düzenlenmekte; kitap satış noktaları ve kafe gibi yerlerde fanzinlere özel “Fanzin Köşeleri” (Fanzin Apartmanı-İzmir, Eski Cafe-Ankara, Zebercet Sahaf-İstanbul ve daha birçok mekânda) bulunmaktadır. “Zine Fest Berlin” (2012), “FanzineIST Festival-Zine Fest of Istanbul” (2016), “Zürich Small Press Fair” (2013), “Zine of the Zone”, “Athens Zine Fest” gibi etkinlikler, fuar, sergi ve farklı etkinliklere dâhil olan fanzin masaları-köşeleri, fanzin ve fanzinle bağlantılı yapılan etkinliklerin birkaçıdır (Elmastaş, 2019; Özkan, tarihsiz). Tüm bu kalıcı ve geçici uygulamalar, fanzin takipçileri için yeni ve eski birçok fanzin oluşumunu ve fanzin üreticilerini tanıma ve takip etme imkânı sunmaktadır. Fanzinlerin dağıtımı ve tanıtımı için de fanzin üreticilerinin birçok kişisel çaba ve uygulaması söz konusudur. Bu fanzinlerden özellikle tasarım yönü ön planda olan ve sanat fanzinleri (artzine) olması bağlamında; “Janus Fanzin”, “Buluntu Fanzin” ve “Heyt Be! Fanzin” bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Bu çalışmaya konu olan fanzinler tercih edilirken; fanzinlerin analog tasarımlarının olmasına, tasarım ve kavramsal olarak farklı içeriklere sahip olmasına ve farklı illerde faaliyet göstermelerine dikkat edilmiştir.

Janus Fanzin-Antakya

Antakya’da sanat ve tasarım faaliyetlerini sürdürmekte olan Ezgi Aysever ve Macide Yalçinkaya’nın çıkarmış oldukları Janus Fanzin, A3 boyutunda kraft kağıdının özel bir katlama tekniği ile fanzin haline getirilmesiyle oluşturulan bir sanat projesidir (Aysever ve Yalçinkaya, kişisel iletişim, Kasım 2019). Bu fanzinde tasarımcılar, Antakya’da yaşayan ve sanatsal üretimlerini bu şehirde gerçekleştiren sanatçılar olarak, iki yüzü olan Roma tanrısı “Janus” imgesinden referansla A3 kağıdın iki tarafında kendilerine ait ifade alanları oluşturmuşlardır.

İlk sayısını 2017 Ocak ayında çıkararak “Janus Fanzin” ekibi şimdiye kadar farklı zaman aralıklarıyla beş sayı yayımlamışlardır. İlk üç sayının içeriği, Antakya’nın tarihi ve kültürel yapısına işaret eden sanatçılara ait analog çizim ve metinlerden oluşmaktadır. İlk üç sayıda şehir ve yerellikten beslenen tutum, dördüncü sayıda sanatçıların kişisel sanat

pratiklerinden alıntı ve ipuçlarına evrilmiş ve her okuyucuya bu üretime katılabilmeleri için interaktif bir alan bırakılmıştır.



Resim 2. Janus'un ilk üç sayısı ve Janus'un ikinci sayısından bir görüntü (Ezgi Aysever arşivinden)

Janus Fanzin ekibi, fanzinlerin basımı için herhangi bir destek almamakta, çalışmalarını bağımsız yürütmektedir. Fakat tasarımcılar, basılı fanzinin devamlılığını sağlamak ve sanatsal faaliyetlerini sürdürebilmek adına, fanzin aracılığıyla yapılan tanıtım çalışmalarını neticesinde duvar resmi veya tasarım siparişleri gibi işler almaya başlamışlardır. Ayrıca fanzin aracılığıyla kurulan bu tür bağlantılar sayesinde sanatçılar, fanzin dışında da üretim pratiklerinin bir kısmını göstermekte, bu sayede farklı alanlarda farklı kitlelere de kendilerini tanıtmaya fırsatı bulmaktadır.



Resim 3. “Janus Fanzin” ekibinin Ankara ve Hatay’da gerçekleştirdiği duvar resimleri (Ezgi Aysever arşivinden)

Çıkarılan iki sayının dağıtımı ve ulaştırılması konusunda, elden ele yayma, kargo ile gönderim, umumi alanlara (özellikle kafelere) bırakma gibi yöntemlerin yanında “Janus Fanzin”² ve fanzin oluşumundan sonra oluşturulan “Janus Craft”³ için sosyal medya hesapları açılarak daha geniş kitlelerle, güncel imkânlar yoluyla bağlantılar kurulmaya çalışılmıştır. Bu tanıtım etkinlikleri sayesinde “Janus Fanzin”, Fransa, İspanya, Tunus, İtalya gibi yurtdışındaki ülkelere⁴ ve Türkiye’nin birçok şehrine ulaşmıştır.

İlk iki sayının tanıtım faaliyetlerinden sonra oluşturulan “Janus Craft” ile tasarımcılar, Antakya’nın özellikle yerel ürünlerini kullanarak ürettikleri tasarımlarla, 14-19 Haziran 2019’da Kapadokya’da düzenlenen “Cappadox” etkinliğine katılarak, fanzin ve kişisel tanıtım faaliyetlerini önemli bir etkinlikte gerçekleştirme fırsatı bulmuşlardır.

Tasarım bağlamında dikkat çeken “Janus Fanzin”, Türkiye’de fanzin dağıtımı ve tanıtımı adına önemli işler yapan “Fanzin Apartmanı”nın da dikkatini çekerek, bir “Fanzin Apartmanı” yazarı olan Efe Elmastaş’ın kalemiyle kritik edilerek internet sitelerinde paylaşılmıştır. Elmastaş (2018), bu kritikte “Janus Fanzin”den bahsederken şunları dile getirmektedir;

(...) Janus’un içsel sorgulamalarıyla başlayan fanzin, Antakya ve tarihi dokusuna bugünden bakan bir içeriğe sahip (...) Küçük göndermeleri olan metinde geçmişten yeniye, yönelimli sorgulamalar var. Alt metinde ise okura gün geçtikçe kirletilen, pisletilen bir kent yapısı duyumsatılıyor.

Aynı zamanda Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sanat ve Tasarım Bölümü yüksek lisans programında öğrenimini sürdüren Ezgi Aysever’in üniversiteyle olan bağlantısı sayesinde de üniversitede öğrenim gören, güzel sanatlar bölümlerinde okuyan öğrenciler için 26 Mart 2019 tarihinde “Antakya’da Bir Sanat Pratiği Olarak Janus” başlıklı bir sunum ve atölye çalışması gerçekleştirilmiştir. Bu sayede öğrenciler, ders müfredatı dışında, pek aşina olmadıkları bir “sanat nesnesi olarak fanzin” kavramıyla tanışmış, ayrıca “Janus 4.sayı”da kendilerine ayrılan bölümlerde çizimler yaparak “Janus Fanzin” üretimi ve tanıtımına (sosyal medyada paylaşımlar yaparak) dahil olmuşlardır.

² “antakyajanus” hesap ismiyle <<https://www.instagram.com/antakyajanus/?hl=tr>>

³ “januscrafftantakya” hesap ismiyle <<https://www.instagram.com/januscrafftantakya/?hl=tr>>

⁴ Farklı yerlerde etiketlenen “Janus Fanzin” için <https://www.instagram.com/antakyajanus/?hl=tr> adresine bakınız.



Resim 4. Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi öğrencileriyle fanzin çalıştayı (Ezgi Aysever arşivinden)

“Janus Fanzin” ve gerçekleştirilen tanıtım çabalarıyla birlikte fanzin ekibi, uluslararası bir etkinlik olan İKSV, Hollanda Ankara Büyükelçiliği ve Hollanda İstanbul Başkonsolosluğu ortaklığıyla 26-27 Haziran 2019 tarihinde gerçekleşen “Sanat ve Kültür Yoluyla Bağlantılar Kurmak” başlıklı konferansa da davet edilmiştir. Akabinde aynı etkinliğin devamı niteliğinde “Making Connections” teması çerçevesinde 26 Eylül tarihinde gerçekleşen buluşmada “Janus Fanzin” ekibi olarak konferansa özel bir “Janus Fanzin” üreterek bir sunum gerçekleştirmiş ve bir çalıştay düzenlenmiştir.



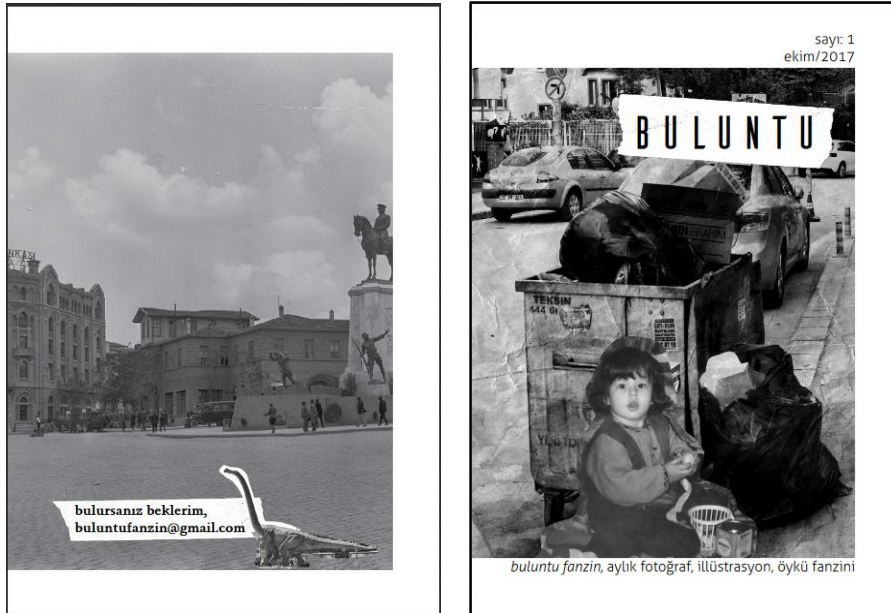
Resim 5. “Sanat ve Kültür Yoluyla Bağlantılar Kurmak” konferansı dahilinde yapılan fanzin çalıştayı, Hollanda Başkonsolosluğu İstanbul (<https://www.instagram.com/nlinturkey/?hl=tr>)

Ele alınan “Janus Fanzin” ile ilgili verilen tüm bu ayrıntılar bağlamında, özgür bir alan olan ve sanat nesnelere de dönüşen fanzinler, iletişim ve etkileşim bağlamında “Janus Fanzin” üreticilerine oldukça önemli katkılar sağlamış, yeni iletişim ve etkileşim ağları kurmalarına vesile olmuştur. Küçük bir şehirde olsa dahi, basit malzeme ve sınırlı imkânlarla yapılan fanzinlerin de doğru ve etkili kullanıldığında, dar alanda ve yeterli olanakların bulunmadığı mecralarda dahi oldukça önemli imkânlar sağlayabileceği çıkarımını yapmak mümkündür.

Buluntu Fanzin-Ankara

Günümüzde Hamburg’da farklı alanlarda sanat çalışmalarını sürdüren Zeynep Sıla Demircioğlu tarafından 2017 yılında Ankara’da çıkarılmaya başlanan “Buluntu Fanzin” şimdiye kadar altı sayı olarak (Kış 2020 sayısı) çıkmıştır. Biçimsel bakımdan “Buluntu Fanzin”, A5 boyutunda, siyah-beyaz basılmakta, isminden de anlaşılacağı üzere, buluntu kâğıt, fotoğraf gibi iki boyutlu nesnelere bazen kolaj yapılarak düzenlenmesi, bazen doğrudan sayfalara konulmasıyla şekillenmektedir. Bu bakımdan fanzin, yapılan kolaj, dekolaj ve yapıştırılan parçalara eskizle müdahaleler yapılmasıyla birer sanat nesnesine de dönüşmektedir.

Fanzin üreticisi Demircioğlu (kişisel iletişim, Aralık 2019) “Buluntu Fanzin”i çıkarma amacından bahsederken “Ürettiği işleri bir çatı altında toplamak, kendisini aylık düzenli bir üretim içine sokmak” olarak bahsetmektedir. Bu bakımdan fanzinin, sanatçıyı güdüleyen, işlerinin devamlılığını sağlayan, destekleyici bir rolü olduğu söylenebilir.



Resim 6. Buluntu Fanzin birinci sayı ön ve arka kapak (<http://zeynep-sila.net/wp-content/uploads/2019/09/Buluntu-Fanzin-sayı-1.pdf>)

“Buluntu Fanzin”in oluşturulması için “bulunan” parçalar tasarımcının kendisi tarafından veya fanzin takipçilerinin Türkiye’den veya farklı ülkelerden, tasarımcının e-posta adresine yolladığı buluntu görsellerden seçilmektedir. Özellikle “Around The World” temalı dördüncü sayı, tasarımcının 2018 yılında, Erasmus öğrenci değişim programıyla gittiği yurt dışında, Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde bulunan (buluntulanan) görsel kolajlardan oluşmaktadır. Tasarım bağlamında dikkat çeken ve farklılığını ortaya koyan “Buluntu Fanzin”in dördüncü sayısı, Türkiye’de fanzin dağıtımını ve tanıtımını adına önemli işler yapan “Fanzin Apartmanı”nın da dikkatini çekerek, Efe Elmastaş’ın kalemiyle kritik edilmiş ve internet sitelerinde paylaşılmıştır.

Elmastaş (2019), bu kritikte “Buluntu Fanzin”den bahsederken şunları dile getirmektedir:

Geçen sayıda da karşılaştığımız gibi, yurtdışından da parçalar getiren Buluntu, bu sayısında da aynı şekilde karşımıza çıktı. Polonya, Almanya başta olmak üzere Ankara ve İstanbul’dan gelen nadide buluntularla bizleri sevindirdi. Kapak fotoğrafı Polonya’dan, bir apartmanın dibinde bulunmuş, kuşkusuz bir hikâyesi var. Küçük notlar, fişler, biletler ve fotoğraflar... Hepsi, yaşanmışlıklarıyla bu sayıda toplanarak bizlere bir şeyler fısıldıyorlar.

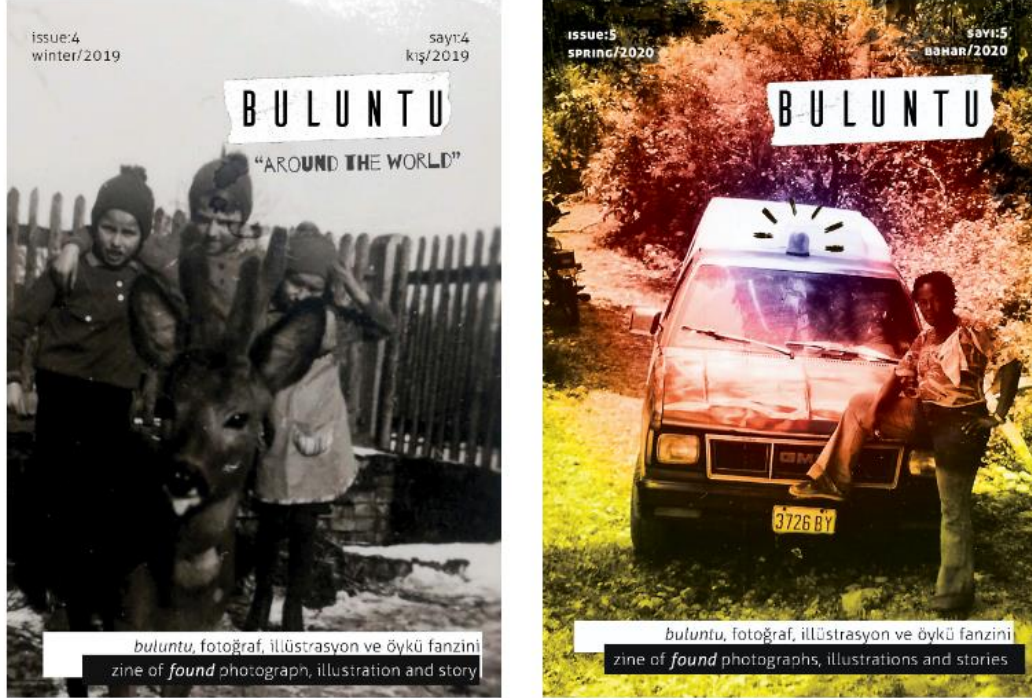
Fanzinde farklı kişilerce gönderilen görseller, fanzin için interaktif bir alan da açmakta, farklı kültürlerle ait imgelerin bir arada bulunmasıyla da “Buluntu Fanzin” kültürlerarası bir etkileşim ve iletişim sağlanmasına yardımcı olmakta, birbirinden farklı kesimlere hitap edebilmektedir. Bu durum da fanzinin alıcı kitlesini çeşitlemekte ve yayılmasına katkı sağlamaktadır.



Resim 7. Buluntu Fanzin 1. sayı içerikten sayfalar (<http://zeynepnila.net/wp-content/uploads/2019/09/Buluntu-Fanzin-sayı-1.pdf>)

Buluntu Fanzin sayıları belirgin aralıklarla çıkmamakta, diğer birçok fanzin gibi farklı dönem ve aralıklarla çıkmaktadır. Bu fanzinlerin basımında da tasarımcı diğer birçok

fanzin gibi kendini finanse etmekte, bazen çevresinden gelen katkılarla basım maliyetlerini karşılamaktadır.



Resim 8. Buluntu Fanzin 4. ve 5. sayı kapakları

(<http://zeynepsila.net/buluntufanzin/>)

Fanzinlerin okuyuculara ulaşması da farklı şekillerde gerçekleşmektedir. Ankara ve Eskişehir dağıtımını arkadaş çevresiyle birlikte gerçekleştiren Demircioğlu, İstanbul, İzmir, Bursa, Kayseri, Antalya gibi büyük şehirlerde oluşumlarını sürdüren sosyal medyadaki fanzin gruplarından destek almaktadır (Demircioğlu, kişisel iletişim, Aralık 2019). Ayrıca “Buluntu Fanzin” paralelinde devamlılığını sürdüren sosyal medya mecralarında⁵ tasarımcı, talep doğrultusunda posta yoluyla farklı şehirlere de gönderim yapmakta, belirgin büyük şehirler dışında da fanzin dağıtımını sağlanmaktadır. Buluntu Fanzin sosyal medya ayağının getirdiği ulaşım kolaylığı ve sanatçının farklı şehirlerde farklı kişilerle olan diyalogları sayesinde fanzin, birçok şehre ve farklı profillerde okuyucuya ulaşabilmektedir. Fakat basımların sınırlı sayıda yapılması, daha geniş kitlelere ulaşmaya ve düzensiz bir dağıtıma engel olmaktadır. Yine de bu fanzin dağıtım faaliyetleri çerçevesinde “Buluntu Fanzin”, Polonya, Almanya, İspanya, Amerika, Finlandiya, İtalya ve Çekya gibi ülkelere ve Türkiye’nin birçok şehrine ulaşabilmiştir.

⁵ Buluntu Fanzin Facebook adresi- <https://www.facebook.com/buluntufanzin/>, Zeynep Sıla Demircioğlu Instagram adresi- <https://www.instagram.com/zeynepsilaart/>

Tasarımcının Türkiye ve yurtdışında bulunması ve fanzin dağıtımını yurtdışında da gerçekleştirmesiyle kurulan bağlantılar sayesinde Demircioğlu “Buluntu Fanzin” ile bağlantılı etkinliklerde bulunmuştur. Roma’daki “Funzilla 2018”e, Ankara’daki “ICAF 2019’a davet edilen “Buluntu Fanzin”, İspanya’daki EA Encuentro de Autoedición 2019’da baskıyı davet eden kurumun gerçekleştirmesiyle sergilenme fırsatı bulunmuştur. Ayrıca Polonya’da uluslararası bir okulda çocuklarla bir çalıştay düzenleyen tasarımcı, katılımcılarla buluntu avına çıkıp bulduklarıyla bir hikâye üretip üç saatlik çalışma sonrası bir fanzin oluşturmuşlardır (Demircioğlu, kişisel iletişim, Aralık 2019).



Resim 9. “Buluntu Fanzin” Polonya’daki çalıştayıdan bir görüntü (<http://zeynepsila.net/blog/>)

Bir medya ürünü de olan fanzinin, iletişim ve etkileşim nesnesi olduğunu Demircioğlu (kişisel iletişim, Aralık 2019) şöyle açıklamaktadır;

Tasarım, medya alanında akademik bir kariyer düşündüğüm ve o yolda ilerlediğim için, fanzini sanatsal portfolyoma hep dâhil edebiliyorum. Sadece kariyer için değil başka bir ülkede arkadaş edinmeye çalışırken ya da en temel kiralayacak bir oda bulmaya çalışırken bile fanzinim yardımına koşabiliyor. Üretken, sanatçı bir insan olduğunuzun anlaşılması her türlü iyi iletişimi ve güveni sağlayabiliyor.

Her ne kadar sıkı fanzin takipçileri ve üreticileri, fanzinin bir tanıtım aracı olmasını “fanzin ruhuna” aykırı olarak görüp kabul etmeseler de günümüzde sanal mecralardan sıyrılmak ve fark yaratmak adına fanzinler, Demircioğlu’nun da belirttiği bazı sorunlarının ve beklentilerinin çözüme ulaşmasında yardımcı olmaktadır. Bu yüzden fanzinler, ilgi çekici bir görsel düzenleme ve yazımla yeteneklerini bu düzlemde de gösterebilen birçok tasarımcı ve sanatçı adayının ön plana çıkabilmesi adına iyi bir yol olarak görülebilir.

Heyt Be! Fanzin-İstanbul

Türkiye’de fanzin denince akla gelen en popüler ve tanınan fanzinlerden biri olan “Heyt Be! Fanzin”, 2010 yılında Deniz Beşer, Sedef Karakaş ve Barış Sinsi’nin çalışmalarıyla İstanbul’da kurulmuştur. İstanbul ve yurtdışında da çalışmalarını sürdüren fanzin kurucularından Deniz Beşer, literatür taramalarında en çok karşılaşılan ve kaynaklarda röportajları ve bilgileri en çok bulunan isim olmuştur. Bu nedenle bölüm, fanzin kurucusu ve sanatçı Deniz Beşer’in taranan kaynaklarda karşılaşılan röportajları ve yazılarına atıfta bulunularak yazılmıştır. Beşer, “Heyt Be! Fanzin”i ; bilgisayar kullanılmaksızın tüm mizanpajını kolaj mantığı, dada ve punk estetiği ile çözümleyen, bu bağlamda dijitale karşı analogu savunan bağımsız, bandrolsüz ve zamansız bir sanat yayını (artzine) olarak tanımlamaktadır (Özkan,tarihsiz).



Resim 10. Heyt Be! Fanzin 5.ve 6. Sayı (<https://kahveliokur.com/hey-t-be-fanzin>)

Genellikle A4 ve A5 boyutlarında çıkarılan, içeriğinde, illüstrasyon, röportaj, fotoğraf, hikâye, müzik kritikleri, sinema ve güncel sanat yazıları barındıran, şimdiye kadar on bir sayısı çıkan “Heyt Be! Fanzin”de, yemek, rüya, sahte popülerite, uzay, müstehcenlik gibi her sayıda farklı temalar işlenmektedir. Ayrıca fanzin içerisinde yurtiçi ve yurtdışından birçok sanatçı ve çizerin çalışmalarına da yer verilmektedir. Fanzin içeriklerinin birçok ilgi alanına yönelmesi ve her sayıda farklı çizerlere yer verilmesi hem okuyucu kitlesinin çeşitliliğini artırmakta hem farklı sanatçıların tanınmasına ön ayak olmakta, hem de kurulan geniş iletişim ağı sayesinde daha çok okuyucu profiline ulaşabilmektedir.



Resim 11. Heyt Be! Fanzin sayı ve ürünleri (<http://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/nostaljiye-donuk-romantik-yanlarimizi-kesfediyoruz-h12846.html>)

Dağıtımını daha çok fanzin kurucuları tarafından elden ve belirgin dağıtım noktalarına yapılan, ayrıca bazı internet sitelerinde de satın alınabilen fanzin, Türkiye, Avusturya, Brezilya, Almanya, İtalya, İspanya gibi ülkelerde kırktan fazla noktada bulunabilmektedir (Arslan, 2018). Bu dağıtımlar genellikle kitapçılar, çağdaş sanat müzeleri, müzik dükkânları ve sanat galerilerine yapılmakta, dağıtım yapılan yerlerin tam listesi bazı internet sitelerinde de bulunmaktadır.⁶ Dijital formatına pek erişilemeyen “Heyt Be! Fanzin” günü yakalama, fanzin ve etkinliklerinin paylaşımını ve tanıtımını sağlamak adına birçok sosyal medya uygulamasında⁷ (Twitter, Instagram, Facebook, Tumblr) bulunmaktadır. Basılı fanzin formunu savunan ve internette dijital formuna erişimine pek rastlanmayan “Heyt Be Fanzin” sosyal medya paylaşımlarıyla hem daha geniş kitlelere ulaşabilmekte hem de basılı fanzinlerine yönelik merak uyandırarak ilgiyi artırmaktadır denebilir.

Fanzin kurucularından Beşer, fanzinleriyle ilgili tanıtım aşamalarının dışında uluslararası birçok fanzinin bir araya gelmesine vesile olan “FanzineIST Festival”in ve bağımsız sanatçıların galeriler dışında işlerini sergileyebilecekleri platformlara dikkat çeken ve 2019’da altıncı kez düzenlenen “Açık Stüdyo Günleri”nin de koordinatörlüğünü üstlenmiştir.

İspanya’da 2017 yılında gerçekleşen “Gutter Fest”e katılan ilk Türk fanzin (Beşer, 2017) olan “Heyt Be! Fanzin”in katıldığı; “Benim annem bile kitap yapabilir 2”(2010), “Zine Fest Berlin” (2012), “Zürich Small Press Fair” (2013) ve “Zines of the Zone” (2013),

⁶ Fanzin dağıtımını yapılan yerlerin listesi için <<https://heytbefanzin.tumblr.com/about>>

⁷ Heyt Be! Fanzinin sosyal medya hesapları <<https://twitter.com/heytbefanzin>>, <<https://heytbefanzin.tumblr.com>>, <<https://www.facebook.com/heytbefanzin/>>, <<https://www.instagram.com/heytbefanzin/>>

“Cit  internationale des arts, Paris” (2015) ve ”Gazete Bayii” projesi kapsamında Pera 64’de (2016, İstanbul), “Athens Zine Fest” ve “Riga Zine Fest” gibi festival, fuar ve fanzin sergileri bunlardan birkaçıdır. Ayrıca Türkçe ve İngilizce olarak iki dilde basılan “Heyt Be Fanzin” uluslararası düzenlenen fuar ve etkinliklerde takas yöntemiyle de uluslararası birçok fanzin ve fanzin yapımıcısının birbirleriyle etkileşimini sağlamakta, yine bu yöntemle de geniş bir iletişim ağı oluşturmaktadır.



Resim 12. Tenderete Festival, Heyt Be! Fanzin standı, Museo Centro Del Carmen (Valencia) (<https://www.instagram.com/p/B7JYlmFA9YT/>)

“Heyt Be! Fanzin” bağlamında birçok etkinlik düzenleyen ve bazı etkinliklerin de koordinat rluğunu yapan Deniz Beşer, Muzaffer Hasaltay, Du von Jetzt ve La Gar onne ile beraber Avusturya’da “Nase Zine” adındaki bir fanzin de çıkarmaktadır. Beşer, Türkiye’de “Heyt Be! Fanzin” ile edindiği tecrübeler ve yurtdişında yapılaşmış fanzin kültürünün bir parçası olarak, “Heyt Be! Fanzin”i de etkileyecek bir oluşum içerisine girmiştir de denebilir. “Heyt Be! Fanzin” paralelinde çalışmaları devam eden “Nase Zine” Viyana’daki göçmenlerin Şehir kültüründeki dünya algısını aktaran sosyo-politik görsel sanatlar fanzini olarak Türkçe, İngilizce ve Almanca olarak üç dilde çıkarılan bir fotokopi yayımıdır ( zkan, tarihsiz). Her sayısında bir sergiyle tanıtımı yapılan “Nase Zine”, göçmen sanatçı, yazar ve düşünürleri bir araya getirmesi, yeni diyaloglar oluşturması bağlamında sosyal bir köprü ve etkileşim ağı görevi de görmektedir.

Tüm bu aktarılanlar bakımından Deniz Beşer, kurucularından biri olduğu iki fanzin için de önemli atılımlar gerçekleştirmiş, sanatçı, fanzin kurucusu, koordinatör kimliklerini birbirinden bağımsızlaştırmadan, yaptığı sanatsal uygulamalara, fanzin ve kişisel tanıtımı aktarabilmiştir denebilir. Bunun da onu ve kurucusu olduğu fanzini Türkiye’de fanzin denilince en çok bilinenlerden biri haline getirdiği söylenebilir.

Sonuç

Birbirinden bağımsız mekânlarda, birbirinden bağımsız konu ve içeriklerde fakat ortak noktada analog olarak üretilen; “Janus”, “Buluntu” ve “Heyt Be!” fanzinler bu çalışmada ele alınmıştır. Makale içerisinde ayrıntıları verilen “Janus Fanzin” ile ilgili veriler bağlamında, “Janus Fanzin”in hem bir sanat nesnesi hem de bir iletişim nesnesi olması bağlamında “Janus Fanzin” üreticilerine oldukça önemli katkılar sağlamış, yeni iletişim ve etkileşim ağları kurmalarına vesile olmuştur. Türkiye ve yurtdışında “Buluntu Fanzin” aracılığıyla bağlantılar kuran Demircioğlu da “Buluntu Fanzin” ile bağlantılı birçok etkinlikte bulunmuştur. Yurt içi ve yurt dışında farklı fuarlara, sergilere davet edilen tasarımcı, “Buluntu Fanzin” bağlamında Polonya’da bir okulda çocuklarla bir çalıştay da gerçekleştirmiştir. “Heyt Be! Fanzin” bağlamında birçok etkinlik düzenleyen ve bazı etkinliklerin de koordinatörlüğünü yapan Beşer ise kurucularından biri olduğu iki fanzin için de önemli atılımlar gerçekleştirmiş, sanatçı, fanzin kurucusu, koordinatör kimliklerini birbirinden bağımsızlaştırmadan, yaptığı sanatsal uygulamalara, fanzin ve kişisel tanıtımı aktarabilmiştir. Bunun da onu ve kurucusu olduğu fanzini Türkiye’de fanzin denilince en çok bilinenlerden biri haline getirdiği söylenebilir.

Ele alınan fanzinlerin bahsedilen tüm özellikleri ve tanıtımı bağlamında uygulanan yöntemler de “fanzini sanatsal bir form ve tanıtım aracı olarak” kullanmayı düşünenlere örnek teşkil edebilmektedir. Özgür bir alan olan ve sanat nesnelere de dönüşen fanzinler, iletişim ve etkileşim bağlamında, bu çalışmada ele alınan tasarımcılara ve fanzin üreticilerine oldukça önemli katkılar sağlamış, yeni iletişim ve etkileşim ağları kurmalarına katkıda bulunmuştur.

Bu bağlamda, Türkiye’de ve dünyada fanzin üreten birçok sanatçı-tasarımcının, sanat eseri üretirken gösterdiği “yaratıcılık, özgünlük ve görsel seçicilik” gibi birçok kriteri, kullanabilmesi ve fanzin dağıtımı için kurduğu iletişim ve ulaşım ağını organize edebilmesi önemlidir. Fanzinlerin bir alt kültür olarak yerini koruması, kalıcı ve değişken takipçi kitlesi de düşünüldüğünde, tasarımcıların fanzin tanıtımı adına uygulayacakları yöntem ve kuracakları bağlantılar sayesinde, bu çalışmada verilen örnekler ve daha birçok örnek gibi hem fanzinlerinin tanıtımında hem de bir sanatçı-tasarımcı olarak kişisel tanıtımlarında başarı sağlanması çok olası görülmektedir.

Kaynakça

- Arslan, E. (2018, 30 Ağustos). “*Nostaljiye dönük Romantik yanlarımızı keşfediyoruz*”. Gazete Kadıköy. <http://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/nostaljiye-donuk-romantik-yanlarimizi-kesfediyoruz-h12846.html>
- Beşer, D. (2017, 14 Haziran). *Barcelona’da Heyt Be! Fanzin ile Gutter Fest &*

Nase Zine ile Viyana'da Yeni Sayı Lansmanı Sergisi. Fanzin Apartmanı.
<https://fanzinapartmani.com/barselonada-hey-t-be-fanzin-ile-gutter-fest-nase-zine-ile-viyana-da-yeni-sayi-lansmani-sergisi/>

Destici, O. (2017, 29 Eylül). *Mondo Trasho*. Manifold.

<https://manifold.press/mondo-trasho>

Destici, O. (2019). *Bir Grafik Ürün Olarak, Üretim Biçimleri Bakımından*

Türkiye Fanzinleri. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.

Doğan, E. Ş. (2019). *Gelenekselden Sayısala: Türkiye'de Fanzin*

Yayıncılığı. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.

Elmastaş, E. (2018, 23 Ocak). *Kritik: Janus Fanzin ve İki Yüzlü Bir Tarih*.

Fanzin Apartmanı. <https://fanzinapartmani.com/kritik-janus-fanzin-ve-iki-yuzlu-bir-tarih/>

Elmastaş, E. (2019, 28 Mart). *Parçaların Bütünü Buluntu Fazin 4. Sayısı Raflarda*.

Fanzin Apartmanı. <https://fanzinapartmani.com/parcalarin-butunu-buluntu-fanzin-4-sayisi-raflarda/>

Elmastaş, E. (2019, 28 Haziran). *Darağaç Volta'da Fanzin Masası*

(Fanzin Kolektif İşbirliği). Fanzin Apartmanı.

<https://fanzinapartmani.com/daragac-voltada-fanzin-masasi/>

Geekyapar!. (2016, 26 Eylül). *ICAF'da Fanzinleri Tanıdık//İstanbul Comics and*

Art Festival 2016. [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=A892zRqz1bA>

Özkan, O. K. (tarihsiz). *Deniz Beşer İle Bağımsız Sanat Ve Fanzinler Üzerine...*

Kitaptan Sanattan. <http://www.kitaptansanattan.com/roportaj/deniz-beser-ile-bagimsiz-sanat-ve-fanzinler-uzerine/>

Palabıyık, O. (2016, 9 Mart). *Bir Direniş Hali: Türkiye'de Fanzinler*. Artfulliving.

<http://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/bir-direnis-hali-turkiyede-fanzinler-i-5434>

Yıldız, C. (2018, 4 Nisan). *Fanzin ve Fanzin Kültürü*. Medium.

<https://medium.com/@cengiz/fanzin-ve-fanzin-kulturu-6b889f23daca>

Makale Türü: Araştırma Makalesi

ÖYUNCULUK EĞİTİMİNDE MASKE VE KUKLANIN ÖNEMİ¹

Oğuzhan VARTOLİOĞLU²

ÖZ

Değişen ve gelişen dünya ile birlikte tiyatro sanatı da özellikle 20. yy. başlarında değişim rüzgârına kapılmış, klasik yapılar sorgulanarak yıkılmış ya da başka bir şekle bürünmüştür. Değişen tiyatro algısı ile birlikte tiyatronun temsil ve eğitim araçlarının da güncellenmesi bir gereksinim olarak görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde oyunculuk eğitimi metotlaştırılmış, programlanmış ve günümüze kadar farklı birçok yöntem ve yaklaşım getirilmiştir.

Bu çalışmada, insanlık tarihi kadar eski olan maske ve kuklanın tarihçesine göz atarken, 20 yy.da güncellenerek tiyatro sanatında temsil aracının yanı sıra eğitim aracı da olarak kullanılmasının getirileri araştırılmış ve oyuncunun gelişiminde ne gibi katkılar sağladığı bulgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Oyunculuk Eğitimi, Bedensel İfade, Maske, Kukla

¹ Bu makalenin taslak metni, 15-17 Ocak 2021 tarihleri arasında çevrim içi gerçekleştirilen I. Ulusal Tiyatro Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

² Devlet Tiyatroları Sanatçısı, Atatürk Üniversitesi Sahne Sanatları Yüksek Lisans Mezunlu. ORCID No.: 0000-0001-6996-624X, o.v@hotmail.com.tr

Makale Geliş Tarihi: 11 Nisan 2021 **Kabul Tarihi:** 17 Haziran 2021

THE IMPORTANCE OF MASK AND PUPPET IN ACTING TRAINING

ABSTRACT

Along with the changing and developing world, the art of theatre had changed at the beginning of the 20 century and within this alteration, classic understandings have either questioned and destructed or changed shapes to different understandings of art. In company with the dynamic perception of the theatre, modernization of representations and education tools became compulsory. During this period, acting education had been methodized, programmed and until now, various methods and approaches had been developed.

In this study, the benefits of using masks and puppets in art of theatre in terms of educational and representational purposes were investigated, and contributions of this usage on the development of the actor was determined.

Keywords: *Acting Education, Bodily Expression, Mask, Puppet*

Giriş

Oyuncunun beden ve uzam keşfinin bir aracı olarak kullanılan maskenin, sahne üzerinde karakter yaratımına özellikle de bedensel anlamda oyuncunun gelişimine katkısı büyüktür. Cansız bir nesne olan maske, ona nefes veren oyuncu ile birlikte bir karaktere dönüşür. Burada ne oyuncunun kalıplaşmış ifadeleri ne de maskenin sabit ifadesi görünür, böylelikle maske ve oyuncunun ortak yaratımı olan karakterin ifadesi, jesti ve tepkileri ortaya çıkar. Her maske başka bir ifadeyi, jesti ve tepkiyi getirir ve oyuncu kullandığı her farklı maskede başka bir beden keşfinin keyfini sürer. Maske oyuncunun zihinsel beden köklerini keşfetmesini, farklı kimliklere ve rollere bürünmesini sağlayan bir basamaktır. Maske çalışmalarının ardından bedeninin sınırlarını keşfeden oyuncu oynayacağı diğer oyunlarda daha zengin karakter yaratımı sağlayacaktır.

Oyunculuk eğitiminde maske kullanımının getirilerinden bahsettikten sonra ele alınacak ikinci çalışma olan kukla, maske gibi cansız bir nesne iken oynatıcısı ile birlikte nefes alıp vermeye başlar. Bir oyuncu kuklayı oynatmadan önce, karakterin nasıl tepki vereceği, oyun boyunca tutarlı olup olmadığı, verdiği duyguların seyirciye aktarılıp aktarılmadığı, hareketlerinin ne kadar gerçekçi olup olmadığına dair tıpkı bir yönetmen gibi sorular sorarak kuklanın karakterini yaratır. Böylece kukla duygulara ifade vermeye başlar. Kukla, oyuncuya sahne hâkimiyeti, karakter oluşturma ve sahneye dışarıdan bir gözle bakma gibi kazanımlar sağlar.

Bu çalışmada maske ve kuklanın tarihsel serüvenine göz atılarak nasıl ve hangi amaçlarla kullanıldığına dair bilgiler verilirken oyunculuk eğitiminde kullanılması durumunda oyuncuya ne gibi avantajlar sağladığı araştırılmış ve bu verilerin ışığı altında yapılan atölye çalışmasıyla birlikte maske ve kuklanın oyuncu gelişimi üzerine etkileri aktarılmıştır.

Maske ve Kuklanın Tarihsel Serüveni

Maske ve kukla kullanımının tarihsel serüvenine bakıldığında başlangıç noktası olarak tam bir tarih gösterilemez. Bundan ötürüdür ki bu konu üzerine birçok varsayım ve iddia bulunmaktadır. İnsanlık tarihi kadar eski olan maske ve kuklanın ilk olarak nerede ve ne zaman kullanıldığına dair ortak kanı ilkel törenlerde ve dini ritüellerde kullanılmasıdır. İletişim aracı olan dilin henüz gelişmemiş olduğundan bilgi, birikim ve tecrübeler törenler eşliğinde bedensel anlatım (taklit) yoluyla bir sonraki nesle aktarılmaktaydı. Bu törenlerde temel yaşamsal ihtiyaçların nasıl giderileceği, örneğin bir avın nasıl avlanacağı üzerine bilgiler ve tecrübeler aktarılırken taklit unsurundan yararlanılırdı. Hayvan postu giymiş biri avlanacak olan hayvanı taklit ederken avcı ise ona nasıl yaklaşacağını ve öldüreceğini göstermekteydi. M. İlin E. Segal'in "İnsan Nasıl İnsan Oldu" kitabında, taklidin sadece bilgi aktarımında değil aynı zamanda kendilerinden katça büyük olan hayvanları tuzağa düşürmek için bir araç olarak kullanıldığı aktarılmaktadır (İlin ve Segal, 1991, s. 34).

Maske ve kukla, çoğu topluluğun dini inançlarını desteklemek için de kullanılmıştır. Özellikle şaman ayinlerine bakıldığında maske; bir şamanın öte dünya ile iletişimini sağlayan, tanrıyı sembolize eden ve kötü ruhları kovmak için kullanılan bir araçtır. Kuklalar ise ilkel insanların ilk putları (tasvirleri) olarak kabul edilmiştir ve hâkim olan inancın tanrılarını ve şeytanlarını yatıştırmak için kullanılmıştır. Buna örnek olarak ata, tanrı, şeytan veya adak heykelciklerini gösterebiliriz (Tilakasiri, 2008, s. 15). İnsanoğlu tanrılarını, atalarını ve doğaüstü varlıklarını maske ve kukla aracılığıyla yeniden yaratmıştır. Kötü ruhları kovmak için dini bir araç olarak kullanılan maske ve kukla halen daha günümüzde çoğu inanç sisteminde yerini korumaktadır.

Maske ve kuklanın ilkel toplulukların mitlerine dayalı ritüellerinde mitsel karakterleri, doğaüstü varlıkları ve kahramanları yansılamak için kullanılmaya başlanmasıyla amacı, biçimi ve tekniği değişmiştir. Tiyatro sanatının başlangıcı olarak kabul ettiğimiz bu ritüellerle beraber maske ve kukla günümüze kadar gelişimini ve değişimini sürdürmeye devam etmiştir.

Maskenin tiyatro tarihi içerisindeki serüvenine bakacak olursak ilk durağımız Antik Yunan tiyatrosu olacaktır. Antik Yunan'da maskeler iki şekilde kullanılmaktaydı: ritüel maskeleri ve sahne maskeleri. Ritüel maskeleri, tanrı ve tanrıçaları simgelemek için, sahne maskeleri ise Satyros dramlarında ve komedyalarda kullanılmaktaydı. Antik Yunan tiyatrosunda kullanılan bu maskeler; oyuncuya birden fazla rol oynamayı, büyük maskeler sayesinde sahnede görünebilirliği ve maskelerin ağız kısmının huni şeklinde olması nedeniyle sesinin duyulabilmesi gibi teknik imkânlar da sunuyordu (Brockett ve Hildy, 2016, s. 39). Maskeler, tragedyalarda tanrılarını ve soylu kişileri simgelerken, komedyalarda ise daha grotesk bir ifade ile karşımıza çıkar. İkinci durağımız olan Roma tiyatrosunda ise maskeler, Antik Yunan tiyatrosunda kullanılan maskelerden beslenmiştir. Estetik yerine eğlence kaygısı güden Roma tiyatrosunda maskeler daha grotesk bir ifadeye bürünmüştür (Brockett ve Hildy, 2016, s. 79). Üçüncü durağımız Commedia dell'Arte'de ise maskeler tekniksel işlevden ziyade karakterin devamlılığını yaratmak için kullanılmıştır. Antik Yunan ve Roma tiyatrolarındaki sabit ifadeli olan maskeler yerine oyuncunun bedeni ile bütünleşen ve karaktere dönüşen maskeler vardır. Her karakterin maskesi ve beden ifadeleri sabittir (Brockett ve Hildy, 2016, s. 162).



Görsel 1. Antik Yunan Dönemine Ait Maske

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ancient_Greek_theatrical_mask_of_Zeus,_replica\(8380375983\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ancient_Greek_theatrical_mask_of_Zeus,_replica(8380375983).jpg))



Görsel 2. Roma Dönemine Ait Maske

(<https://www.ancient.eu/image/7070/roman-comedy-theatre-mask/>)

Batı tiyatrosunu etkilemiş olan Asya tiyatrosuna baktığımızda, dini inançların ve ritüellerin şekillendirdiği maskeler, olduğu gibi tiyatroya aktarılmıştır. Ağırlıklı olarak soyut maske (makyaj-maske) kullanılan Asya tiyatrosunda Şamanizm, Budizm ve Hinduizm inanışlarının etkileri hâkimdir (Üstündağ, 2011, s. 5). Ülkelerin (Çin, Hindistan ve Japonya) ve dinlerin hikâyelerini, mitlerini ve ritüellerini anlatmakta maske önemli bir araçtır.



Görsel 3. Commedia dell'Arte Mask (<https://tr.pinterest.com/pin/37717715614664161/>)



Görsel 4. Kathakali Tiyatrosuna Ait Makyaj-maske
(https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_theatre)

Bundan sonraki dönemlerde mask oyunları karşımıza pek çıkmaz. Sanat anlayışı ve aktarılıları konusunda fikirlerin gelişmesiyle/değişmesiyle maskeler oyunlarda nadiren kullanılmıştır. Elizabeth Dönemi tiyatro oyunlarında sınıf farklılıklarını belirtmek için ve doğaüstü varlıkları göstermek için kullanılan maskeler, 20. yy.a kadar varlığını az da olsa korumaya çalışmıştır. Burada belirtmemiz gereken önemli unsur şudur ki bu dönem aralığında maske tamamen yok olmadı, sadece yeni tiyatro anlayış ve aktarılış biçimlerinde maske kullanımına az yer verildi. Commedia dell'Arte ve Asya tiyatrosundaki örnekleri günümüze kadar özünü koruyarak devam etmektedir. 20 yy.da değişen dünya ile birlikte gelişen tiyatro akımları maskeyi yeniden kullanmaya başlamıştır. Burada ilginç olan maskenin temsil aracı olmaktan ziyade bir eğitim aracı olarak kullanılmaya başlanmasıdır. 20 yy.da maske kullanımına vereceğimiz ilk örnek Artaud'nun Vahşet tiyatrosu olacaktır. Büyüye, ritüele ve efsanelere geri dönme

kanısında olan Artaud, tiyatrosunda devasa maskeler kullanmıştır. Ayrıca Artaud oyuncunun bireysel maske yaratmasından ziyade, her şeyi içine alan ve her aktörü karakteriyle yüzleştiren oyun maskesi yaratmaya çalışmış ve oyuncuları metafizik maskeler oluşturmaya yönlendirmiştir (Mitchell, 1985, s. 79). 20. yy.da maskeyi oyunculuk eğitiminde kullanan ve yaptığı çalışmalarla oyuncuya kendi bedenini tanıyabileceği ve hatalarını görebileceği özgür bir alanı yaratmasını sağlayan Jacques Copeau, maskeyi role yaklaşım için bir anahtar olarak düşünmüştür. Kullandığı nötr maske ile oyuncunun karakter yaratabileceği nötr bir zemin oluşturmayı amaçlamıştır (Sears ve Hollis, 1978, s. 24). Modern fiziksel tiyatronun gelişiminde önemli katlıları olan Meyerhold da oyunculuk sanatının esasen hareket sanatı olduğunu ve maskenin oyuncunun hareket yetilerinin gelişiminde önemli bir anahtar olduğunu düşünmüştür (Karaboğa, 2014, s. 101). Diyalektik tiyatronun kurusu Brecht ise Çin tiyatrosundan etkilenmesinin bir getirisi olarak *yabancılaştırma efektine* hizmet ettiğini düşündüğü maskeleri oyunlarında sıkça kullanmıştır (Smith, 1984, s. 135). Bu çalışmada üzerinde sıkça duracağımız isim olan ve fiziksel tiyatroyu pedagojik bir yaklaşımla yöntem haline getirmiş Jacques Lecoq ise ana ifadeyi mimikle değil bedenle vermesinden dolayı maske çalışmalarına önem vermiştir (Lecoq, 2015, s. 54).

Kuklanın gösterim tarihi serüvenine kısaca bakacak olursak ilk durağımız Asya kıtası olacaktır. Kuklalar, dinsel bir figür olarak kullanılmaya başlanmış ve zamanla insanların canlı tasvirlerle olan eğilimi ile hareket edebilen nesnelere dönüştürülmüştür. Ayin ve ritüellerde yararlılığını kaybeden kuklalar, sonraki dönemlerde eğlence ve anlatım aracı olarak kullanılmaya başlanmış, özellikle de çocuklar tarafından benimsenmiştir. Arkeolojik kazılarda, bez bebeklerin, ip bağlanabilen hayvan kafataslarının ve oyuncakların bulunması bize kuklanın oyun kavramı ile bütünleştiğini gösterir (Tilakasiri, 2008, s. 15). Mitlerde ve dini hikâyelerde anlatım aracı olarak kullanılan kuklaların, MÖ 8 yy.dan beri Çin’de kullanıldığı bazı kaynaklarca kabul edilse de kukla sanatının tam olarak nereden çıktığı bir bilinmezliktir. MÖ 200’de Mahabharata destanının ipli kuklalar tarafından oynatıldığı ve Hintçe *Sutradhara* kelimesinin Sanskrit oyunlarında *iplerin sahibi* anlamına gelmesi nedeniyle kuklaların yaklaşık dört bin yıl önce Hindistan’da doğduğu varsayılmaktadır (Tilakasiri, 2008, s. 24). Herodot’un eski uygarlıklarda oynatılan ipli kuklalardan söz etmesi bizi bu uygarlıklardan en önemlilerinden biri olan Mısır’a götürmektedir. İncelenen Mısır kabartmalarında keşfedilen kukla oynatan kuklacı figürü, kukla sanatını eski zamanlardan beri Mısır’da yapıldığını göstermektedir (Kaye, 1994, s. 52).

Antik çağlarda kukla sanatı ilk kez 6. yy.da Yunan toplumunda dinsel törenlerden ayrılarak bir sanat dalı haline gelmiş ve estetik ölçütlerle değerlendiren oyuna dönüşmüştür. Kuklalar şarap ve bereket tanrısı olan Dionysos için yapılan şenliklerde kullanılmıştır. Bu kuklalar için küçük taşınabilir sahneler yapılmış, farklı konular ve anlatım biçimleri denenmiştir. Roma uygarlığında ise kuklalar, kaynakların belirttiği üzere MÖ 400’e kadar uzanmaktadır. Yaygın bir şekilde yapılan bu kukla gösterilerinde kahramanlık, mitsel ve dini hikâyeler anlatılmaktaydı. 5. yy.da imparatorluğun

parçalanması ve Hristiyan kilisenin kukla oyunlarını ilk önce serbest bırakması daha sonra da yasaklaması kuklacıları olumsuz etkilemiştir. Gösterilerini sokaklarda yapmak zorunda kalan kuklacılar, sirklerin de kapatılmasıyla birlikte gezgin kukla toplulukları olarak tüm Avrupa'yı gezmek zorunda kalmışlardır. Kukla toplulukları şehir şehir dolaşarak oluşturdukları repertuvarlarını sergiliyorlardı. Avrupa'da 13. yy.dan itibaren kukla sanatının gelişmesine en önemli katkıyı *gezgin kukla toplulukları* yapmıştır. Bu toplulukların etkisiyle her ülke kendi kuklasını yaratmış ve benzer eğilimler ortaya çıkmıştır (Ana Britannica, 1993, s. 426). Çoğu kukla tiyatrosunun meşhur ve çok sevilen tipleri birbirine benzerlik gösterir. İtalya'da doğan *Purcinella* kuklası, birçok ülke kuklasının tipine örnek olmuştur: İngiltere'de *Punch*, Avusturya ve Almanya'da *Kasper*, Rusya'da *Petruşka*, Türkiye'de ise *İbiş*.



Görsel 5. Purcinella Kuklası

(https://wepa.unima.org/wp-content/uploads/2017/09/pulcinella_04-3.jpg)



Görsel 6. Petruşka Kuklası

(https://wepa.unima.org/wp-content/uploads/2017/09/petrushka_04-3.jpg)



Görsel 7. Punch Kuklası

(https://thepuppetmaker.com/x/cdn/?https://storage.googleapis.com/wzukusers/user21967308/images/5734e3ea8c866D4SwSxN/Punch6-side-view_d400.jpg)



Görsel 8. İbiş Kuklası

(https://wepa.unima.org/wp-content/uploads/2017/09/turkey_01-3.jpg)

Gezginci olan kuklacıların Avrupa'nın farklı noktalarına tiyatrolar açması kukla sanatının gelişmesine ve hızla yayılmasına neden olmuştur. Gösteriler çoğunlukla çağdaş operaların taklitleridir. Josef Haydn ve Alessandro Scarlatti gibi opera bestecileri kukla oyunları için özel yapıtlar bestelemişlerdir (Arnott, 1964, s. 41). Kukla karakterleri birçok kültürden beslenmiş, bulunduğu ülkenin coğrafi özelliklerine ve insan çeşitliliğine göre şekillendirilmiştir. Bunun en büyük örneği olarak Türk kukla sanatındaki tipler ve oynatılış şekilleri gösterilebilir. Dünyadaki kukla sanatı bir yandan geleneksel olanı korurken diğer bir yandan alternatif olanı yakalamaya çalışmaktadır. Günümüz kukla yaratıcıları farklı formlar, farklı malzemeler ve farklı oynatılış şekilleriyle deneysel bir ortam oluşturmuşlardır.

Oyunculuk Eğitiminde Maske

Tiyatro tarihi boyunca maske ve oyuncu arasındaki ilişki, *birleşik bir ifade ve anlam alanı arayışı* olarak nitelendirilmiştir. 20. yy.da özellikle oyunculuk eğitiminde maskenin bir araç olarak kullanılması üzerine çalışmalar yürütülmüş, maskenin çeşitli kullanımlarının oyuncuya ne gibi katkılar sağladığı sorgulanmış ve oyuncunun beden- zihin arasındaki ilişkiyi kurmasında maskenin rolü araştırılmıştır. Bu çalışmaları uygulayan ilk okul ise Autant Lara'nın kurduğu *Theatre Art et Action* laboratuvarıdır (Chancerel, 1953, s. 127). Bununla birlikte oyunculuk eğitiminde maskenin bir araç olarak kullanması savunan diğer önemli isimler de şöyledir: Copeau, Dullin, Decroux, Saint-Denis, Devine ve Lecoq.

Maskenin oyuncu üzerindeki etkisi ile ilgili araştırma yapan ve bunu bir öğretim yaklaşımı haline getiren ilk isim J. Copeau'dur. Copeau, eğitim aracı olarak kullanılan maskenin oyuncunun vokal ve fiziksel transformasyonunu benzersiz bir şekilde artırdığını ve geliştirdiğini savunmuştur (Knight, 2004, s. 36). Maske takmış bir oyuncu rolünün gerçeğini alır ve maske tarafından kontrol edilir. Oyuncu buna uymak zorundadır. Maskenin aktardığı varlığı kesintisiz bir şekilde bedeninde ve tüm kişiliğinde yansıtmalıdır. Eğer oyuncu, maskenin ona sağladığı akışı kesip kendi istediği gibi hareket ederse maske oyuncuyu reddeder ve o bedende yaşam bulamaz. Copeau'un maske kullanımındaki amacı oyuncunun basit jestlerle büyük hikâyeler anlatmasıdır. Onu bu düşünceye iten güç ise kendi deyimiyle ticari olan aktörlerin kalıp oyunculukları ve doğal olmayan, gerçekten uzak histerikli duygularıdır. Oyuncunun, bu kalıpları yıkabilmesi için başlangıç noktasının sakin, sessiz ve sadelik hali olan nötr durumunda olması gerekmektedir. Eğer oyuncu bu nötr anı yakalayabilirse o zaman kendini açıkça ve basitçe ifade edebilir. Copeau, oyuncunun bu nötr durumunu sağlayabilmesi için nötr ve dışavurumcu maskelerdeki doğaçlama çalışmalarını kullanmıştır (Knight, 2004, s. 74).

Copeau'ya göre maske, karakteri mükemmel şekilde sembolize eden ve bunu oyuncunun bedenine aktaran bir araçtır. Maske takan oyuncu, maske-karakterinin duygularını, reflekslerini ve hareketlerini yapmaya başlar. Oyuncu eğer bir duyguyu veya hissi içsel bir kuvvetten güç alarak aktaramıyorsa maske ile bağlantı kurulamamış demektir. Maske oyuncuya samimiyet ve doğallık kazandırır. İşte Copeau'nun da oyuncuda yakalamak istediği budur: Canlı ve teatral bir samimiyet. Teatrallığın bir simgesi olan maske, oyuncunun yapaylığını gidererek bunu oyuncunun tavırlarına yansıtır. Copeau, yaptığı çalışmalar sırasında gergin olan bir oyuncunun yüzünü bez parçasıyla kapatınca oyuncunun sakinlediğini, kendini daha az korkak hissettiğini, daha özgür ve cesur olduğunu gözlemledi. Daha sonraki çalışmalarda heykeltıraş Albert Marque ile birlikte 18. yy.da aristokratların tanınmamak için taktıkları maskelerden yola çıkarak yalnızca bedenin ifadesini taşıyan ve hiçbir mimik olmayan nötr maskeyi tasarladılar. Bu maske, oyuncunun yolculuğunda önemli bir araçtı. Oyuncu bu maske ile birlikte beş duyu organının farkına varır (tuttuğu bir nesnenin dokusunu, şeklini, hacmini, kokusunu algılama), duygu ve eylemlerini basit bir şekilde ifade eder, jestlerinin keskin ve net

olmasını keşfeder (Eldredge, 1975, s. 101). Kısaca özetleyecek olursa nötr mask sayesinde oyuncu:

- Yüz ifadesinin yanı sıra fiziksel ifadenin gereksiniminin farkına varır,
- Basit ve gündelik fiziksel eylemlerin duygu aktarımındaki önemini kavrar,
- Bedensel ifadesini saflaştırır ve basitleştirir,
- Hareketsizlik ve eylem arasındaki ilişkinin somutlaştırılmasını sağlar.



Görsel 9. Nötr Mask

(<https://encryptedtbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQzuk9LDR74fgedBHHuJ76TryD2jtKOsSVYw&usqp=CAU>)

Copeau daha sonra karakter çalışmalarını kolaylaştırmak için farklı maskeler tasarladı. Yeni tasarlanan bu maskeler oyuncuya hareket özgürlüğü ve ses arayışı alanı sağlıyordu. Tip özellikleri olan bu maskeler oyuncuya karakteristik duruş oluşturma konusunda yardımcı oluyordu (Becker, 1997, s. 49).

Jacques Lecoq ise Copeau'un yaptığı bu çalışmaları devam ettirerek maskeyi yarattığı eğitim pedagojisinin önemli bir basamağı haline getirdi. Lecoq hareketten, insan vücudundan ve mimodinamikten oluşan bir eğitim modeli geliştirdi ve maske bu modelde önemli bir araç oldu (Becker, 1997, s. 58). Lecoq'a göre oyuncu kendini nötr maskeye teslim etmelidir. Yüz ifadesini ve sesini kesen bu maskeye karşılık oyuncu, bedeni ile ifade vermeyi öğrenmelidir. Nötr mask bir başlangıç noktasıdır; hareketin, mekânın, zamanın ve enerji seviyelerinin sıfır noktası. Nötr mask ile oyuncu, eylemlerinde neyin doğru neyin yanlış olduğunu anladığı bir sürecin içerisine girer. Nötr mask, oyuncunun eylemini gerçekleştirebilmesi için ihtiyaç duyulan azami enerjinin keşif aracıdır ve fiziksel varlığın dinamik temsilidir (Becker, 1997, s. 81). Geçmiş ve geleceğe yönelik ihtiyacı olmayan nötr mask oyuncuya şimdinin keşfini sağlar. Nötr mask gülmez, ağlamaz, kaşlarını çatmaz ve konuşmaz. Oyuncu nötr mask ile keşfe çıkmadan önce belli konular üzerine eğitim alması gerekmektedir. Bunlar; koşullanma, akrobasi ve vücudun eklemlerinin uzamda yansıtacakları görüntülere bir farkındalık oluşturmaktır. Daha sonra

maskeyi takan oyuncu kökensel bir yolculuğa çıkar. Bu sembolik bir yolculuktur. Doğa ile bütünleşen nötr mask nötr durumu arar (Lecoq, 2015, s. 54).

Lecoq oyunculara nötr maskı tecrübe ettirdikten sonra onlara farklı maskeler deneyimletmiştir. İfadeli maskeler başlığı altında toplanan bu maskeler oyuncuya oyun seviyesi önerir ya da daha iyi bir ihtimalle oyun seviyesini dayatır. İfadeli maskelerin altında oynamak oyuncuya, teatral oyunun temel unsurunu yakalamasını, bütün bedenini oyuna dahil etmesini ve bir kez daha referans olacak coşku ve ifade yoğunluğu hissetmesini sağlar. İfadeli maskeler oyuncuya temel duruşlar yükler ve karakterin ana hatlarını ortaya çıkarır. Bu maskeler gündelik hayattan alınmış karakterleri temsil etmektedir (Lecoq, 2015, s. 72).



Görsel 10. Karakter Maskesiyle İfade Veren Oyuncu³



Görsel 11. Aynı İfadeyi Maskesiz Veren Oyuncu



Görsel 12. Karakter Maskesiyle İfade Veren Oyuncu



Görsel 13. Aynı İfadeyi Maskesiz Veren Oyuncu

³ Görsel 10, 11, 12, 13 Oğuzhan Vartolioğlu tarafından yapılan “Mask, Kukla ve Oyunculuk” Atölyesi sırasında çekilmiştir.

Oyunculuk Eğitiminde Kukla

Kukla, oynatıcısı ile birlikte nefes alan ve onun verdiği hareket alanı kadar hareket edebilen cansız bir nesnedir. Ona hayat veren oynatıcı eşliğinde duygulara tepkiler verir. Oynatıcının kuklanın tipine uygun doğru postürü ve beden dilini bulması önemlidir çünkü bu ifadeler sayesinde duyguyu doğru bir şekilde seyirciye aktarabilir. Kuklanın sabit yüz ifadesine karşılık hareket edebilen bedeni sayesinde her türlü duyguyu anlatma imkânı bulur. Bu durumu tıpkı maske takmış bir oyuncuya benzetebiliriz. Sabit ifadeli maskeyi bedeniyle yaşatmaya çalışan oyuncu ile kukla oynatıcısı aynı durumdadır. Oynatıcı, kuklanın fiziksel özelliklerine göre (yaşlı, genç, kambur vb.) doğru beden duruşunu arar ve temel tepkileri (korkmak, gülmek, ağlamak vb.) bu beden üzerinde aktarmaya çalışır. Esasen oynatıcı ve oyuncu işlevsel olarak çok farklı değildir, ikisi de sahnede bir oyun kişisini-karakterini yaratır ve aktarmaya çalışır. Oyuncu bir role yaklaşırken karakterin fizyolojik, sosyolojik ve psikolojik durumlarını inceler ve bir alt metin oluşturur. Bu durum, kuklanın yapım aşamasında oluşturulan kukla alt metnine benzer. Kukla yapımında bu alt metinden yola çıkarak onun genç mi yaşlı mı; zengin mi, fakir mi gibi karakteristik özellikler oluşturulan nesneye aktarır. Yüzündeki ifade, renk seçimi, giyimi ve malzemesi kuklanın temsil edeceği karakteri yansıtır. Yaratılan karakterlerin alt metnine bağlı kalarak uygun beden ifadesi, ağırlık merkezi ve hareketin hızı bulunur. Oynatıcı ve oyuncu yarattıkları karaktere nefes vererek onu harekete geçirirler.

Günlük hayatta ve sahnede bir duygunun aktarımında beden dili önemli araçlardan bir tanesidir. Oyuncu sahnede doğal ve gerçekçi ifadeleri yakalayabilmek için gündelik hayattan gözlemler yapar. Bu gözlemlerin neticesini yarattığı karakterlere uygular. Aynı şekilde kukla oynatıcı da gündelik hayatta gözlemlendiği insan ifadelerini yarattığı kuklaya yansıtır. Kukla da maske gibi uygun ifadenin bulunamaması sonucu gerçekliğini ve inandırıcılığını yitirir. Aynı durum oyuncu için de geçerlidir. Yarattığı karakterin ifadeleri gerçekten uzaksa o karakter inandırıcılığını yitirir. Kuklalar canlı bir varlık olduğu illüzyonunu yaratmak için kendilerine ait nefes, ağırlık ve karakteristik bir ifadeye sahip olmalıdır (Tilroe, 1996, s. 4).

Oyuncunun rol yaklaşımında önemli olan karakter yürüyüşü kuklalar için de geçerlidir. Sahne yorumunun temeli olan beden duruşunu ayaklar belirlemektedir. Yürüyüş biçimi, yaratılan karakter hakkında seyirciye ipuçları verir. Beden duruşu da belli duyguları ve karakteristik özellikleri verdiği için oyuncu ve kukla için önemlidir. Yaşlı bir tipin oynatmasını ele alalım. Ağırlık merkezi yaşlı insanlarda dizlere yakın olduğundan eğik bir beden formu sağlamaktadır. Bu eğik form, kukla ve oyuncu için belli bir hareket imkânı sağlar. Duygu aktarımında ise eğik beden formu seyirciye üzüntü, çöküş ve yıkılmışlık gibi duyguları hissettirir. Stanislavski'nin oyunculuk kuramında da işaret ettiği bu fiziksel durumlar, kostüm ve aksesuarlarla beraber seyircide görsel bir veri oluşturarak tipin yaşlı biri olduğu yargısına vardırıır. Bu kukla için de geçerli bir durumdur (Ersan, 2018, s. 220). Oyuncu; bir karakterin hareket uzamını, biçimini ve ritmini araştırarak onu eyleme geçirir. Hareketin temel prensibi olan ritim, zamanlama, hız ve enerji seviyelerini kullanarak karakterin hareket alanını oluşturur. Oyuncu bu hareket

alanını oluştururken karakterin özelliklerinden yola çıkar. Aynı temel hareket prensipleri kukla tipleri için de geçerlidir. Kuklanın hareket alanı oluşumu onun yapımı esnasında oluşturulan özelliklere göre şekillenir.



Görsel 14. Yaşlı Marionette,

(<https://i.pinimg.com/originals/f7/47/18/f74718ddc071ca764f43aaddc56e9d5d.jpg>)

Yüz ifadesi sabit olmayan ve değişebilen kuklalarda (muppet veya yüz ifadesi verebilen kuklalar gibi) oynatıcı beden ifadesinin yanı sıra kuklanın yüz ifadelerini de kontrol etmelidir. Kuklanın duygu durumuna göre şekillen yüz ifadeleri, onun eylemini güçlendirir ve aktarır. Oyuncu da yarattığı karakterlerin yüz ifadesini yaşadığı olay ve duygulara göre şekillendirir. Kukla da aynı şekilde durum ve duygulara göre tepki vermelidir.



Görsel 15. Kukla ve Oyuncu Tepkisi - I⁴



Görsel 16. Kukla ve Oyuncu Tepkisi –II

⁴ Görsel 15 ve 16 Oğuzhan Vartolioğlu tarafından yapılan “Mask, Kukla ve Oyunculuk” Atölyesi sırasında çekilmiştir.

Yaratım aşamasında kukla oynatıcı ve oyuncunun ortak noktalarından biri de sestir. Ses, en az beden yaratımı kadar önemlidir. İnanırcılık konusunda en güçlü etkenlerden biri olan tipin/karakterin sesi, beden arayışındaki prensiplerle benzer şekilde aranmaktadır. Karakteristik özelliklere göre sesin aranışı yapılır. Tiz, pes, kekeme, hızlı, yavaş gibi konuşma seviyeleri karakterin fiziksel, psikolojik ve sosyolojik durumuna göre belirlenir. Duygulara göre ise sesin şiddeti değişir. Oyuncu ve kukla oynatıcı durumlara ve duygulara göre ses seviyesini iyi analiz etmeli ve karaktere özgü sesi bulmalıdır.

Sonuç

Maske ve kukla oyuncuya farklı alanları keşfetmesi için fırsat verir. Maske beden keşfinin önemli bir aracıken, kukla hem beden keşfinde hem de oyuncuya üçüncü bir göz kazanımında önemli araçtır. Oyuncunun gelişim sürecinde maske ve kukla önemli bir rol oynar. Günümüz oyunculuk eğitimlerinde farklı metotların aranması ve üretilmesi maske ve kuklaya olan ilgiyi arttırmaktadır. Oyuncunun anlatımdaki en güçlü silahlarından biri olan bedenin eğitiminde özellikle maske oyuncunun keşif alanını büyütmüş ve ifadelerini güçlendirmiştir.

Kuklanın oyuncu üzerine etkisini bir yönetmenin oyuncu üzerindeki etkisine benzetebiliriz. Oyuncu temel olarak kaslarını, ifadelerini ve mimiklerini kontrol eder. Anlatımında bu kontrol sayesinde gerçekliğe ve inandırıcılığa ulaşır. Kuklayı kontrol eden oynatıcıda bedenini cansız kuklanın bedenine aktarır. Aynı kontrol mekanizması bu sefer kukla için geçerli olur. Bu durum E. G. Craig'ın "üstün kukla" kavramı ile örtüşmektedir. Craig, kuklacının kuklayı yönlendirdiği gibi yönetmenin de oyuncuyu yönlendirmesi gereğinin üzerinde durmuştur. Oyuncu yönetmenin hayali yansıtan bir araçtır. Craig'ın de vurguladığı gibi asıl amaç ruhsal problemlerden, kişilik çelişkilerinden, zaafardan ve araç olmaktan arınmış, eylemlerinin bilincinde olan disiplinli oyuncular yetiştirmektir (Candan, 2003, s. 21). Bu doğrultuda kukla ile çalışan oyuncu kuklanın hareketlerini bilinçli bir şekilde seçerek onu inandırıcı kılmaya çalışır. Doğallığı ve gerçekliği arar.

Maske ve kukla oyuncunun farklı rollere ve kimliklere bürünmesinde önemli bir basamaktır. Bu çalışmalar oyunun karakter yaratımında farkındalık ve çeşitlilik kazandırır. Oyuncu maske ve kukla sayesinde çok fazla karaktere bürünür. Her seferinde başka ses ve beden deneyimleyerek karakter yaratım çeşitliliğini artırır. Yapılan atölye çalışması sırasında oyuncular maske ve kuklada yakaladıkları deneyimleri normal oyun kişileri üzerine uygulamaları gözlemlendiğinde, karakterlere daha hâkim oldukları ve zengin bir yaratım yaptıkları bulgulanmıştır. Oyuncular aynı maske ve kuklanın beden arayışında yaptıkları gibi normal oyun kişilerinin bedenlerini arama yolculuğuna çıkmışlar ve kişilerin sesleri üzerine denemeler yaparak karakterin doğru sesini bulmaya çalışmışlardır.

Yapılan çalışmalar, incelemeler, araştırmalar maske ve kuklanın oyuncu üzerindeki etkisini göstermektedir. Günümüz oyunculuk eğitiminde kullanılan metot ve çalışmaların yanı sıra bu çalışmaların yapılması oyuncunun eğitim serüveninde önemli bir basamak olacaktır. Özellikle beden kullanımında farkındalık kazanacak oyuncu anlatımını güçlendirecektir.

Kaynakça

- Ana Britannica. (1993). Hürriyet Yayıncılık.
- Arnott, P. D. (1964). *Plays without people*. Indiana University Press.
- Becker, J. K. (1997). *The actor architect of the empty space a study of the pedagogical approach of Jacques Lecoq* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). The University of Akron.
- Brockett, O. ve Hildy, F. (2016). *Tiyatro Tarihi*. Mitos-Boyut Yayınları.
- Candan, A. (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Chancerel, L. (1953). *Le Theatre et la Jeunesse*. Bourrelier Yayınları.
- Eldredge, S. (1975). *Mask: Their Use and Effectiveness in Actor Training Programs*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Michigan State University .
- Ersan, I. (2018). *21. Yüzyıl Kukla Tiyatrosunda İmge-İleti İlişkisi Bağlamında Kukla ve Oynatıcı Dinamiği* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi
- İlin, M. ve Segal, E. (1991). *İnsan Nasıl İnsan Oldu*. (A. Zekerya Çev.). Say Yayınları.
- Üstündağ, P. (2011). *Asya Tiyatrosunda Maske*. Beta Yayınları .
- Karaboğa, K. (2014). Copeau'dan Terzopoulos'a Oyuncu ve Maske. K. Karaboğa, & O. Arıcı (Ed.) içinde, *Maske Kitabı* (s. 94-107). Habitus Yayıncılık.
- Kaye, N. (1994). *Postmodernism and Performance*. Macmillan Education.
- Knight, M. Y. (2004). *Masks Praxis: Theories and Practices in Modern Drama*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Glasgow.
- Lecoq, J. (2015). *Şiirsel Beden Yaratıcı Tiyatro Eğitimi*. (M. Çerçi Çev.). NotaBene Yayınları.
- Mitchell, M. (1985). *The Development Of The Mask As a Critical Tool For an Examination of Character and Performer Action* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Texas Tech University.
- Sears, A. ve Hollis, W. (1978). Actor Training in the Neutral Mask. *The Drama Review*, 19-28.
- Smith, S. (1984). *Masks in Modern Drama*. University of California Press.

Tilakasiri, J. (2008). *Asya Kukla Tiyatrosu*. (Ç. Yılmaz Çev.). Mitos-Boyut Yayınları.
Tilroe, N. (1996). *Movement in Puppetry Performance*. DaSilva Puppet Books.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

ORTA ÇAĞ'DAN AVANGARD'A BEDEN-KAFA İLİŞKİSİNİN İMGESEL HALLERİ

Serdar AYDIN¹

ÖZ

İnsan başı, tüm bir beden nosyonunun taşıyıcısı olabilecek imgesel bir yoğunluğa sahiptir. Varlığı, neliği ya da yokluğu kendi başına bir anlam yaratma gücüne sahiptir. Güzellik idealleri içinde parçalarına ayrılması, hayvanlaşması ve anti-idealist perspektif içinde yok olması gibi imgesel dönüşümler, kafayı beden üzerine düşüncelerin özel bir göstereni olarak öne çıkarmış ve bir temsil odağı haline getirmiştir. Bu çerçevede insan başının değişen beden nosyonları ekseninde ortaya koyduğu anlamlar, makalenin içeriğini oluşturmaktadır. Kapsam olarak Orta Çağ'dan itibaren avangardı da içine alan bir tarih aralığı temel alınmıştır. Araştırmaya açık bir alan olarak konunun günümüz sanatındaki yansımaları için kaynak oluşturabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kafa, Beden, Sanat, İmgesel

¹ Arş. Gör., Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü. ORCID No.: 0000-0002-1598-5426, serdaraydinmail@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 26 Şubat 2021 **Kabul Tarihi:** 22 Haziran 2021

IMAGINARY STATES OF THE BODY-HEAD RELATION FROM THE MEDIEVAL TO THE AVANT-GARDE

ABSTRACT

The human head has an imaginary depth that can be the bearer of a whole body notion. Its presence, what it is, or its absence has the power to create a meaning of its own. Imaginary transformations such as fragmentation within the ideals of beauty, animalization and disappearance in an anti-idealist perspective have brought the head forward as a special signifier of thoughts on the body and made it a focus of representation. In this context, the meanings of the human head on the axis of changing body notions constitute the content of the article. The scope is based on a date range that includes the avant-garde since the Middle Ages. As an open field for research, it is thought that the subject can be a source for the reflections of today's art.

Keywords: *Head, Body, Art, Imaginative*

Giriş

İnsan başı, her zaman kişinin bedensel, ruhsal ve kültürel yönleriyle bütüncül anlamda kimliğini taşıyabilen bir imge olmuştur. Bu bağlamı portre sanatında geniş anlamda bulmamız mümkündür. Bir portre, kişinin sadece fiziksel benzerliğini değil aynı zamanda hem toplumsal statüsünü hem de iç dünyasını yansıtabilen çok katmanlı veriler sunan bir araçtır. Bu türün tarihine bakıldığında portresi yapılan kişinin sadece başının değil tüm vücudunun da gösterildiği görülmektedir. Bununla birlikte mekân ve nesnelere de ifade için bir işleve sahip olduğu görülebilmektedir. Portre sanatının bileşenlerinden biri olarak kafanın, bu tür içinde sadece bir unsur olmanın ötesine geçen ontolojik bir yönü olduğu söylenebilir. Yine sanatın içinde bir temsil değeri taşıyan bu ontolojik yön onun varlığı kadar yokluğunu da anlamlı bir gösterge olarak öne çıkarmaktadır.

Kafa imgesinde açığa çıkan anlam, bütün olarak beden düşüncesinin yoğunlaştığı bir odak olma özelliği göstermektedir. Beden idealleri kimi zaman başın kendisinde bir fragman olarak belirlemektedir. Aynı biçimde anti-idealist olarak adlandırabileceğimiz, başı hayvanlaştıran ya da ortadan kaldıran avangart yaklaşımlarda (Kübizm, Gerçeküstücülük, Bataille ve arkadaşları) ve Orta Çağ'ı karakterize eden grotesk imgelemde söz konusu odak olma niteliğini sürdürmektedir. Bu makalede söz konusu karşıt uçlar arasında değişen anlamları ortaya koyan örnekler sunulmaktadır. Bu makalede söz konusu başına imgesel bir yoğunluğun taşıyıcısı olarak düşünülmenin olanakları araştırılacaktır. Kafanın biçim ve yer değiştirdiği, bedenle ilişkisinin fantastik bir kurgunun parçası olarak düşünüldüğü ya da bedenden koparıldığı birçok örnek, mitsel ya da dinsel konuların bir unsuru olarak sanat tarihinde yer almaktadır. Yaygın örneklerini gördüğümüz Halofernes'in Judith tarafından başının kesilmesi (Resim 1), Medusa miti (Resim 2), Vaftizci Yahya'nın şehadeti (Resim 3), başın bedenden ayrılışını gösteren şiddet sahneleri ile ya da sembolik anlamlar² taşıyan başın kendisi ile temsile konu edilmiştir.

² Medusa'nın Başı, Rubens'in konu hakkında yaptığı resmin tarihlendiği 17. yüzyıl başlarında, düşmanlara korku salmak ve kötülüğü uzaklaştırmak anlamında bir ikonografik içeriğe sahiptir. Aynı zamanda aklın duyular üzerindeki hâkimiyetini sembolize etmektedir (Woollett ve Suchtelen, 2006).



Resim 1. Caravaggio, Holofernes'in Judith Tarafından Başının Kesilmesi, 1599, 145x195 cm, Palazzo Barberini, Roma.
(<https://www.barberinicorsini.org/en/opera/judith-beheading-holofernes/>)



Resim 2. Peter Paul Rubens, Medusa'nın Başı, 1618, 68.5X118 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria. (<https://www.khm.at/objektdb/detail/1626>)



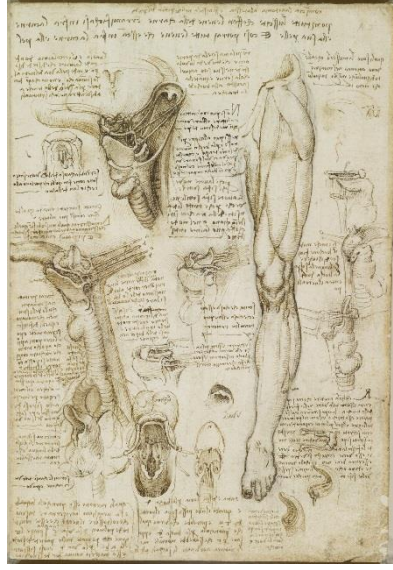
Resim 3. Nicolò di Giacomo di Nascimbene, Bir Koro Kitabından Vaftizci Yahya'nın Şehadeti, 14. yy.' sonları, 215 x 145 mm, British Library, Londra.
(<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=34767>)

Bu bağlamda birinci bölümde bedenın parçalı imğelenmesi ve parçaya verilen değere odaklanılmıştır. İkinci bölümde idealize edilen bedenın bir parçası olarak baş incelenmiştir. Üçüncü bölümde hayvan başlı insan imğesi ve kafanın hayvanlaşması; dördüncü bölümde de Bataille'in "Acephale" (Başsız) imğesi odağa alınmıştır.

Bedeni Parçalamak

Rönesans, insan bedenini kendinden önce görülmemiş bir araştırma ve incelemeye tabi tutmuştur. Bu dönemin anatomi araştırmaları, insanı ve genel olarak da varlığı anlamının geniş perspektifinin bir parçası olarak bedeni parçalarına ayırmıştır. Makrokozmosun işleyişini anlamının bir mikrokozmos olan insan bedenini anlamaktan geçtiği düşüncesi anatomi diseksiyonlarının itici gücü olmuştur.³ Rönesans sanatçıları bu süreçte bir anatomist olarak incelemeler yapmış ve verilerin görsel kayıtlarını tutarak dönemin araştırmalarına büyük katkı sağlamışlardır. En bilinen örnekler arasında Leonardo da Vinci'nin çalışmaları gelmektedir. Kadavraların doğrudan gözlemi ile beden parçalarının görsel kayıtlarını oluşturmuştur (Resim 4).

³ Mikrokozmos-makrokozmos analogisi Rönesans Dönemi'nde sanat, bilim ve felsefede sıkça karşılaşılan bir düşüncedir. Özellikle, Ernst Cassirer'nin (2018) "Rönesans Felsefesinde Birey ve Evren" adlı çalışması söz konusu analogiyi temel almaktadır.



Resim 4. Leonardo da Vinci, Bacak Kasları ve Boğaz, 1510-1511, 29,0 x 19,6 cm, Royal Collection Trust, Londra.

(<https://www.rct.uk/collection/919002/the-throat-and-the-muscles-of-the-leg-recto-the-bones-of-the-foot-and-the-muscles>)

Rönesans'ın bedeni parçalama pratiği aslında bütünü keşfine imkân sağlayan bir araçtır. Fakat diseksiyon, bedenin ideal bütünlüğünü yerinden etmiştir. Antikitenin ideal beden nosyonunun imgesel hâkimiyeti de bu durumdan etkilenmiştir. Rönesans'ın diseksiyon uygulamaları, güzelliği, bedenin parçaları ile imgelemek için bir ilham kaynağı olmuştur. Bu bağlamda, “Anatomik Arma” anlamına gelen “Blason Anatomique”, Rönesans'ta da beden parçalarının ayrı ayrı övülmesi için bir edebi tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Pacteau'nun (2005) ifade ettiği gibi, özellikle kadın bedeninin her parçasına yapılan övgülerin ve onun üzerine, bir bakıma, şiddetli yönelimin, iktidar ve yönetme itkilerinin açığa çıktığı bir yer olarak kadın bedenini gündeme getirmektedir (s. 76). Bu yönelim Rönesans'ın tanımlama, sınıflandırma ve hâkim olma çabalarının bir uzantısı olarak düşünülebilmektedir (Pacteau, 2005, s. 76).

Anatomik parçalamanın dinsel bir türüne İncil'deki (Markos) şu ifadelerde rastlamaktayız:

Eğer elin seni günaha sokarsa, onu kes. Çolak olarak yaşama kavuşman, iki el sahibi olarak sönmez ateşe, cehenneme gitmeden iyidir. Eğer ayağın seni günaha sokarsa, onu kes. Tek ayaklı olarak yaşama kavuşman, iki ayak sahibi olarak cehenneme atılmadan iyidir. Eğer gözün seni günaha sokarsa, onu çıkarıp at. Tanrı'nın Egemenliğine tek gözle girmen, iki göz sahibi olarak cehenneme atılmadan iyidir (9/43-47).

Anatomik ayırmanın bu “dinsel” türünde, beden parçalarına ayrılırken, günahlardan arınma anlamında, “sakil” olandan kurtulma isteğine işaret etmektedir. Bedenden ayrılan günahkâr parça ile sağaltım gerçekleşmektedir. Bu tür bir sağaltımı, antikiteden Rönesans'a kadar kötülük, melankoli ya da ruhsal hastalıkların kaynağı olarak “kara safra”nın kabul edilmesi gibi bedensel somutlaştırmaların, beden ve zihin arasındaki

psikosomatik etkileşimi, bedeninin aleyhinde bir spekülasyon düzeyine taşınması olarak da değerlendirmek mümkündür.

Orta Çağ Avrupası, dinsel imgelem çerçevesinde tıpkı Rönesans'ın insanı anlama çabası içinde bedene yönelmesi gibi, bedenle meşgul olmuştur. Ama bu ilgi insanı anlamının formu olarak bedeni, canavarlaştırmıştır. Canavarlaştırma pratiği, Orta Çağ'da kaynağını Antik dünya ve Doğu'dan almış hem insan hem de hayvan bedenine ait parçaların birleşiminden birçok canavar beden türü ortaya koymuştur (Resim 5). Rönesans'ta beden, ideal bütünlüğü parçalarken parçaların idealleştirildiği bir beden imgesi yaratmıştır fakat Orta Çağ, parçaları bileşime tabi tutmuştur. Deformasyon ve bileşim bu dönemin insanı anlama çabasında parçalara verdiği anlamı belirlemektedir.

Öte yandan geniş manada, Bearden'in (2019) ifade ettiği gibi hem hayal gücünün yarattığı varlıklar hem de canavarlık olarak değerlendirilen bedensel farklılıklar, Tanrı'nın yaratıları olduğundan Orta Çağ düşüncesinde kutsallığın hüküm sürdüğü ve şeytaniliğin ikamet ettiği bir bütünlük olarak bedeninin varlığından söz edilebilmektedir (s. 13).

Mirzoeff'e göre (2005) modern dünya için beden ne kutsal ne de evrenselidir. Daha çok biçimlendirilebilir ve değiştirilebilir bir kişisel ifade formudur. Beden, birçok farklı kimlik parçasını bir araya getirebilen ve protezlerle tamamlanabilen bir araçtır. Modern dünyanın temelini oluşturduğu düşünülen bu beden nosyonu, kökenleri 18. yy.'a uzanan pratiklere dayanmaktadır. 18. yy.'da kadın ve erkekler, maske ve makyaj yoluyla bedenlerinde oynamalar yaparak farklı kimlikler ve ifadeler elde edebilmişlerdir. Bedenin bu performatif kimlik ekseninde dönüştürülmesi 21. yy.'da bir postmodern durum olarak varlığını sürdürmektedir (s. 25). Modern dünyada bedeninin imgesel boyutta herhangi bir bütünlüğünün olmadığı ve parçalı olarak imgelediği söylenebilmektedir. Söz konusu parçalı imgeleme, 19. yy.'da bedeni parçalarıyla imgeleme olarak açığa çıkmıştır ve "fragman estetiği" (Artun, 2013, s. 48-49) kapsamında daha geniş bir modernist stratejinin parçası olmuştur.



Resim 5. İnsan ve Hayvan Bileşimi Varlıklar Olarak Yedi Ölümcül Günah, Peraldus' Theological Miscellany, 1255-1265, 280 x 165 mm, British Library, Londra.
(<https://www.bl.uk/collection-items/miniaturation-of-a-red-dragon-from-peralduss-theological-miscellany>)

Kafayı Parçalamak

Portre sanatı içinde başın, kendi içinde parçalarına ayrıldığı ve anlam yaratma olanaklarının genişlediği görülebilmektedir. Genel olarak insan yüzünün fizyonomisi ve bu temelde kimi insani niteliklerin ne şekilde ifade edilebileceğine dair çalışmalara 18. yy.'da rastlamak mümkündür. Bu örneklerden biri Alexander Cozens'in "İnsan Kafasına Göre Güzelliğin İlkeleri" çalışmasıdır. Bu çalışmada Cozens, yüzün "saf güzelliğini" ortaya koyacak bileşimsel bir yöntem ileri sürmektedir. Yani saf güzellikte, yüzün özelliklerinin belirli bir karaktere bağlı olarak değil, sadece güzellik ilkesine dayanarak belirlenmesi esas alınmıştır. Cozens, tutkular ya da geçici ruh halleri ile değil, kalıcı yapılarla ilgilenmiştir. Araştırmasını diagramlarla desteklemiş ve ideal güzellikteki yüzün küçük kıvrımlarla farklılaşan biçimsel niteliklerinden, ruha özgü, iyiliğin erdemlerine bir köprü oluşturmuştur. Aydınlanma'nın insan bedenine yönelen sistematik ve gizemleri ortadan kaldırmaya dönük bakışı Cozens'in çalışmasında tipik örneğini bulmuştur. "İnsan Özelliklerinin Başlıca Varyasyonları" başlığı altında yüzün parçalarını listelemiş (Alın, burun, ağız, çene, kaşlar, göz) ve bu parçaların farklı kombinasyonlarını yaparak okuyuculara izlenecek bir rehber oluşturmuştur (Cozens, 1778, s. 11; Erle, 2010, s. 38-39). Bu yaklaşım, tıpkı estetiğin doğuşunda olduğu gibi, kör bir alanı akılcı hale getirme girişiminin indirgeme ile sonuçlanan Aydınlanma aşırılığını gözler önüne sermektedir.

İdeal güzellik adına başın orantısız parçalanması Antik Yunan sanatında görebileceğimiz bir pratiktir. Güzel ideasının biçim verdiği insan ya da insan formuna bürünmüş tanrı

imgeleri kanonik ölçülere bağlanmıştır ve baş da hem kendi içinde hem de bedeninin diğer unsurlarıyla bu ölçülendirme sisteminin bir parçası olarak idealleştirilmiştir. Cozens'in bahsi geçen çalışmasında referans oluşturan çizimlerin Antik Yunan ideallerini yansıtması da şüphesiz tesadüf değildir. Aydınlanma'nın genel olarak antikite hayranlığı ile karakterize olduğu düşünüldüğünde Cozens'in düşüncelerinin kalıtımsal bir mirasın "kafa"da açığa çıkarılması olduğunu söylemek mümkündür.

Johann Joachim Winckelmann (2017, s. 125-126), Batı kültüründeki güzellik anlayışının Grek idealleri paylaştığını ve diğer kültürlerden bu yönüyle farklılaştığını belirtmiştir. Ona göre, başka kültürler insan yüzünü hayvanlarıki ile kıyaslarlar. Ama böyle bir kıyaslama sonucu gözlemlenebilecek hayvani nitelikler Batı kültüründe biçimsiz ve çirkin olarak algılanır. Bütünlük ve uyum idealleri zarar görür. Winckelmann (2017) bunu şöyle anlatır:

Örneğin gözler, kedilerdeki gibi, ne kadar çok eğik olursa, bu eğiklik, haç şeklinde olan yüzün genel görünümünden o kadar çok ayrılır; bu haç biçimiyle yüz, omurdan başlayıp uzunlamasına ve enlemesine olmak üzere eşit bölünür, dik çizgi burundan, yatay çizgi ise gözlerin çevresindeki kemiklerden geçer. Göz eğik olduğu zaman onu, gözün orta noktasından çekilen, ötekine paralel bir çizgi keser. Eğri çizilmiş bir ağzın bu kötü durumunun nedeni burada en azından bu olmalıdır; zira iki çizgiden biri ötekenden nedensiz yere ayrıldığı zaman, bu durum gözü ağrıtır. Bizde de karşılaşılan ve Çinlilerle Japonlarda olduğu söylenen, bazı profilden Mısır başlarında görüldüğü gibi bu tür gözler demek ki bir sapmadır. Kalmukların, Çinlilerin ve başka uzak halkların basık burunları da aynı şekilde bir sapmadır; çünkü bu sapma, biçimin, bedendeki diğer kısımların oluşturulmasına yarayan birliği bozar ve bu, burnun bu kadar derinde olması, alın çizgisini izlememesi için bir neden teşkil etmez; öte yandan hayvanlardaki gibi düz tek bir kemikten alın ve burun doğamızdaki çeşitliliğe aykırı olacaktır (s. 125-126).

Yüzün parçalarına ayrılması ideal güzelliğin zorunlu bir ilkesine dönüşmüştür. Çünkü hiçbir insan, bu ideali taşıyabilecek bir kusursuzluğa sahip değildir. Bu nedenle yüzdeki parçalanmayı, ideal güzelliğin arayışı ve parçalarda ikamet eden çirkinin insan türünden ayrılarak hayvani olanla ilişkilendirildiği bir süreç olarak düşünmek mümkün görünmektedir. Yüzün parçalarına ayrılması bir saflaştırma pratiğinin unsurudur.

Hayvanlaşan Kafa

Lascaux mağarasından bir resim insan başının hayvanlaşmasının da ötesinde bir hayvan kafasıyla yer değiştirmesi olgusunu çok eski zamanlara tarihlendirmemizi sağlamaktadır (Resim 6). Bu resimde insan, bir kuş kafası ile gösterilmiştir. Bu resim, hala gizemini korumakla birlikte en akla yakın yorumu kuş kafasının şamanik bir dinsel gücü temsil ediyor oluşudur. İlk insanlarla benzer nitelikler taşıdığı düşünülen toplulukların hayvan başlı figürleri için de bu yorumun yapıldığı sıklıkla görülmektedir. Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarında da görülen hayvan başlı insan figürleri, daha sonra Antik Yunan'a, oradan da Hristiyanlık sanatına ve kültürüne dahil olmuştur. Sanat tarihinde sıklıkla karşılaşılabileceğimiz bu melez varlıkların çoğunlukla kötülükleri toplumdan uzak tutma çerçevesinde değerlendirildiği görülmektedir. Bununla birlikte, bu tür melezlikler, tanrısal nitelikler olarak da (Mısır tanrısı Bastet gibi.) kabul edilmişlerdir.

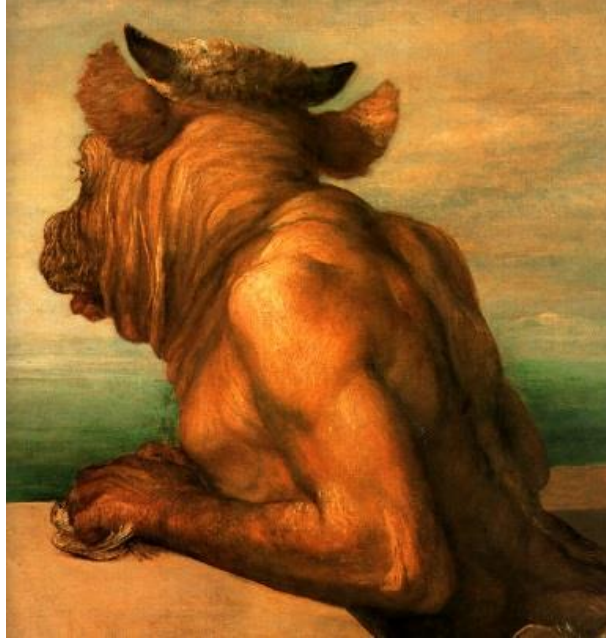


Resim 6. Lascaux Mağarası'ndan bir resim
(<https://logarithmichistory.wordpress.com/2015/08/29/birdman/>)

Hayvan başlarının bir diğer anlamı ise Hristiyanlık inancının ahlaki değerler ve hayvanlık arasında kurduğu ilişki sonucu ortaya çıkmaktadır. Hayvan başlı insan, bedensel ve dünyevi hazların esir aldığı ruhu temsil etmektedir. Baltrusaitis'in (2001) aktardığına göre Orta Çağ'ın Antik kültürden devraldığı hayali varlıklar, büyüsel güçler taşımaya devam etmiş; verimlilik ve zenginlik ile ilişkilendirilmişlerdir (s. 27).

Orta Çağ'daki anlama paralel biçimde hayvan başlı insan imgesinin bir başka anlamı ise Batı uygarlığına Yunan mitolojisinden aktarılan "Minotaur" figüründe açığa çıkan sınır tanımayan erkek cinselliğidir (Virag, 2001). Minotaur, boğa başlı bir erkektir ve her yıl genç kurbanlar, ona adak olarak sunulmuştur. Özellikle erkeğin sınır ve ahlaki değer tanımayan cinselliğini temsil eden bir motif olarak sıklıkla kullanılmıştır (Resim 7). Sürrealistler arasında bastırılmış arzuların popüler bir sembolü olmuştur. Bununla birlikte, zorbalık, diktatörlük ve tiranlık gibi anlamlarda kullanıldığı da görülmektedir.⁴

⁴ Picasso'nun çok sayıda Minotaur betimlemesi bulunmaktadır. Guernica resmindeki Minotaur'un General Franco'yu sembolize ettiği düşünülmektedir.



Resim 7. George Frederic Watts, The Minotaur, 1885, 1181 × 945 mm, Tate Collection.
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/watts-the-minotaur-n01634>)



Resim 8. Hezekiel'in Kehaneti, Amrosiana İncili, 13. yy. Biblioteca Ambrosiana, Milan.
(https://www.researchgate.net/figure/Above-Behemoth-Leviathan-Ziz-griffin-Below-Feast-of-the-Righteous-Ambrosiana_fig1_313444725)

Agamben, hayvan başıyla resmetmeyi geniş bir perspektifle incelediği “Açıklık: İnsan ve Hayvan” adlı çalışmasında 13. yy.’a ait İbrani Kutsal Kitabı’ndan bir resme dikkat çekmektedir (Resim 8). Bu resimde konu Hezekiel’in Kehaneti’dir. Hikâyeye göre, insanlığın sonunda Mesihsel bir şölende “doğru kişiler”, Leviathan ve Behemoth’un etlerini yiyeceklerdir. Ancak resimde yazarın dikkat çektiği detay, söz konusu “doğru

kişiler”in hayvan başlı olarak gösterilmiş olmasıdır. Agamben, resme ilişkin yorumlara yer vermiştir. Bunlardan biri Sofia Ameisenowa’nın gnostik-astrolojik kaynaklara dayalı olarak ileri sürdüğü, ruhanilerin öldükten sonra bedenlerinin göğe yükselerek yıldızlara dönüşecekleri, bu nedenle de hayvanlarla temsil edilen burçların, ruhanilerin başlarında temsil edildiği şeklindeki yorumudur. Buna ek olarak bir diğer yorum da ‘son günde’ insan ve hayvan arasındaki ilişkinin yeni bir biçim alacağı ve insanın kendi hayvani doğasıyla barışacağı mesajının göz ardı edilemeyecek bir olasılık olduğudur (Agamben, 2015, s. 10-11).

Agamben’in hayvan ve insan üzerine düşüncesini genişlettiği çalışmasında tarihin sonu ile birlikte, günümüzde de geçerliliğini iddia edebileceğimiz bir humanitas ve animalitas karmaşasından söz edilmektedir. Hayvanlaşma, tarihin sonuna eşlik etmekte ve insanın kendi varlığının temel koşullarına hapsolması ve burada açığa çıkan hayvanlığın üstlenilerek hayatın bu çerçevede düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Agamben, modern hayvan kafalı insan imgeleri üzerinde pek durmamıştır ancak bu tespitin, imgesel düzlemde bir insan temsiline imkân sağlaması bakımından önemli olduğu ileri sürülebilir. Yazar, çalışmasının devamında Bataille’in “Başsız” imgesini merkeze aldığı bölümünün sonunda Collage de Sociologie’nin bir açıklamasını sunar: 1939’da, savaşın arefesinde, insanlar artık “bilinçli ve kıyıma teslim olmuş koyunlar” a dönüşmüştür (Agamben, 2015, s. 15). Buradaki hayvanlaşma, “güçsüzlük” ve “atalet” in zoomorfik bir imge ile karşılık bulması olarak düşünülebilir.

Agamben (2015), çalışmasının sonunda Ambrosiana Kitabı’nda bulunan resimde görülen hayvan başlı insanlar hakkında son bir değerlendirmede bulunur. Bu yorumla insan-hayvan ayırımının daha derinlerine inerek, “kurtulma” ile ayrımlar yapan antropolojik makineden kaçışa ve “büyük cehalet” ile de varlığı ne ise o olarak bırakmaya muktedir, o son duruma işaret etmektedir. Ona göre (Agamben, 2015)

Ambrosiana’daki hayvan başlı doğru kişiler, insan-hayvan ilişkisinin yeni bir halinden ziyade, gerek birini gerekse diğerini varlığın dışında, kurtarılamaz oluşlarında kurtulmuş olarak olmaya bırakan “büyük cehalet” imgesini temsil etmektedir (s. 94).

Agamben’in hayvan başlı insan değerlendirmesinde olumlu ve olumsuz iki hayvan oluş kategorisi görülmektedir. Ayrımı temel alan ve kültürün temel alışkanlıklarını oluşturan bir aygıt olarak antropolojik makinenin bir çıktısı olan insan-hayvan ayırımında hayvanlığın üstlenilmesi ile söz konusu olan “hayvanlaşma” ve ayırımın ortadan kalktığı, antropolojik makinenin çalışmayı durdurduğu, varlığın ne ise o olarak bırakıldığı, logos’un durduğu bir son insan imgesi olarak hayvan başlı insan.

Gilles Deleuze, Francis Bacon’ın resimsel keşiflerinde insan ve hayvan üzerine düşünümün baş formunda nasıl açığa çıkabileceğini göstermektedir. Bu okumaya göre, Bacon’ın yüzleri ile hayvan biçimleri arasında asla bir karşılıklık bulunmaz. Bacon bunu biçimleri birbirine yaklaştırarak değil, bir kararsızlık yaratarak yapar (Deleuze, 2009, s. 28-29). Yukarıda bahsi geçen, Agamben’in ayırım yapan logos’u terk ettirdiği noktaya Bacon’ın resmi ile sürükleniriz. Hayvan ve insan “et”te birleşmektedirler. Agamben’e paralel olarak Deleuze (2009), “Burada, ne hayvanla insan arasında bir düzenleme, ne de

bir benzerlik vardır, bu bir zemin özdeşliği, bu, her tür hissi özdeşleştirmeden daha derin bir ayırdedilemezlik bölgesidir” der (s. 32). Deleuze, bu “nesnel kesinsizlik” alanını başın kendisinde bulup bulamayacağımızı sorar ve nihai olarak başın, Bacon’ın resminde, kemiksiz bir et biçiminde anlam bulmasıyla hayvan-insan belirsizliğini başta yeniden keşfeder. Deleuze’un, Agamben’in çıkarımlarıyla gösterdiği bir başka paralellik, insan-hayvan belirsizliğinde açığa çıkan politik açılamdır. Agamben’in ifade ettiği ayrımın “pratik-politik” sınında derinleşme, Deleuze’un (2009) “Sanatta, siyasette, dinde veya başka bir alanda devrimci olup da, bir hayvandan başka bir şey olmadığı o sıra dışıanın farkına vararak, ölen danaların sorumluluğunu değil de, ölen danalar *karşısında* sorumluluk hissetmeyen biri var mıdır?” sorusunda yankılanır (s. 32). Burada, *karşısında* ya da yüz yüze konum almanın *pratik-politik* anlamın karşılıklarından biri olduğu düşünülebilir.

Hayvan başlı insan imgesi, her iki parçanın (baş ve gövde) homojenliğini her zaman koruyabildiği bir varlık imgesi değildir. Baş hayvanlaşırken gövde de onu takip etmekte ve “katışık” bir varlık oluşturmaktadır. Noel Carroll (2020), “Fantastik Biyolojiler ve Korkutucu İmgelemin Yapıları” başlığı altında, korku-sanatının olmazsa olmazı kabul ettiği “katışık” varlığın tanımı bu noktada konumuz açısından elverişli bir tanıma sahiptir. Korkutucu imgeleminde varlık/canavar bir “füzyon” figürdür. Füzyonun ortaya koyduğu varlığın bedeni, temel olarak fiziksel düzlemde farklı kategorilerdeki niteliklerin bileşiminden oluşmaktadır. Carroll’ın (2020, s. 92-91), korku-sanatından örneklerini verdiği bu tespitin içeriminde yine füzyonun gereği olarak baş, bedenin yalıtılmış bir parçası değildir, burada bedenin başla ya da başın bedenle birlikte katışık bedeni oluşturduğu görülmektedir.

Carroll’a göre (2020, s. 100), bu füzyon varlıkların anlamı, başka tematik karşıtlıklara işaret etmesidir, kadına karşı erkek, Fransızca karşı İngiliz gibi karşıtlıklar füzyon varlığın katışık bedeninde sembolik bir karşıtlıklar evreni ortaya koymaktadır. Burada vurgulanması gereken başka bir detay, kafanın hayvanlaşması ile hayvan kafalı olmak arasındaki farktır. Hayvanlaşan kafada parodik bir yan yoktur. Gerçek bir fenomen olarak “köpek kafalılık” (Sinesofali) örneğinde görülebileceği gibi çeşitli nedenlerle ortaya çıkan bir anomali karşısında “karar verilemezlik” noktası, insan-hayvan imgesindeki ayrımsızlığın yarattığı etkiden farklı olmalıdır. Çünkü farklılığın kendisi etik, imgesi ise estetik olabilir. Yani canavarın varlığı bir “imkânsızlık” ile mümkün olabilir. Mümkün olanın sınırlarında ki canavarlık fikri bir “canavarlaştırma” faaliyetidir. İmgesel hayvan kafalılıkta durum benzerliğin ötesindedir. Tamamen imgelemsel ve imkânsızdır. Bir başka deyişle, böylesi bir imgelem yaşama yakınlıkla canlılığını kaybedecektir. O, imkânsızın içindeki sembolik bir evrene aittir.

Başsız Beden ve Bataille’in Acephale İmgesi

Orta Çağ’ın şeytanlık ve kutsallıkla dolu imgelemi sayısız hayali varlık üretmiştir. Çeşitli hayvan niteliklerinin bir araya getirildiği melez yaratıklar yanında başı olmayan fakat

yüzün bedenine başka bölgelerine taşındığı fantastik yaratıklarla karşılaşmak da mümkündür (Resim 9). Bunlar, “Gryllos” adı verilen varlıkların bir türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Baltrusaitis (2001), bu varlıkların detaylı bir dökümünü ve örneklerini kaynakları ile birlikte vermektedir. Batı’ya Doğu medeniyetlerinden geçtiği düşünülmekte olan bu varlıklar, resim ve heykellerde sıkça görülmektedir ve berekete ilişkin sihirsel güçler barındırdıklarına inanılmaktadır.

Grylloslar, tamamen kafasız varlıkların akrabalarıdır ve dikkat çeken özellikleri başsız bir yüzün, bedeninin farklı bölgelerinde ortaya çıkmasıdır. Kafa bedeni terk etmiş fakat yüz çeşitli biçimlerde varlığını korumuştur. Fransız tarihçi Emile Male’e göre (Baltrusaitis, 2001) bu yer değiştirmiş çehrelerin anlamı, “tanrının sevgisini kaybeden meleğin hayvan düzeyine indiğini anlatmanın dahiyane bir biçimi”dir (s. 45). Hayvanlaşmanın anlamı artık başın hayvan formuna dönüşümü ile değil sembolik bir yer değiştirme ile ifade edilmektedir.

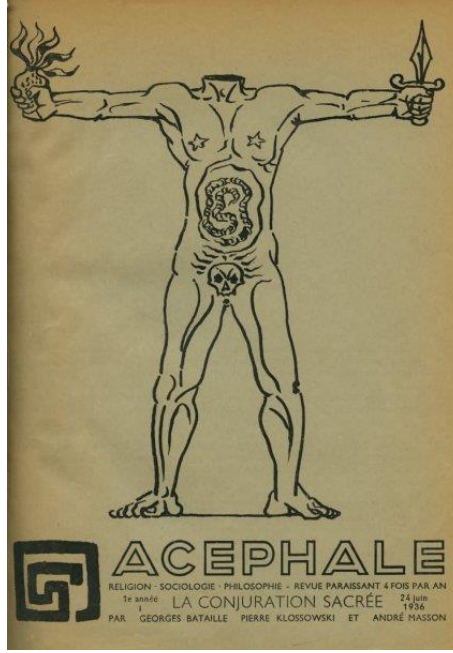


Resim 9. Blemmyae, Anglo-Saxon Koleksiyonu’ndan bir örnek, 1025-50, Elyazması, British Library, Londra.

(<https://www.bl.uk/the-middle-ages/articles/medieval-monsters-from-the-mystical-to-the-demonic>)

Bedenin bu sembolik düzeni ya da düzensizliği George Bataille için düşüncelerini ifade etmenin bir yolu olmuştur. Ama Orta Çağ’ın şeytani kötücül bir varlık formu olarak hayvanlıkla ilişkilendirdiği başsız imgesi, Bataille’in imgeleminde kendi logos’undan kurtulan ve her türlü normdan azade olan ilkelin doğayla bütünleşme düşüncesini yansıtmaktadır. 1936 yılında arkadaşlarıyla çıkarmaya başladıkları “Acephale” (Başsız) dergisinin kapağında bu başsız imgesini görmekteyiz (Resim 10). Çizim, Andre Masson

tarafından Bataille'ın isteği üzerine yapılmıştır. Masson'un Thevenin'e çizim üzerine verdiği röportajda “acephale” imgesinin gizemini açık etmeye çalışmadığı görülmektedir (Masson, 2016). Bununla birlikte Masson, kimi çıkış noktalarının ipuçlarını vermektedir. Acephale, nazizm, faşizm ve giderek yok olan demokrasiye karşı bir tepki olarak hareket eden bir grup entellektüelin, “zihinsizlik (non-mind) ve ilkel birey” kavramları temelinde içgüdüyü yeniden keşfettiği bir imgedir (Masson, 2016).



Resim 10. Acephale, Andre Masson

(<https://www.lotsearch.net/lot/revue-acephale-religion-sociologie-philosophie-38120782>)

Bataille (2013, s. 44), Acephale imgesinden “Kutsal Komplo” yazısında bahsetmektedir ve burada başsız varlığın yarattığı etki karşısında ilk tepkileri görmekteyiz. Bu tepkiler şöyle ifade edilmiştir (Bataille, 2013):

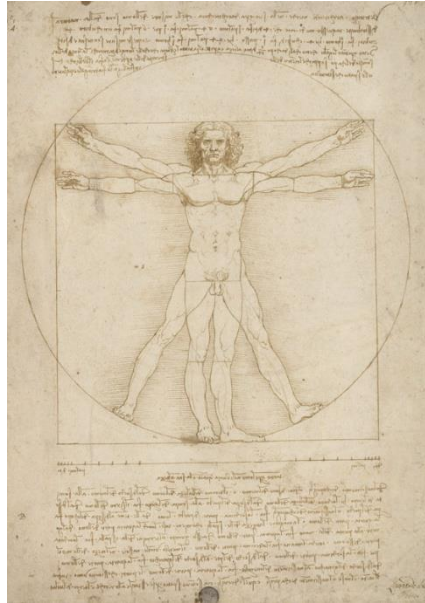
İnsan, aynı bir hükümlünün hapisten kaçması gibi, ‘baş’tan kaçtı. Kaçtığı yerde bulduğu Tanrı değildi, suç karşısındaki yasak olan kişi ya da yasağın farkında olmayan bir varlıktı. Ben ne olduğumun ötesinde, başı olmadığı için beni güldüren bir varlıkla karşılaştım; bu beni dehşete düşürdü, çünkü o, masumiyet ve suçtan peydah olmuş bir varlıktı ... (s. 44).

Bataille için başsız varlık her şeyden önce gülünçtür ve bu gülüşün altında korkutucu olan her şeyin groteske dönüştüğü bir insanlık durumu bulunmaktadır. Bataille'ın yazısının devamında Bahtin'in gülmeye ilişkin açıklamaları ile çakışmaların bulunması tesadüf değildir. Bahtin'e göre (2005), Orta Çağ'da gülme korkuların yenilmesine dairdir ve kendisini birtakım imgelerde açığa vurmaktadır. Ona göre (2005), neşeyle parçalanan bedenler ve ölümün gülünç görüntüleri de bu imgeler arasındadır. Orta Çağ karnavallarında korkunç olan “komik bir canavara” dönüşmektedir (s. 118). Tüm grotesk

imgeler gibi bu türden olanlar da bir doğumun habercisidirler.⁵ Bataille (2013) şöyle devam eder:

Bir erkek, insan ya da tanrı değildir o. O, ben de değildir, benden ötesidir: karnı, kendini kaybettiği bir labirenttir, orada beni de kendisiyle kaybeder ve orada kendimi o olarak bir daha keşfederim, başka bir deyişle bir canavar olarak doğarım (s. 44-45).

Leonardo Da Vinci'nin Rönesans ideallerini yansıttığı "Vitruvius Adamı" (Resim 11) deseninde ifadesini bulan klasik kanon, Masson ve Bataille'in "Acephale"inde anti-idealist bir versiyon olarak karşımıza çıkmaktadır. Acephale'nin başsızlığı sadece düşünceden kaçış değil, başsız bir düzen ve hiyerarşinin reddidir (Brotchie, 1995, s. 13). Bu kavşakta, Orta Çağ groteskinin gülme eyleminde açığa çıkan anlam ile Acephale yeniden buluşmaktadır. Bahtin (2005) "Bu gülme... gücün, dünyevi kralların, dünyevi üst sınıfın, ezen ve kısıtlayan herkesin, her şeyin mağlubiyeti anlamına gelir" der (s. 119).⁶ Surya (2017) bunu "Gülmek, Tanrı'nın yokluğudur. Komikten farklı hatta bambaşkadır." şeklinde ifade eder (s. 58). Bataille'in da dahil olduğu tarihsel avangart için mizahın anlamı da aradalık ile tanımlanmaktadır. Hans Arp (2014), 1950'de şöyle yazmıştır: "Mizah/ Öbür dünyanın suyuyla/Bu dünyanın şarabının karışımıdır." (s. 241).



Resim 11. Leonardo Da Vinci, Vitruvius Adamı, Kağıt üzerine kalem, mürekkep ve suluboya, 1492, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Venedik.

(<http://www.gallerieaccademia.it/en/node/1582#&gid=1&pid=1>)

⁵ "Dehşetin dünyevi ögesi, döl yatağıdır, bedensel mezardır, ama güzel ve yeni bir yaşam yeşertir." (Bahtin, 2005, 119).

⁶ Acephale imgesinde başsızlığın Tanrı'nın ölümünün ilanı ile ilgili olarak Orta Çağ imgeliminden farklılaştığını belirtmek gerekir.

Sonuç

İnsan başının çoğunlukla portre sanatı içinde sosyal statünün ve duygu durumlarının ifadesinde başat bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Ancak bu temel ve yaygın işlevin ötesinde dönemlere ve bedene yönelik farklı yaklaşımlara göre başın işlev ve anlamının değiştiği görülmektedir. Bu çerçevede bedeni bir mikrokozmos olarak gören ve kaynağını antik felsefeden alan Rönesans düşüncesi konu açısından önemli referanslar vermektedir. Bedenin fizyonomisini ve işleyişini anlamının makrokozmosu anlamak için bir yol olduğu düşüncesi Rönesans'ın bedene yaklaşımını ifade etmektedir.

Beden ve parçaları, ideal bütünlüğün bir yansıması olarak bir araya geldiğinde baş da anlamını bu bütün içindeki işlevi ile bulmaktadır. Bedene yönelik kavrayışın Aydınlanma Dönemi'nde de devam ettiği hatta başın fizyonomisi ve ahlaki değerler arasında aşırılıkla kurulan ilişkilerin var olduğu görülmektedir. Bu yaklaşımlarda da antik dünyanın ideallerinin bir dayanak oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Orta Çağ ise bedene tek bir açıdan yaklaşım göstermemektedir. Grotesk imgelem ve dinsel metnin ekseninde beden, Orta Çağ'da bedenin algılanma biçimindeki çeşitliliği ortaya koymaktadır. Bu dönemde beden, günahla birlikte canavarlaşmakta ve kafa da canavarlaşan bedenin bir uzvu olarak yer değiştirmekte ya da yerinden olmaktadır. Söz konusu dönüşüm, günah ve hayvanlaşma arasındaki ilişkinin bir yansıması olarak düşünülmektedir.

Kafanın hayvanlaşması, Agamben'in (2015) okumalarında logos'un terkedilmesi ve antropolojik ayırımın ortadan kalkması anlamında bir açıklık imgesine dönüşmüştür. Bununla birlikte zıt bir yönde hayvanlaşmanın imgesi olarak da görülmektedir. Bu olumsuz hayvanlaşma, insanın maddi ve yaşamsal koşullarına hapsedilmesi karşısında yüklendiği hayvanlıktır. Deleuze'ün (2009) Francis Bacon resimleri üzerine düşünceleri de hayvan ve insan benzeşmesinin etin temsilinde ortaya çıkışını vurgulamaktadır. Ne antropomorfizm ne de zoomorfizm içeren bu hayvanlaşmanın, kafanın et olarak betimlenme tarzında beliren ve hayvanla insan ayırımını ortadan kaldıran bir ayırimsızlık noktası ortaya koyduğu görülmektedir.

Grotesk imgelemde ise beden, her türden dehşet görünümü almakta ve Bataille'in (2013) Acephale imgesinde yankısını bulmaktadır. Bataille'in başsız imgesi, bedene yönelik tüm idealist yaklaşımların terk edilişi anlamına gelmektedir. Başsız beden imgesinin yarattığı dehşet karşısında gülmenin grotesk içeriği Bataille'in ifadeleriyle örtüşmektedir. Acephale, ideallerin taşıyıcısı olan başın, bir hapisaneden kaçış olarak ifade edilen, terkedilişidir; ancak orada kendini yeniden keşfetmek ve doğmak, tüm karşıtlıkların sınırındaki saf bir varlığı deneyimlemektir. Ondaki yokluk, yaşamı yeniden doğuran bir yokluktur.

İdealize etme, hayvanlaştırma, canavarlaştırma ve yerinden etme süreçlerinde kafanın imgesel dönüşümü 21. yy. imgelerinde de sıklıkla kendini göstermektedir. Bu çalışmanın,

modern ve çağdaş sanat ekseninde, başın işlevi ve anlamı üzerine yapılacak araştırmalar için bir temel oluşturabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Agamben, G. (2015). *Açıklık: İnsan ve Hayvan* (M. M. Çilingiroğlu, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Arp, H. (2014). Mizah (A. Mahmut, Çev.). In H. Duranay (Ed.), *Dada Bakire Bir Mikroptur* içinde (s. 241). Kült Neşriyat.
- Artun, A. (2013). *Flenaur*. A. Artun (Ed.), *Modern Hayatın Ressamı* içinde (s. 33-55). İletişim Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası* (Ç. Öztekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Baltrusaitis, J. (2001). *Düşsel Ortaçağ* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge Kitabevi.
- Bataille, G. (2013). Kutsal Komplo. H. Duranay (Ed.), *Acephale* içinde (s. 38-46) Kült Neşriyat.
- Bearden, E. B. (2019). *Monstrous Kinds: Body, Space, and Narrative in Renaissance Representations of Disability*. University of Michigan Press.
- Brotchie, A. (1995). Introduction: The Figure of the Acephal. *Encyclopedia Acephalica* içinde (s. 9-28). Atlas Press.
- Carroll, N. (2020). *Korkunun Felsefesi veya Kalbin Paradoksları* (S. Sarı, Çev.). Hece Yayınları.
- Cassirer, E. (2018). *Rönesans Felsefesinde Birey ve Evren* (E. C. Ercan, Çev.). Verka Yayınları.
- Cozens, A. (1778). *Principles of Beauty Relative to the Human Head*. James Dixwell. <https://doi.org/10.5479/sil.130012.39088002728434>
- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı* (C. Batukan, E. Erbay, Çev.). Norgunk.
- Erle, S. (2010). *Blake, Lavater and Physiognomy*. Modern Humanities Research Association and Routledge.
- Jones, P. (2012). Bacon and Bataille. *Francis Bacon: critical and theoretical perspectives* içinde (s. 49-80). Peter Lang AG.
- Masson, A. (2016, 28 Ekim). Acéphale or the Initiatory Illusion: Paule Thévenin and André Masson. Blacksunlit. <http://blacksunlit.com/2016/10/acephale-or-the-initiatory-illusion-paule-thevenin-and-andre-masson-translated-from-french-by-rainer-j-hanshe/>
- Mirzoeff, N. (2005). *Bodyscape Art: Modernity and the Ideal Figure*. Routledge.

- Pacteau, F. (2005). *Güzellik Semptomu* (B. Erol, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Surya, M. (2017). *Georges Bataille: Ölüm Uğraşı* (I. Ergüden, Çev.). Alfa Yayınları.
- Virag, R. (2001, Mart). *George Frederic Watts The Minotaur 1885*. Tate.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/watts-the-minotaur-n01634>
- Winckelmann, J. J. (2017). *Antikçağ Sanat Tarihi* (O. Özügül, Çev.). Say Yayınları.
- Woollett, A. T. ve Suchtelen, A. V. (2006). *Rubens and Brueghel: A Working Friendship*.
Getty Publications.

Makale Türü: Araştırma Makalesi

İMGESSEL TASARIM: GERİ DÖNÜŞEN SANATIN MÜZEYE YANSIMALARI

Yaşar ÖZRİLİ¹

ÖZ

İmge, bir objeyi gerçeğine yakın oranda yeniden algılamaya yarayacak şekilde duyu organlarıyla tarayarak somut ya da düşüncel kopyasını oluşturmaktır. Bunun yanı sıra bilişsel dünyada soyut kavramlarla işlem yapabilmektir. Görme duyusu yoluyla algılanan uyarıcılar hissedilerek ve ussal olarak insan belleğinin nezaretinde filtreye tabi tutulmaktadır. Daha sonra beyinde bir görüntü meydana gelmektedir. Duyular yoluyla algılandıktan sonra oluşan bu görüntünün, maddi, fiziki dünyaya ait objelerin ortadan kalkmasının ardından zihinde beliren izlenimleri imgelemdir. Sanat eserinin oluşum süreci sanatçının düşsel dünyasının zenginliği ve yeteneği ile doğru orantılıdır. İmgesel tasarım değişik biçimlerde kullanılabilir akli bir gizilgüçtür. Bir miktar ussal beceriyi de beraberinde gerektirmektedir. İmgesel tasarımların, pratiğe dönüştürülmüş en yalın hareket sahasını geri dönüşen sanat hamlelerinde görebilmekteyiz. Bu çalışmada Tarama yöntemi ile özellikle çevrimiçi platformlarda doküman incelemesi yapılmıştır. Alanyazındaki konuyla ilgili yayınlara ulaşılmaya çalışılmıştır. İstanbul Modern Sanat, İstanbul Pera Müzesi, Samsun Geri Dönüşüm Müzesi ve Veronika Richterová'nın, Plastik Şişe Müzesi, örnekleri ekseninden geri dönüşen sanat pratiklerine temas edilmeye gayret edilmiştir. Değişen dünyada, beklentileri, ihtiyaçları farklılaşan toplumların, sanatın evrilmesinde, boyut değiştirmesindeki pozisyonunun değerlendirildiği bu çalışmada, düşsel dünyası zengin, marjinal sanatçıların, cürekâr hamlelerle ürettikleri eserler vasıtasıyla, seçkin hikayeler yaratmaya çaba göstermeleri, anlatılmaya değer hareketlerdir. Son zamanların özgün sanatçıları, geri dönüşen sanat örneğinde olduğu gibi hem doğaya olan saygılarının bir ifade aracı olarak, hem de estetik yönü ile ilgi uyandıran eserlerinin niteliğiyle, önümüzdeki dönemlerde de boy gösterebileceklerine olan inanç öngörüler arasındadır.

Anahtar Kelimeler: İmge, İmgesel Tasarım, Geri Dönüşüm, Sanat, Müze.

¹ 100/2000 YÖK Doktora Bursiyeri, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü. ORCID No.: 0000-0003-4495-0705, yozrili@gmail.com.

Makale Geliş Tarihi: 11 Nisan 2021 **Kabul Tarihi:** 23 Haziran 2021

IMAGINARY DESIGN: REFLECTIONS OF RECYCLED ART ON THE MUSEUM

ABSTRACT

The image is creating a concrete or reflective copy by scanning an object with its sensory organs in a way to perceive it again or in a way that is close to its real. In addition to this, it is to be able to operate with abstract concepts in the cognitive world. The stimuli perceived through the sense of sight are sensed and intellectually filtered under the auspices of human memory. Then an image occurs in the brain. The impressions of this image, which are formed after being perceived through the senses, after the disappearance of objects belonging to the material and physical world, are the impressions that appear in the mind. The creation process of the work of art is directly proportional to the wealth and talent of the artist's imaginary world. Imaginative design is a mental potentiality that can be used in different ways. It requires some rational skill along with it. We can see the simplest movement area of imaginary designs transformed into practice in recycled art moves. In this study, document analysis was carried out, especially on online platforms, with the scanning method. It has been tried to reach publications related to the subject in the literature. Efforts have been made to touch upon the recycled art practices of Istanbul Modern Art, Istanbul Pera Museum, Samsun Recycling Museum and Veronika Richterová's Plastic Bottle Museum. In this research, in which the position of the societies whose expectations and needs differing in the changing world is evaluated in the evolution of art and in changing dimensions, the marginal artists, whose imaginary world is rich, endeavor to create distinguished stories through the works they produce with daring moves are movements worth telling. It is among the predictions that the original artists of recent times will be able to appear in the coming periods, both as a means of expression of their respect for nature, as in the example of recycled art, and with the quality of their works that arouse interest in terms of aesthetics.

Keywords: *Image, Imaginative Design, Recycling, Art, Museum,*

Giriş

Sanatın ilk emareleri insanın varlığıyla vücut bulmuştur. Altıncı duyusu yani estetiği arama ve güzele olan merakı, bireyi, sanatçıya dönüştüren normlardan biridir. Doğayı özümleyerek anlamlandırmaya çalışan insanlar, yaratıcı kabiliyetleri oranında eserler üretme gayreti içine bulunmaktadır. Geçmişin erken dönemlerine ait sanatın belirmeye başladığı zamanlarda, sert cisimler üzerinde oluşturulan damgalar, simgelerle başlayan sanat serüveni, bu sembolleri meydana getiren zatların, estetik hazları ve imgelerinin dışa vurumu şeklinde tasavvur edilebilmektedir.

İnsanın doğadaki izlenimleri ve dolayısıyla deneyimleri sonucu meydana getirdiği sanat yapıtları, şematize edilmiş, ussallıkla yoğrulmuş imgelerdir. İnsanın düşünme yeteneğinin varyantları imgesel kavramlar oluşturmada ortaya çıkan yetilerdir (Karabulut ve Daşdemir, 2020. s. 243). Tekrar, tüm yönleriyle tanımlanması düşünülen bir objenin fiziki sınırlarının zihinde belirmesi, ana çerçevesinin çizilmesi eğilimidir. Yansıma kuramı, bireyin belleğinin somutlaştırma, anlamlandırma gibi dışsal etkenlerin izlenimleridir. Kişinin içinde bulunduğu coğrafi zemin, veri toplama, müşahede de bulunma, hafızasında şematize etme, örüntü oluşturma ve bilince çıkarma süreçleridir. Diğer yandan ise, imgesel, idrak edebilme yeteneğidir. İmgesel; betimleme, resmetmek, görsellikle açıklanamamalıdır. Fakat imge görsellikle yakın ilişkili bir olgudur.

İnsan için oldukça değerli olan görme organı, çevresinde olup bitenlere yönelik edindiği intiba, ussallık ve hissi kabiliyetiyle ayırım yapmaya, tercihte bulunarak, zihinde bir görsel anlam belirmeye başlamasında önemli bir araçtır. Bu sebeple imgesel yaratının meydana gelmesinde en yetkili organ gözdür. Dolayısıyla konsantrasyonunu tek objeye odaklayan birey düşünüldüğünde, objeyi incelediği vakit boyunca, bellek objeden yansıyan tüm uyarıcıları kaydetmektedir (Işıldak, 2008, s. 65). Orkunt'a göre (2017), hayatın karmaşıklığı içerisindeki bireyin yaşama ait imgeler oluşturarak ona anlam kazandırması söz konusudur burada en önemli öncü dünyayı analizine yardımcı olan görsel bellek imgeleridir (s. 29). O (2017), buradan yola çıkarak aslında her yaklaşımın imgesel tasarımı hayat tecrübelerinin, birikimlerin, farklı üslupların bir araya gelmesi olarak algıladığının altını çizmektedir. Bu doğrultuda her şey yeniden ve yeniden kurgulanarak tasarlanabilmektedir (s. 29). Bunun doğal sonucu olarak, varoluş mekânlarını açığa çıkaran mimari yapılar, insanların yaşantılarına aracılık ederek, kişinin yaşam deneyiminin ve algıladığı dünyanın birbirine eklenmesine ortam hazırlamaktadır

İmgesel tasarım, tabiatta mevcut durumdaki objenin sanatkâr tarafından taklit edilmesi, o nesneye farklı özellikler edindirmesi işlemidir. Ayrıca, objenin bilinçli düşünme süreçlerinden geçtikten sonra başka bir nesneye dönüşmesi işlemidir. İmgesel tasarım ise, bireye mahsus özelliklerin, farklı imgeleri tek noktada toplayan, sentezleyen en son veriler oluşturma becerisi sağlayan olgular bütünüdür (Gawain, 1978, s. 5). İmgelem, düşsel dünyada tasarımı, zihinde bir fikir ya da resim yaratma yeteneğidir. İmgesel tasarım ürünü, sanat yapıtı, kavramsal olarak inşa edilmiş bir dizi duygu ve düşünceyi

sembolik olarak aktaran ve üretiminde belirli bir tarzda yetenek, beceri ve bilgi gerektiren bir üründür.

İngesel sanatsal üretim, insana ve onun tarafından üretilmiş olan her şeye atıfta bulunabilen, göstergeye dönüşebilen, duygu ve düşüncelerin görünür hale getirilmesi sürecidir (Sankır, 2018, s. 525). Bunun somut örneklerinden biri de geri dönüşen sanat yapıtının kendisi olarak sunulanın yani görünenin ötesinde sembolik ifadeler aracılığıyla özel anlamlar taşıyan düşünceye özgü kavramsal ürünlerdir. Bu olay ingesel duygu ve düşüncelerin gerçekliğe dönüşmüş halidir. Bu açıdan sanat eserleri aynı zamanda konjonktürelidir Her sanatçı yaşadığı toplumun değer yargılarını, zamanın koşullarını, felsefesini, inanç dinamiklerini, içselleştirerek sanatına semboller halinde yansıtmaktadır.

Sanatçılar içinde buldukları çağdan ve kültürden çok fazla izole bir bilinçle eser yaratmakta diretmemektedirler. Gündelik yaşamdaki sıradan bir objenin sanat olarak değerlendirilmesi o nesnenin sahip olduğu özsel niteliklerden dolayı değil ona atfedilen anlamlardan dolayı mümkün olabilmektedir (Sankır, 2018, s. 525).

Gülüm ve Dilmaç (2016), çağdaş sanatın, geri dönüşüm uygulamaları ile hem kent bazında çözüm getirici nitelikler taşıdığını hem de estetik değer oluştururken, geliştirdiği odak noktasıyla halkın dikkatini çekerek yarattığı sanatsal ortamlar imaj ve kimlik türettiğini dile getirmektedirler (s. 92). Ayrıca, halkın kolayca erişebileceği ortamlarda yapılan sanatsal uygulamaların, mekâna yeni anlamlar katarken müze sergi ve koleksiyonları ile algısal ve işlevsel bir anlayışı da geliştirdiğini ifade etmektedirler. Onlara göre (Gülüm ve Dilmaç, 2016), kamusal alanda otoriteden özgürleşerek üretilen sanat halkla da iletişim kurmayı kolaylaştıran bir etmendir (s. 92). Burada sanatçının marjinallik prensibinden söz edilirken onların bir yandan fikirlerini sanat yolu ile anlatırken diğer yandan da doğayı korumak adına bir savaş verdiklerinin altını çizerler. Bu tür geri dönüşüm fikri üzerine yükselen ve atık malzemeler kullanılarak üretilen sanatın insanlara geri dönüşüm fikrini aşılamanın yanında sürdürülebilirlik anlayışını da verdiğini anlatmaktadırlar.

Çağdaş sergiler, insanı merkeze alarak farklı sanat akımlarına ait ingesel, sınırları zorlayan örneklerinin yanı sıra somut olmayan kültürel miras, performans sanatları, geri dönüşüm sanatı (Driftwood) vb. derin hayal gücü ve estetik yetenek ürünlerinin bulunduğu yeni müzecilik platformunda, ziyaretçilerin beğenisine sunulmaktadır. Geri dönüşen sanat, son yüzyılda, insanın özgürce düşünebildiği ve tasarladığı marjinal seçkileri, yeni müze ikliminde sergileme şansını yakaladığı, pragmatik ve rasyonel bir kulvarda boy göstererek kendini ifşa ettiği bir manifestonun muhtevasını teşkil etmektedir. İngesel tasarımın sıra dışı versiyonu olan geri dönüşen sanatın, müzelerdeki örnek uygulamalarını ele alan bu çalışma ekolojik ve estetik değerler perspektifinden sanatın nasıl teşekkül ettiği konularına atıf yapmaktadır. İngesel tasarım, hayatın birçok alanında farklı kollarında, kullanılabilen bir kavram olarak tasavvur edilse de sanatsal ürün elde etmeyi sanat eseri yaratmak odaklı anlamıyla değerlendirmek de ayrı bir husustur. Kişinin düş gücünü kullanarak estetik hassasiyeti ekseninde nitelikli veri elde etme arzusu ingesel

tasarımın ana temasıdır. Bu anlamda çağdaş sanatta atık malzemelerin kullanılması aracılığıyla ve geri dönüşüm mantığından yola çıkılarak sanat eseri tasarlama bu çalışmada detaylı olarak örnekler üzerinden incelenecek ve analiz edilecektir.

İmge ve İmgelem

İmgeye, objeleri zihinde, modifiye ederek yeniden anlamlandırma işlemine tabi tutuktan sonra beliren görüntüdür denilebilir. Bireyin algılama yetisi sonrasında belirli bir süre beyninde ortaya çıkan soyut ya da somut suni özelliştir (Türk Dil Kurumu, [TDK], 2006). İmge, düş ve görüntü sözcükleri ile benzer anlamlıdır. Düşsel olarak zihnimize oluşan form ya da şekil ile ifade edilmek istenen şey imgedir.

Türkçe sözlük, imge kelimesine şu anlamları vermektedir:

- Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya.
- Genel görünüş, izlenim, imaj.
- Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj,
- Psikolojide duyularla alınan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne, olay, hayal, imaj şeklindedir (TDK, 2021).

Işıldak (2008), Antik Çağ'dan Orta Çağ' a kadar tanımları yapılmaya çalışılan imge kavramı hakkında bazı filozofların açıklamalarını aktarır (s. 66). Onun aktarımında (Işıldak, 2008, s. 66), Platon'a göre, gerçek objenin aksettirilmesidir ve bir anlamda illüzyon olduğunu da ima etmektedir. Ayrıca gerçek, görsele olan sadakatin farklı bir versiyonudur buna karşılık Demokritos ve Epikür imgeyi, mutlak suretle somut bir cisim olmalı diye açıklamaktadır. Beynimizde oluşan, yani ussal olarak beliren görüntü, gerçek nesnenin orijinaline bağlı kalınarak elde edilmesi sonucudur. Orta Çağ'da "Kartezyen" felsefenin önemli isimlerinden olan Descartes'a göre, duyular aracılığıyla maddi objelerin yansımasından edinilen verilerin zihinde oluşturduğu yeni bir kavrayıştır. Descartes, soyut ve fiziksel olarak çalışkan ve yaratıcı ifadesini imgelem için kullanmaktadır diye ifade etmektedir (akt. Işıldak 2008, s. 66).

Bayav (2009) ise Platon'un hayal gücü yoluyla bir varlığa gerçeklik niteliği edindirmek adına bellekte kurgulanmanın imgeleme işaret ettiğini dile getirmektedir (s. 110). Aktif durumda bulunan alıcıları (duyu) imgelem diye ifade eden kişi ise Aristoteles'tir der. 18. yy. da eleştirel felsefe ekolünü geliştiren Immanuel Kant'ın ise imgelemi, objelerin zihinde belirebilecek kadar bıraktığı emareler olarak tanımladığını söyler. Bayav (2009), bunun yanı sıra 20. yy. önemli felsefecilerinden biri olan J.P. Sartre'ın da hayal gücü vasıtasıyla ne yaratmak istendiği adına bir amaç edinmek olarak formüle ettiği imgelem hakkındaki fikirlerini aktarmaktadır (s. 110). Yetiş'e (2007) göre, imge sözcüğü, sanat kelimesi ile doğrudan ilişkili olduğu bir terimi ifade etmektedir çünkü imge, kişinin dış dünyaya ilişkin alımlamalarını tıpkı sanat gibi yeni ifade bir özgünlük ile açıklaması ile gerçekleşir. Burada imge diyerek anlatılanın bir kelime, bir kelime grubu yahut ipuçları

verilmiş bir işaret olabileceği vurgulanmıştır. İmgelerin birtakım içsel yetenekler aracılığıyla maddeye yansiyarak, yaratıya vesile olması imgesel tasarım kavramına örnektir.

İmgesel Tasarım

Hiçbir şey yoktan var edilmez ve de gelişmez. Yeni bir fikrin üretilmesi, ortaya atılması ya da yeni bir düşünce biçiminin önerilmesi ya da türetilmesi, birikimimize katkıda bulunmuş önceki kavram ya da bilginin üzerine inşa edilerek olanak kazanmamaktadır. Ne yaratıcılık ne buluşun amacı, sonucu ortada olmayan bir şeyi var etmek değil, olanın üstüne bir yenilik, değişik bir yorum, alışılmıştın dışında bir bakış açısı getirebilmektir. Eğer bilişsel işlemlerin temelinde kavram önemli bir yer tutuyorsa, o zaman tasarım eğitiminin daha etkili olabilmesi için, tasarıma giden yolun eğitimi de önem kazanmaktadır. Kömürcüoğlu (2002), tasarım sürecinin bir bilişsel işlem olduğunu, aynı zamanda tasarım sürecinin imgelem ve yaratıcılık boyutunun da bulunduğunu açıklamaktadır (s. 5). Her yaratıcı bilişsel süreçte olduğu gibi tasarım ürününün geçirdiği aşamaların da, çeşitli ansal işlemlerin süzgecinden geçtiğini yaratıcılığın, burada yoktan var etme anlamından çok türetme, ortaya çıkarma, yenilik getirme, bulgu ağırlıklı olarak kullanıldığını söylemektedir. Kaldı ki özellikle tasarımda yaratıcılığın, yoktan var etmek anlamı pek geçerli olmamaktadır. Çünkü olasılığı çok düşüktür. Tasarım değişik biçimlerde kullanılabilecek ussal bir gizilgüçtür. Sınırlı da olsa bir miktar ussalık gerektirmektedir. Ancak ussalığın sınırları da bilgi kategorilerinin içinde sınırlıdır diye anlatmaktadır (Kömürcüoğlu, 2002, s. 5).

Uzamsal görsel hafıza performansını zinde tutarak, imgelemden kavrama çıkarak ve yaratı oluşturmak, sanatçının işidir. Sanatçının diğer insanlardan ayrılan belirgin özelliği kavrama yeteneğinin sanatsal ifade aracı oluşundadır. O, kimsenin görmediğini gören, maddeye ruh yükleyen, dolayısıyla imgesel tasarımı gerçekleştiren kişidir. Son derece ilkel nesnelere anlam çıkaran kavrama yeteneği ile imgeyi simgeye dönüştüren bilinç, sanatçının imgesel tasarımlama yeteneğinin yansımalarıdır. Bir nesnenin içeriğini nesne ve simge diye ayırmak yanlışsa, tasarımı da kavramdan ayrı düşünmek o derece sağlıksızdır. Bir konu, bir durum, olay, somut nesnelere, kavrayış ürünü tasarımlardır (Langer, 2003, s. 38). Langer (2003) bu konuda şöyle der:

Tasarım ve kavram birbirlerine kaynaşmış ayrılmaz bir bütünün öğeleridir. Bir nesnenin tasarlanıp ortaya konulması ve de onun deneyimi, hem duyarlılığımızın hem de görsel ve olgusal kavramlarını değişik boyutlarda bir araya getirerek, ona bir anlatım biçimi verilmesidir. “imgelemin ve duygusallığın biçimlerini bize bir bütün olarak vermektedir; eş deyişle sezginin kendisini durulaştırır ve örgütler (s. 38).

Tasarım, geçerli bir veri ortaya koymak için imgenin yansımasıdır. İmgelemin tasarıma dönüşmesi, derin bilişsel bir süreci yakından ilgilendirmektedir. Yani öğrenme, bilme, kavrama, karar verebilme vb. niteliklere haiz olmayı ilgilendiren soyut işlemler durumudur. Tasarımı doğuran alt güdüleyiciler, bilinç, istek, arzu ve kavrama yeteneğidir. Belli bir öğrenme, düzeyine erişmiş us, artık nereye varmak istediğine

yönelik bir kanaati bulunmaktadır. Bunun sonucunda tasarımın kavramsal çerçevesinin oluşması kaçınılmazdır. Şöyle izah etmek gerekirse, bilinç ve imgelem belli deneyimlerden sonra tümevarım ya da tümdengelim şeklinde işlem basamaklarını takip ederek tasarımı doğurmak yolunda ilerlemektedir. Belirli bir olgunluk, yaşam tecrübesi, kültürel birikim, eğitim vb. özellikler de bireysel farklılıkların alt ilkelerini açıklamaktadır.

Turan ve Altaş (2003), imgesel tasarımın farklı safhalardan meydana geldiğini vurgulamaktadırlar (s. 3). İlk aşamada, amaçların neler olduğunu düşünmek, harekete geçmek öncesi durum değerlendirmesi yaparak parametreleri belirlemektir. Tasarım öncesi ilham alma ve politika belirleme durumudur. Daha sonra ikinci aşamada, verileri analiz etmek, işlemek, değerlendirmelerde bulunmak, yargıya varmak safhasıdır. Zihindeki ilk izlenimler yani ilk imgeler, bağımsız ve yeterli olgunlukta olmadıkları için henüz hazır değildir. Kavramaya çalışılarak, tasarıma dönüşmek üzere yoğrulmaya başlanmaktadır. İmgeler, kavrama ve daha sonra imgelem şeklinde biçimlenerek tasarıma dönüşmektedir şeklinde sınıflandırmaktadırlar.

Zihinsel olarak uyarımlar sonucu alınan verileri değerlendirmeden geçirme ve anlamlandırma işlemleri, uyarıcı ile kurulan bağıntı, başka formların ortaya çıkmasına vesile olmaktadır. Ancak burada üzerinde durulması gereken en önemli nokta, zihinin kendi, yargısının filtresinden geçirerek yorum katabilmesi ve yaklaşımıdır (Taşgüzen, 2010, s. 18). Yaratıcı imgelemin (imgesel tasarımın) duyuların, uyarıcılarla olan ilişkisi ile vuku bulması şeklinde açıklanabilmektedir. Duyular yoluyla, içinde bulunduğu coğrafi alanı tahlil ederek yeni somut kavramlar edinmesi, kişinin dışardaki hayat ile teması neticesinde ortaya çıkan davranışlardır.

İmgesel tasarım, bir anlık ve geniş bir zamandan ayrılarak, kopmuş görüntülerdir. Bireysel görme farklılıkları bulunmaktadır. Fotoğraf sanatçısı bile bir fiziki alanda bir zaman diliminin belli bir anını yakalayarak kullanmaktadır. Ressamlarda bir anının görüntüsünü resmetmektedirler. Dolayısıyla hem fotoğraf sanatçısı hem de ressam zihnindeki anlık imgeyi görmektedir. Bir imgeyi algılamak, görme bakış açımızla ilintilidir. Kişinin tercihleri, karar mekanizması, algılayışını yönlendirmede söz sahibidir denilebilir. Örneğin kalabalık bir topluluğa bakıldığında kişi görmek istediği şahsa bakışını yöneltmesi algıda seçicilik ve bireysel görme biçimidir (Berger, 1972/2017, s. 10). Berger'e göre (1972/2017), imge sanat yapıtında verildiği zaman insanların ona bakışı çeşitli varsayımların etkisindedir ve bu varsayımlar, güzellik; gerek; deha; uygarlık; biçim; toplumsal konum; beğeni vb. şeklinde sıralanmıştır (s. 11). Günümüz düşünce dünyası için geride kalan bu hipotezler, sadece maddi gerçeklikler için sınırlıdır. Şimdiki standart durum, tarihten edindiği birikimle yoğrularak bugünü oluşturmaktadır. Geçmişle olan sıkı bağlar bugünü inşa etmektedir. Mutlak suretle içinden çok değerli enstantaneleri çıkararak bugünlere adapte ettiğimiz ve vardığımız nihai sonuçlar bir sentezin argümanlarıdır.

Gawain (1978), yaratıcı imgelemeyi kullanmak için metafiziksel ya da spiritüel düşüncelere inanıyor olunması gerekmediğini ancak bu tür kavramların mümkün olabileceğini kabullenmeye de açık olunması gerektiğini vurgulamaktadır (s. 9). Ona göre kişinin kendi dışında herhangi bir güce "iman etmesi" gerekli değildir burada önemle anlatılan kişinin kendi bilgi ve deneyimlerini zenginleştirme arzusu ve yeni bir şeyi denemek için duyduğu istektir. Kişi farklı teknikleri deneyerek, hangisinin faydalı olduğuna karar verecektir böylece bu değişim onun düşlerinin de üzerine çıkmasına yol açacaktır çünkü ona göre (Gawain, 1978, s. 9), yaratıcı imgelem bir sihirdir. Gawain (1978) şöyle söyler:

O, evrenimizin işleyişini yöneten doğal prensipleri anlamayı, onlarla uyum içinde olmayı ve bu prensipleri en bilinçli ve yaratıcı şekilde kullanmayı öne sürmektedir. Eğer daha önce hiç göz kamaştırıcı bir çiçek ya da harikulade bir güneş batışı görmediyseniz ve biri size bunları betimlense, duyduklarınızı mucizevi şeyler (ki aslında öyledirler) olarak değerlendirebilirsiniz. Ama bunları kendiniz de gözlerinizle görüp, ilgili doğal yasalar hakkında bir şeyler öğrenince, nasıl oluştuklarını anlamaya başlarsınız ve artık bunlar sizin için gizemli olmaktan çıkar doğal görünmeye başlarlar (s. 9).

Gawain'e göre (1978), aynı şey yaratıcı imgelem süreci için de geçerlidir, bu süreçte de öğrenme ve benimseme yaratıcı imgelemeyi geliştirecek, mucizeleri de beraberinde getirecektir (s. 9).

Geri Dönüşen Sanat

İmgesel tasarımın somutlaştırılmış bir perspektiften ele alınmasına en güzel örnek geri dönüşen sanat uygulamalarıdır. Geçmişten bugüne kadar tabiatın içinde yoğrularak form değiştiren nesnelere artık sanayileşmeye paralel olarak, başka tekniklerle dönüşüm yaşamaya başlamaktadırlar. Şahindoğan'a (2016) göre, insan hayatını sürdürmek ve kolaylaştırmak için plansızca tasarlanan ve üretilen çoğu araç, doğanın binlerce yılda yok edemeyeceği maddelerden oluşmaya başlamaktadır. Aslında atık maddelerin birçoğu aynı ya da farklı bir amaç için tekrar kullanılabilen malzemelerden oluşmaktadır. İşte bu bakış açısıyla yola çıkan birçok sanatçı, insanın önlenemez tüketim hırsına ve doğaya olan hassasiyetine bir farkındalık yaratmak adına, atık malzemelerden geri dönüşen sanat çalışmalarını başlatmışlardır. Geri dönüşen sanat diye adlandırılan bu faaliyetler, çöpün evrimi ya da çöpten sanata metaforlarıyla desteklenmeye çaba gösterilmektedir.

Aslına bakılırsa çöpten çıkarılan belirli bir modifikasyon yönteminden sonra kullanılabilir olabileceği öngörülen cisimler birer hammaddedir. Bu atıkların ana malzemeleri her türlü nesneden imal edilen objelerdir. Ahşap, maden, cam, tekstil, deri vb. nitelikte olabilmektedir. İşin özünde insan eli değmemiş, doğanın ruhunu taşıyan odun parçaları da bulunmaktadır. İşin sırrının doğru parçayı doğru yere koymak olduğu konusu sanatçının yeteneğiyle ve tasarım becerisiyle alakalıdır. Bu sebeple atıkların yeniden değerlendirilmesi sürecinde geri dönüşüm fikirleri, özgün çözümler üretmektedir. Geri dönüşen sanatı bir eğitim programı çerçevesinde yaygınlaştırmak, sürdürülebilirlik adına doğru bir politika olarak değerlendirilebilmektedir. Bu çalışmalar, okul dışı ortamlardan

biri olan müze atölyelerinde pek tabii ki uygulanabilmektedir. Eğitim etkinliklerinin yapıldığı birtakım müzelerde, müze uzmanı ya da eğitim görevlileri tarafından geri dönüşüm konusunun, insanlığın geleceği adına neden önemli olduğu fikirleri ekseninden yola çıkarak, tasarıma ve sanata vurgu yapılması ile ele alınabilecek eğitsel uygulamalar olduğu bilinmektedir.

Geri dönüşen sanatı, ekonomi, doğaya saygı, insan sağlığı, sanat kavramlarına vurgu yaparak öğretmek önemli atılımlar olarak addedilebilmektedir (Derksen ve Gartrell,1993, s. 43). Atık malzemelerden oyuncak, atık kâğıtlardan heykel, boncuk, tablo, sepet yapımı gibi fikirleri sanata dönüştüren etkinlikleri, hem öğrencilere müzede iyi vakit geçirmelerinde hem de eğitim aktivitelerinde rol alarak üretimler gerçekleştirmelerinde kayda değer bir tavır gibi görmek gerekmektedir. Hayal gücünü kullanarak yaratıcılıkları ve dolayısıyla öğrencilerde çalışma disiplini, dayanışma, beceri kazanımlarını desteklemekte ve ilham almalarına katkıda bulunarak erken yaşlardan itibaren imgesel tasarıma yönelik ilk adımlar atılabilmektedir.

İmgesel Tasarımla Geri Dönüşen Sanata Müzelerden Örnekler

Günümüz müzeciliğinde, toplumun katılımı, beklentileri, düşünce yapısı, etnik durumu, kültürel yapısı, sosyoekonomik düzeyi, beklentileri vb. gereksinimleri dikkate alınarak ayrıca fonksiyonel açıdan politikalar belirlenmektedir. Ziyaretçilerin müze aktivitelerinde görüş bildirmeleri, etkinliklerde rol almaları düşünülerek yeni arayışlar tasarlanmaktadır. Yeni kurgulanan müze konseptlerinde sergi ve koleksiyonlar, müzenin hizmet verdiği kentin ya da ülkenin değer yargılarını gözetken tarzda ve konjonktürel anlayışa paralel bir düzleme göre kurgulanmaktadır. Dolayısıyla müzeler çağdaş sanatların özgün ve sıra dışı çalışmalarına büyük oranda önyak olmaktadır. Bu yeni sanat icraatlarından birisi de geri dönüşen sanat sergi, koleksiyon ve etkinliklerdir.

İstanbul Modern Sanat Müzesi

Türkiye’de çağdaş sanatların en güzide sergilerini kurgulayarak, sıra dışı küratöryel düzenlemelerle adından bahsettiren, eğitim ve öğretim programlarını belirli bir sistematiğe göre düzenleyen, aktif müzecilik anlayışına sahip İstanbul Modern Sanat Müzesidir. Çeşitli yaş gruplarına göre müze eğitim uzmanları eşliğinde tertiplenen eğitim programlarına öğrenci katılımı istenilen orandadır. İstanbul Modern “Geri Dönüşen Sanat Dostları” adını verdiği geri dönüşüm sanatsal etkinliklerine her yaş grubundan çocuğu davet etmektedir.

Geri dönüşüm sanatı, etkinliklerine doğanın insan hayatındaki önemi, israf etmenin olumsuz yanları, ülke ekonomisinde atıkların önemi vb. gibi temalarla biçimlendirilerek ele alınmaktadır. İstanbul Modern Sanat, İKSV (İstanbul Kültür Sanat Vakfı), iki yıl önce düzenlediği “Yedinci Kıta” temalı 16. İstanbul bienalinde (iki yılda bir düzenlenen) ele alınan projede, çocuklara çevreye yönelik farkındalık edindirmek amaçlanmaktadır.

Pandemi günlerinde, çevrim içi platformda ve fiziki ortamda, eğitimler veren İstanbul Modern, özellikle plastik atıkların değerlendirilmesi için İstanbul Modern Eğitim ve Sosyal Projeler Bölümünün rehberliğinde çocuklara evlerdeki atık malzemelerle kendi sanat yapıtlarını yaratma imkânı sağlamaktadır. Bunun yanı sıra “Geri Dönüşüm Dostları” projesi ile birlikte, 3 farklı projeyi de çocuklara yönelik yayımlama hedefi olan müze, bu etkinliklere katılan çocuklara başarı sertifikalarını dijital bir belge olarak sunmayı düzenlemektedir. Eğitim etkinliklerinde, çocukların birtakım atık malzemeleri edinmeleri talep edilmektedir. Örnek olarak, plastik şişeler, karton kutular, karton rulolar, plastik ambalaj kutuları, şampuan şişeleri vb. her türlü katı atık araç ve gereçleri kullanarak kendi sanat ürünlerini yaratmaları istenmektedir.

İstanbul Modern Müzesi, atölye çalışmalarında kullanılan ürünler, marka bilgisi olmadan temin edilmeye dikkat edilmektedir. Bu doğrultuda geri dönüşen sanat etkinliklerine ve kullanılan malzemelere bazı uygulamaları örnek göstermek gerekirse:

1. Etkinlik adı: “Cesaret Kent” (bkz. Resim 1). Kullanılan malzemeler; bitmiş kâğıt havlu kartonu, bitmiş tuvalet kâğıdı kartonu, bitmiş streç film rulosu, pastel ya da kuru boya, yapıştırıcı, makas, koli parçaları, plastik kapaklar, yumurta kartonudur.
2. Etkinlik adı: “Bicicik ve Çıtçıt” (bkz. Resim 2). Bicicik ve çıtçıt, adlı iki hayali kahramanın hikâyesi üzerinden kurgulanmıştır. Kullanılan malzemeler; pet şişe veya (ailenizin desteğiyle kullanmak için) cam şişe, bitmiş tuvalet kâğıdı rulosu, kuru dal ya da kürdan, yapıştırıcı, siyah kalem, yumurta kabuğu, çekirdek kabuğudur.
3. Etkinlik adı: “Kovkovkuş” (bkz. Resim 3). Virüslerle mücadele konusuna vurgu yapmaktadır. Kullanılan malzemeler; sıvı sabun şişesi, içecek şişeleri, vitamin kutuları, kapaklar, renkli sprej, akrilik ya da guaj boya, makas veya (aile desteği ile) maket bıçağı, yapıştırıcı ya da aileden izin alınmak suretiyle silikon aletleridir.
4. Etkinlik adı: “Horakan” (bkz. Resim 4). Etkinlik, dünyada nesli tükenmiş büyük canlılardan olan bir dinazorun günümüze kadar gelebilmiş son türünün hâlâ yaşamakta olan tek örneğini canlandırmak üzerine kurulmuştur. Kullanılan malzemeler; çeşitli boya türleri, yapıştırıcı, makas, kalemler, karton parçaları, küçük toplar, renkli kâğıt çeşitleridir.
5. Etkinlik adı: “Kahramanlar” (bkz. Resim 5). Etkinlik, satranç oyununun elemanlarını konu edinmektedir. Kullanılan malzemeler; bitmiş kâğıt havlu kartonu, bitmiş tuvalet kâğıdı kartonu, makas ya da (ailenizin desteği ile) maket bıçağı, akrilik ya da guaj boya, fırçadır.
6. Etkinlik adı: “Benim Adım Mavi Saçlı Şövalye” (bkz. Resim 6). Kullanılan malzemeler; bitmiş kâğıt havlu kartonu, bitmiş tuvalet kâğıdı kartonu, yapıştırıcı, makas, renkli kartondur.



Resim 1, 2, 3: Cesaret Kent, Bicicik ve Çıtcıt, Kovkovkuş (2020), İstanbul Modern Müzesi
(www.istanbulmodern.org/tr).



Resim 4, 5, 6: Horakan, Kahramanlar, Mavi Saçlı Şövalye (2020), İstanbul Modern Müzesi
(www.istanbulmodern.org/tr).

Pera Müzesi

Suna ve İnan Kır a  vakfının kültür ve sanat faaliyetlerinin, simgesel nitelikteki kurumu olan Pera Müzesi, İstanbul, Beyoğlu semtinde bulunmaktadır. Müzenin en önemli eseri Osman Hamdi Bey'in "Kaplumba a Terbiyecisi" adlı orijinal tablosudur. Bunun yanı sıra Pera Müzesi, maden sanatına ait "Anadolu Ağırlık  l leri" koleksiyonu, Osmanlı Devleti'nin son dönemine ait "İmparatorluktan Portreler" ve "Seramik" koleksiyonları ile dikkat çekmektedir.

Pera Müzesinde de belirli periyotlarda  rencilere yönelik eğitim etkinlikleri devam etmektedir. Eğitim atolyesinde, müzenin "Kristal Berraklı ı" sergisinden yola çıkılarak, optik diskler, eritilerek, kristalize objeler elde edilmektedir. Etkinliklerde, "Unutma(ma)ktan korkuyorum" projesinde, evlerde kullanım dışı olan atıkların, farklı

türlerde nesnelere yaratmak üzere kullanımını desteklemektedir (bkz. Resim 7). Öğrenciler, eğitim uzmanları tarafından verilen komutlarla, deneme yanılma yaparak, hayal güçlerini kullanarak tasarımlar gerçekleştirmektedirler (PERA, 2021) (bkz. Resim 8 ve 9).

“Kristal Berraklığı” etkinliğinde kullanılan malzemeler;

Karton türleri (koli, ayakkabı kutuları, eşya kutuları, kâğıt havlu, peçetelikler vb.), plastik pet şişeler, plastik içecek atıkları, temizlik ambalajlarıdır. (plastik bidon, şişe vb.) Kırık ev gereçlerinin parçaları, yapıştırıcılar, kesici aletler, temizleme fırçaları, boya türleridir (sulu boya, pastel boya, boya kalemleri vb.) (PERA, 2021).



Resim 7. Öğrenci çalışmalarından örnekler (2020), Pera Müzesi
(www.peramuzesi.org.tr).



Resim 8. Öğrenci çalışmalarından örnekler (2020), Pera Müzesi
(www.peramuzesi.org.tr).



Resim 9. Öğrenci çalışmalarından örnekler (2020), Pera Müzesi
(www.peramuzesi.org.tr).

Samsun Geri Dönüşüm Müzesi

Geri Dönüşüm Müzesi, Samsun ilinde katı atıkların işlendiği bir alanda, birçok faaliyetin düzenlendiği kompleks bir şantiye tarzı yerde konumlandırılmıştır. Bu alanda idari bina, kantarın olduğu bina ve çöp depolama işlemlerinin yapıldığı bölümlerden meydana gelmektedir. Yapı topluluğunun mimari biçimine sınırlı sayıda malzeme ile ulaşılmıştır.

Yapıların mimarisinde tamamlayıcı unsurlar detaylarda geliştirilmiştir. Ayrıca, su arıtma tesisi bir bölüm daha içermektedir. Otoparka inen amfi basamakları, çatıya çıkan eğimli çatı plağı, basamaklar ve çatı terasının yanı sıra sergi salonunun geniş terası katı atık sahası yönünde genişleyen, uzunluğu 3 metreye yaklaşan konsol döşemelerle tanımlanmıştır (SGDM, 2020). Müzenin bulunduğu kısımda, atıkların ayrıştırıldığı, tasnif edildiği, ayrıca enerji üretiminin gerçekleştirildiği çalışmalar yapılmaktadır. Müzenin projesi, “URBAR” (Kentleşme ve Mimarlık Bürosu) tarafından tasarlanmıştır. Müze, okul grupları tarafından sık sık ziyaret edilmektedir. Müzede, ilköğretim öğrencilerinin etkinlikleri için ayarlanmış, çalışma ve atölye tarzı alanlar bulunmaktadır. Öğrenciler, müzenin bulunduğu alana getirilen her tür katı atıkları kullanmak suretiyle yeni nesneler üretmektedirler. Müze yetkilileri ve okul gruplarının sorumlu hocaları, geri dönüşüm sanat etkinliklerinde doğanın değeri, atık israfı ve dönüştürme konularını içeren sunumlar eşliğinde öğrencilerle tasarımlar gerçekleştirmektedirler (bkz. Resim 10, 11,12 ve 13).



Resim 10. Samsun Geri Dönüşüm Müzesi
(<http://www.arkiv.com.tr>).



Resim 11. Samsun Geri Dönüşüm Müzesi
(<http://www.arkiv.com.tr>).



Resim 12. Samsun Geri Dönüşüm Müzesi
etkinlikleri, etkinliklerden örnekler,
(<http://www.arkiv.com.tr>).



Resim 13. Samsun Geri Dönüşüm Müzesi,
(<http://www.arkiv.com.tr>).

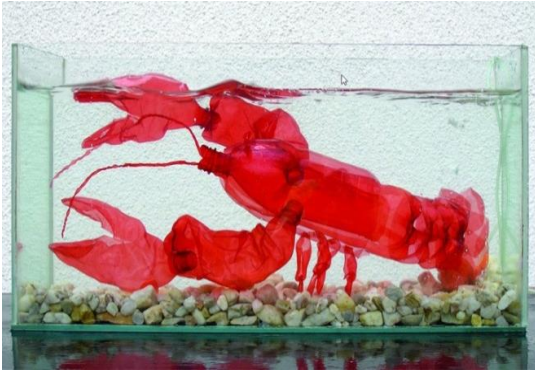
PET-ART Museum (Veronika Richterová Plastik Şişe Müzesi)

Veronika Richterová, yaklaşık olarak 17 yıl boyunca emek vererek “Pet Şişe Sanatı” (PET ART) diye adlandırılan sergi ve koleksiyonlar vasıtasıyla, tasarlanan Plastik Şişe Müzesini kurmuştur. 2004’ten günümüze kadar binlerce plastik şişeye yüzlerce heykel yapmıştır. 2007’de eşi Michal Cihlár ile birlikte bu vizyonun bir koleksiyonunu oluşturmaya başlama kararı vermişlerdir. Geri dönüşüm sanatçısı, Veronika Richterová atık pozisyonundaki plastik şişeleri sanatsal becerisi doğrultusunda yeniden biçimlendirerek sıra dışı objeler yaratmaktadır (PERT-ART, 2020). Veronika, plastik şişeleri kesme, ısıtma, bükme, birbirleriyle birlikte eritme gibi birçok yöntemle dönüştürmektedir. Görünüşte değersiz ve geçici olan bu nesnelere zamanın bir kanıtı olarak gelecek için korumanın gerekli olduğunu düşünmektedir.

PET-ART (Plastik Şişe Sanatı), Veronika Richterová, sıra dışı fikirleri sayesinde, işi için malzeme seçmek adına geri dönüşüm kutularından şişe aramanın gerekliliğinin doğması sonucu kısa bir süre sonra, plastik şişe çeşitlerinin çok hızlı değiştiğini gözlemlemiştir. Sanatçı, en sevdiği modellerden bazılarının aniden ortadan kaybolması ve diğerlerinin su yüzüne çıkmasından ilham alarak bu sanatı daha da geliştirmeyi tasarlamaktadır (PERT-ART, 2020). Çalışmalarında en önemli motivasyon kaynağı, plastik malzemenin ısıtılması sonucu yeniden farklı formlara dönüştürülebilir nitelikte olabilmesidir. Bu işin

teknolojik süreçleriyle ilgili metotlar geliştirilmesinde ısrarcı görünmektedir. Beklenmedik çeşitlilikle dolu bir koleksiyon, sürekli olarak plastik şişelerin tasarımının gelişimini haritalandırmaktadır.

Küresel karakterlerinin yanı sıra yerel farklılıklarını da ortaya koyarak ve modellerin taklit edilmesine ilişkin bir soruna işaret etmektedir. Koleksiyonları için, her zaman dünyanın dört bir yanından yeni türler getiren birçok arkadaşı ve destekleyici sayesinde sergi ve koleksiyonları sürekli olarak genişlemektedir. “Sürdürülebilir Mimarlık Estetiği,” “Plastik Çağ,” “Japon Fast Foot,” “Dört Nesil Vejetaryen,” “Japonya'dan Satın Alındı,” sergilerinden bazılarıdır (PERT-ART, 2020). Tasarımlarında genellikle doğadan ilham alan sanatçı, çalışmalarında, yengeç, balık, denizanası, yarasa gibi hayvan heykellerini; kaktüs, nilüfer, manolya, palmye gibi bitki heykellerini; iç mekân dekorasyon objelerini içermektedir (Resim 14, 15, 16 ve 17). PET ART, adını verdiği faaliyetlerinde, hammadde gereksinimlerini karşılamak konusunda çeşitli alternatifler denemektedir. Bu işe başladıktan kısa bir süre sonra sanatçı, piyasaya sürülen plastik şişe tiplerinin çok sık değiştiğini, bazı favori modellerinin tedavülde kalktığını fark etmektedir. Bu açıdan, atıl durumda olan nesnelere biriktirerek ileride tekrar kullanmak üzere depolamaktadır (PERT-ART, 2020). Çok farklı konseptlerde, plastik şişeler tasarlayarak kendini yenilemeyi başarmaktadır. Sanatsal karakterini ve yerel farklılıklarını, bir plastik şişe sanatı müzesini açarak sergileme fırsatı bulan Veronika Richterova bu sanatı hâlihazırda yapmaya devam ettirmektedir (Cihlar, 2007).



Resim 14. Veronika Richterová, Yengeç,
(www.veronikarichterova.com)



Resim 15. Veronika Richterová, Çiçekler,
(www.veronikarichterova.com)



Resim 16. Veronika Richterová, Çiçekler,
(www.veronikarichterova.com)



Resim 17. Veronika Richterová, Koleksiyonlar,
(www.veronikarichterova.com)

Sonuç

İnsanlık tarihi boyunca önemli eserler üretmiş sanatçılar, eserlerini yaratmadan önce bilişsel dünyalarındaki kavgaları, tartışmaları, fırtınaları dindirdikten sonra belirli bir form ve biçime büründürerek anlamlandırmaktadırlar. Bu anlam arayışı ile beliren ışıltılar imgelerdir. Bir objeyi, etraflıca analiz ederek zihne tanıtacak mekanizmaya imge denilebilmektedir. Hissedilerek sezilmiş olan nesnenin fiziki ya da imgesel izdüşümüdür. İmgelemin tasarıma dönüşmesi, derin bilişsel bir süreci yakından ilgilendirmektedir. Yani öğrenme, bilme, kavrama, karar verebilme vb. unsurlara vakıf olmayı gerektiren soyut işlemler şemasıdır. İmgesel tasarım farklı safhalardan meydana gelmektedir. İlk önce amaçların neler olduğunu düşünmek, harekete geçmek öncesi, durum değerlendirmesi yapmaktır. Tasarım öncesi fikir oluşması aşaması ve harekete geçme durumudur. Daha sonra verileri tasnif etmek, işlemek, değerlendirmelerde bulunmak ve bir yargıya varmaktır.

İmgesel tasarımlar, çağdaş sanatta, geri dönüşüm uygulamaları ile daha sıra dışı örneklerini ortaya koymaktadır. İnsanoğlunun doğaya hükmetme sevdası beraberinde deformasyon ve yıkım meydana getirmektedir. “Bindiği dalı kesme” gibi de algılanması gereken bu sınırsız katletme istilaları, birçok gönüllü çevre tarafından açık bir şekilde

eleştirilmektedir. Çağdaş sanatçılar atık malzemeleri akıllıca kullanarak tasarıma dönüştürebilme çabaları ile farklı ve faydalı bir sanat türü keşfetmektedirler. Geri dönüşüm sanatı denilen bu sanatta hem kent bazında çözüm getirici nitelikler taşımakta, hem de estetik değer oluştururken, oluşturduğu odak noktasıyla halkın dikkatini çekerek yarattığı sanatsal ortamları imaj ve kimlik yaratmaktadır. Bu çalışmada, Türkiye’den İstanbul Modern Sanat, İstanbul Pera Müzesi, Samsun Geri Dönüşüm Müze ile Çek Cumhuriyeti’nden Veronika Richterová’ nın Plastik Şişe Müzesi, örnekleri ele alınmaktadır. İstanbul Modern Sanat, İstanbul Pera Müzesi, Samsun Geri Dönüşüm Müzelerinde, çocuklar için eğitim atölyelerinde geri dönüşüm sanatının önemi hakkında bilgiler verilerek, uygulamalı çalışmalar yapılmasına da zemin hazırlanmaktadır. Ancak Veronika Richterová’ nın Plastik Şişe Müzesi ziyaretçilere, genel anlamda sergi ve koleksiyonları incelemeleri için kurgulanmaktadır. Çalışmada ele alınan tüm müze örneklerinden elde edilen bulgular göstermektedir ki, müzeler, eserleri muhafaza etme, koruma, bakım ve serileme amaçları dışında tasarıma yönelik faaliyetlerde ve eğitim konularında da başarılı hamleler ortaya koymaktadır. Toplum merkezli bakış açıları ile insanlar için problem olan ve olabilecek sorunlara karşı farkındalık oluşturmak günümüz müzelerinin hümanist politikalarından bazılarıdır. Tarama yöntemi ile özellikle çevrim içi platformlarda doküman incelemesi yapılmıştır. Alanyazındaki konuyla ilgili yayınlar gözden geçirilmeye çalışılmıştır.

Müzebilim ve çağdaş sanatlar literatüründe, geri dönüşüm sanatı etkinliklerini içeren çalışmalar yok denecek kadar yetersiz durumdadır. Özellikle yeni müzecilikle ilgili yayınlar tarandığında bu konuda ekolojik farkındalık ve sanatsal beceriler anlamında çok fazla söz söylenmediği hususunun göze çarpan unsurlardan biri olduğu dikkat çekmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, mümkün olduğu kadarıyla, düşsel becerilerin yeni formlara evrilmesinin spesifik örneklerine değinmeye gayret etmektedir.

Hızlı bir dönüşümün yaşandığı 21. yüzyılda, beğenileri, arzuları, gereksinimleri farklılaşan bireylerin, sanatın evrilmesinde, postmodern pozisyonunun gerekliliği olarak da eser örneklerinin çeşitlenmesinde kendini göstermeleri konjonktürel bir tutumdur. Sanatçıların atık malzemeleri sıra dışı yapıtlar üretmek aracı olarak kullanmaları, geniş kesimler tarafından takdirle karşılanan bir davranıştır. İmgesel tasarım yeteneği gelişmiş, zengin hayal gücü birikimiyle atılımlar gerçekleştiren modern sanatçılar, özgün hamlelerle ürettikleri eserler neticesinde, seçkin hikâyeler yaratmaya devam etmektedirler. Son zamanların özgün sanatçıları, geri dönüşen sanat örneğinde olduğu gibi hem doğaya olan saygılarının bir ifade aracı olarak hem de sanatsal değeri ile olumlu tepkiler toplayan eserlerinin niteliğiyle, örnek olmakta, başarılı bir imaj sergilemektedirler.

Kaynakça

- Bayav, D. (2009). Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 105-122.
- Berger J. (1972/2017). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman Çev.). Metis Yayınları
- Cihlár, M. (2007, Mart 12). *Plastik Şişelerin Sanat Yoluyla Geri Dönüşümü*, <http://www.arkitera.com/haber/plastik-siselerin-sanat-yoluyla-geridonusumu/>
- Derksen, L. ve Gartrell, J. (1993). The Social Context of Recycling, *American Sociological Review*, 58(3), 434-442.
- Gawain S. (1978). *Yaratıcı İmgeleme*. (S. Ayanbaşı, Çev.). Akaşa Yayınları.
- Gülüm, B. ve Dilmaç, O. (2016). Kamusal Alanda Atık Malzemelerle Yapılan Sanatsal Çalışmaların Sürdürülebilir Kent Hayatına Katkıları, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 0(18), 77-95.
- Işıldak, S. (2008). Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem, *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi (EFMED)*, 2(1), 64-69.
- İstanbul Modern Sanat Müzesi, (2021, Nisan). *İstanbul Modern Sanat Müzesi, Geri Dönüşüm Dostları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, <https://www.istanbulmodern.org/tr/geri-donusum-dostlari/>
- Karabulut, N. ve Daşdemir F. (2020). İmge, İmgelem ve İmgeleme Kavramları Bağlamında Sanat Eserinin Oluşumu, *Ekev Akademi Dergisi*, 24(82), 231-244.
- Kömürcüoğlu N. T. ve Altaş, N. E. (2003). Tasarım Sürecinde Kavram, *İTÜ, Dergisi/a Mimarlık, Planlama, Tasarım*, 2(1), 15-26.
- Kömürcüoğlu, T. (2002). *Tasarım Sürecinde Bilişsel Yeti Olarak İmgelem ve Kavram*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Langer, S. K. (2003). *Feeling and form: A Theory of Art*. Charles Scribner's Sons, New York. Textbook Publishers.
- Orkunt, T. (2017). Tasarım Olgusundaki Düşünsel Kurgunun Biçimsel Ürüne Dönüşmesinin Temeli Olarak Esin Kaynağı, *Altınbaş Üniversitesi Mühendislik Sistemleri ve Mimarlık Dergisi*, 1(1), 24-38.
- Pera Müzesi, (2021, Mart). *Pera Müzesi, Geri Dönüşüm ile Tasarım*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, <https://www.peramuzesi.org.tr/per-ogrenme/atolye/geri-donusum-ile->

tasarim/4118/

PET-ART Museum, (2020, Nisan). *Veronika Richterová, PET-ART Museum, (Plastic Bottle Art)*, <http://www.veronikarichterova.com/en/ppet-art-museum-3/>

Samsun Geri Dönüşüm Müzesi, (2020, Nisan). *Samsun Avdan Geri Dönüşüm Müzesi*, <http://www.arkiv.com.tr/proje/samsun-avdan-geri-donusum-muzesi/4419/>

Sankır, H. (2018). Gündelik Nesnenin Sanatsal Dönüşümü: Sıradan Nesnelerin Sanat Esrine Dönüşüm Süreci Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme. *Journal of History Culture and Art Research*, 7(5), 524-543. [http://dx.doi.org/10.7596:taksad.v.7i5.1664](http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v.7i5.1664)

Şahindoğan, B. (2016, Mart, 11). *Tüketen Dünyada Geri Dönüşen Sanat*, <http://www.evrensel.net/haber/274804/tuketen-dunyada-geri-donusen-sanat/>

Taşgüzen, Z. (2010). *Düş ve Tasarım: Temel Bir Oluşuma İlişkin Soruşturma*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi.

Türk Dil Kurumu. (2021). *İmge Kavramının Tanımı*.

Yetiş, K. (2007, Nisan 16). *Türk Edebiyatı Öğretmen El Kitabı*, <http://www.turkedebiyati.org/imge-nedir.html/>

Makale Türü: Araştırma Makalesi

KARANTİNA SÜRECİNDE BİR YOL GÖSTERİCİ OLARAK YOSHI OIDA¹

Özgün Can KARABURUN²

ÖZ

Covid-19 salgınının tetiklediği küresel çaplı karantina sürecinde tiyatronun etkinlik alanı kısıtlanmıştır. Sürecin neden olduğu belirsizlik atmosferi içerisinde, salgın öncesi olağan koşullara alışkın oyuncunun kendi zihniyle mücadele etme ihtimali doğmuştur. Bu noktada oyuncunun zihinsel öz eğitimine katkı sağlayacak bir yol göstericiye ihtiyaç duyulmaktadır. Çalışmada, Doğu ve Batı tiyatrosu yaklaşımlarını deneyimleme fırsatına ulaşmış ve kitaplarındaki anlatım üslubunu deneyimlerinden yola çıkarak biçimlendirmiş Japon oyuncu, eğitmen ve yönetmen Yoshi Oida söz konusu yol gösterici olarak ele alınmıştır. Peter Brook'un Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezindeki çalışmalarına yol gösterir nitelikte katkılar sunan eğitmenin görünmez oyuncu kavramı bu çalışmanın odağına alınmıştır. Oida'nın geliştirmiş olduğu alıştırmalar, görünmez oyuncunun tanımını yapma hedefinde incelenmiştir. Söz konusu kavram açıklanırken Doğu'ya özgü samadhi, yin-yang, ki, tay ve yu kavramları ele alınmıştır. Eğitmenin zihni özgürleştirmeye yönelik geliştirmiş olduğu alıştırmalar, edilgin hâldeki oyuncunun karantina sürecinde ihtiyaç duyacağı biçimde tek başına yapılabilecek niteliktedir.

Anahtar Kelimeler: Oyunculuk, Yoshi Oida, Görünmez Oyuncu, Covid-19.

¹Bu makalenin taslak metni, 15-17 Ocak 2021 tarihleri arasında çevrim içi gerçekleştirilen I. Ulusal Tiyatro Sempozyumu'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

²Tiyatro Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. ORCID No.: 0000-0002-3385-2846, ozguncank@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 12 Nisan 2021 **Kabul Tarihi:** 25 Haziran 2021

YOSHI OIDA AS A PATHFINDER DURING THE QUARANTINE

ABSTRACT

Beginning of a global quarantine period with the Covid-19 outbreak, the activity field of theater is restricted. In this atmosphere of uncertainty, there is a possibility that the actor who is familiar with pre-pandemic conditions, will struggle with his/her own consciousness. At this point, a pathfinder which will contribute to the actor's cognitive self-education is needed. In this study, Japanese actor, instructor and director Yoshi Oida who have achieved the opportunity of experiencing Eastern and Western theater approaches in his lifetime and shaped his wording in his books through his experiences, has been discussed as the mentioned pathfinder. Instructor's invisible actor notion which contributed guidingly to the studies in Peter Brook's International Centre for Theatre Research is focused in this study. Physical exercises which Oida developed and cognitive substructure of the mentioned exercises are analyzed in the point of defining the invisible actor. While the mentioned notions being explained, samadhi, yin-yang, qi, tai and yu concepts which are indigeneous to East, have been reviewed. Exercises which the instructor have developed in intention of freeing the mind, is qualified to be solitarily done as needed by the passive actor in the quarantine period.

Keywords: Acting, Yoshi Oida, Invisible Actor, Covid-19

Giriş

Tiyatro sanatı, oyuncu ve seyircinin aynı uzamda eş zamanlı mevcudiyetiyle tanımlanır (Schechner, 1985, s. 10). Bu tanım, Covid-19 salgınının tetiklediği küresel çaplı olağanüstü karantina sürecinde kökten bir darbe almıştır. Belirsizlikle koşut süregelen süreçte tiyatrolar kapanmıştır. Tiyatronun işlevi ve geleceğine varan tartışmalar vuku bulmuştur.

Oyunculuk mesleğinin seyircinin mevcudiyetiyle birlikte tiyatro sahnesinde icra edilemediği ya da salgın önlemleri alınarak kısıtlı sayıda seyirciyle birlikte icra edilebildiği söz konusu zaman diliminde oyuncunun etkinlik alanı kısıtlanmıştır. Şu durumda mesleki etkinlik olanakları araştırılmaya başlanmıştır. Bu araştırmalara, oyuncunun salgın sonrasına yönelik olarak tek başına sürdürdüğü kişisel çalışmaların ve süreç içerisinde yapılan mesafeli provaların yanı sıra, sahne üzerinden çevrim içi gösterimler ve oyunların video kayıtlarının paylaşım siteleri üzerinden gösterimleri gibi dijital olanakların değerlendirilmesi örnek gösterilebilir.

Dijital olanakların değerlendirilmesi noktasında, Çinli tiyatro yönetmeni Wang Chong'un³ bir manifestoyla desteklediği *Godot'yu Beklerken* uyarlaması sahne-dışı bir uygulama olması niteliğiyle özellikle ele alınmalıdır. Çin'in farklı şehirlerinde bulunan ve gündelik mekânlardan çevrim içi bağlanan oyuncular tarafından oynanan oyun, 2020 yılının Nisan ayında yayınlanmıştır. Chong, gösterimden iki hafta sonra kurucusu olduğu tiyatronun internet sitesi üzerinden yayınladığı *Çevrim İçi Tiyatro Manifestosu*'nda, karantina sürecinde "ilk kapatılan ve son açılacak olan" tiyatroların zamanını doldurduğunu öne sürer. Yönetmene göre, tiyatronun yeniden inşası adına çevrim içi dünyanın dijital olanakları değerlendirilmelidir. Çünkü tiyatro "kamusal bir tartışma alanı olması niteliğini uzun zaman önce yitirmiştir. Tiyatro ne kamusaldır ne de tartışma alanıdır. Ancak [milyarlarca kullanıcısıyla] çevrim içi dünya bu nitelikleri taşımaktadır." (Chong, 2020).

Tiyatroda dijital olanakların kullanımı ve bu olanaklar aracılığıyla yeni bir tiyatronun inşası gibi kökten dönüşümler öneren güncel konular, ancak daha kapsamlı bir çalışmada ele alınabilir.

Bu çalışma ise seyirci mevcudiyetini gereksinen, oyunculuk etkinliğini salgın öncesi olağan koşulları temel alarak sürdürmekte olan oyuncunun çalışması ile sınırlandırılmıştır. Yerleşik tiyatrolarda çalışan bu tanıma uygun oyuncunun, mesleki edilginlikten kaynaklanan maddi zorlukları takiben karşılaşma ihtimali olduğu psikolojik bir sorun göz önüne alınmıştır. Çalışmada, koşullar gereği gün içinde tek başına geçirdiği zamanı artan tanıma uygun oyuncuya bedensel alıştırmalar ve bu alıştırmaların zihinsel altyapısını içeren etkin bir öneri sunmak amaçlanmıştır. Tek başına geçirdiği zamanı

³ Chong'un sanat yönetmeni olduğu Théâtre du Rêve Expérimental'in internet sitesinde yer alan bilgiye göre, yönetmen 2016 yılında cep telefonu ve [dijital] sosyal ağları kullanmayı bırakmıştır. Pekin'de, elektrik bağlantısı olmayan ve elektronik aygıtlardan yalıtılmış bir apartmanda yaşamaktadır. (<https://www.theatrerere.org/aboutinenglish>)

yaratıcı uygulamalara dönük değerlendirmiş, günlük bedensel çalışmasının meyvelerini toplamasıyla örnek teşkil etmiş bir yol göstericinin, söz konusu koşullardaki oyuncuya etkinleşmesinde katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Küresel belirsizlik atmosferinin etkisiyle zihniyle mücadele etmek durumunda kalan oyuncunun, önerilen alıştırmaların istikrarlı şekilde tekrarlanması sayesinde salgın sonrasına hazırlıklı hâle gelebileceği savunulmaktadır.

Çalışmada söz konusu yol gösterici olarak, oyuncunun bir an sonra ne yapacağını büyük bir merakla bekleyen seyirci ile sahneye ilk adımını attığı anda derin bir haz duyan oyuncu arasındaki ortaklık hissini kutsayan Yoshi Oida ele alınmıştır. Bu haz Oida'ya göre, oyuncu ile seyirci arasındaki karşılıklı beklenti enerjisi anlamında yaratıcılığın verdiği hazdır. Ona göre (Oida ve Marshall, 2016), “Yaratma anı, uzanmış iki elin neredeyse dokunacakları andır.” (s. 66).

Oida'nın sahne uygulamaları ve yanı sıra eğitmenlik çalışmaları, şüphesiz dünya tiyatro literatürüne önemli katkılar sunmuştur. Bu katkıların bir kısmı, çalışmada güncel durumla ilişkilendirilerek yeniden ele alınmıştır.

İlk bölümde Oida'nın kitaplarındaki anlatım üslubu incelenmiş, ikinci bölümde eğitmenin Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezindeki rolüne değinilmiş, üçüncü bölümde ise eğitmenin geliştirmiş olduğu görünmez oyuncu kavramını tanımlama girişiminde Doğu kültürlerine ilişkin dört kavram incelenmiştir. Kavramların deneyimlenmesi noktasında, eğitmenin önermiş olduğu alıştırmalar tarif edilmiştir.

Oida'nın Anlatım Üslubu

Çalışmada temel kaynaklar olarak *Görünmez Oyuncu*⁴ ve *Oyuncunun Oyunları*⁵ odağa alınmıştır. Bu iki kaynakta Yoshi Oida'nın mesleki deneyimleri, oyunculuk sanatı üzerine düşünceleri ve okuyucuya önerdiği bedensel alıştırmalar; eğitmenin çalışma arkadaşı Lorna Marshall'ın Batılı okuyucuya yönelik açıklamalarıyla birlikte takip edilebilmektedir.

Bu çalışmada görünmez oyuncu kavramını tamamlayan parçalar, oyuncunun zihinsel öz eğitimine yönelik bir araştırma yöntemi olarak ele alınmıştır. Karantina sürecinde tek başına çalışmasını sürdüren oyuncuya Oida'nın hangi aşamada yol gösterici olacağı sorusunun, belirli bir sürecin sonunda ulaşılan “oyuncu yok olabilmeli” mottosu ile bağlantılı olduğu görülecektir. Oida (Oida ve Marshall, 2013) şöyle söyler:

Benim için oyunculuk, varlığımı göstermek ya da tekniğimi sergilemek anlamına gelmiyor. Daha çok oyunculuk aracılığıyla ‘başka bir şeyi’ ortaya çıkarmak, seyircinin günlük

⁴ Bu çalışmada Özlem Turhal de Chiara'nın Türkçe çevirileri esas alınmıştır. İlgili Türkçe çevirinin orijinal İngilizce baskısına ulaşmak isteyen okuyucu için kaynak bilgisi şu şekildedir: Oida, Y. & Marshall, L. (1997). *The Invisible Actor*. Routledge.

⁵ İlgili Türkçe çevirinin orijinal İngilizce baskısına ulaşmak isteyen okuyucu için kaynak bilgisi şu şekildedir: Oida, Y. & Marshall, L. (2007). *An Actor's Tricks*. Bloomsbury Methuen Drama.

hayatında çok karşılaşmadığı ‘o şeyi’ açığa çıkartmak anlamına geliyor (...) Bunun gerçekleşebilmesi için, seyircinin oyuncunun yaptıklarının farkında olmaması gerekiyor. Seyirci oyuncuyu unutabilmeli. Oyuncu yok olabilmeli (s. 17).

Doğu ve Batı tiyatro yaklaşımlarını deneyimleme fırsatına ulaşmış, tiyatro insanları tarafından seyirciye günlük hayatında karşılaşmadığı “o başka şeyi” deneyimletebildiği savunulan⁶ oyuncu, *Görünmez Oyuncu*’nun ön sözünde çocukluk anılarından bahseder. Söz konusu anılarında eğitmen, çocukken görünmezlik niteliğini özellikle vurguladığı bir ninja olmayı arzuladığını belirtir. Bunun koşullar gereği mümkün olmadığını anlayınca, annesinin makyaj malzemeleri ve perukları aracılığıyla başka kişilere dönüşür ve bundan büyük bir haz alır. Oyuncu, görünmezlik arzusuna başkaları olma yoluyla bir karşılık bulmaya henüz bir çocukken karar vermiştir (Oida ve Marshall, 2013, s. 15-17).

1933 doğumlu Katsuhiko ‘Yoshi’ Oida, çocukluğunda geleneksel Japon tiyatrosu türlerinden Nō eğitimi alır. Gençliğinde Nō’nun yanı sıra Kabuki ve Gidayu öğrenir. Türü ne olursa olsun, geleneksel Japon tiyatrosunun Batı’da olumlu anlamdaki ünü, uzun zamana yayılmış ayrıcalıklı bir eğitim sürecinden geçen oyuncuların süreç sonunda sahip oldukları teknik ustalaktan kaynaklanmaktadır. Ancak söz konusu eğitimden geçmiş Oida’ya göre bir oyuncu için teknik ustalık yeterli değildir. O (Oida ve Marshall, 2016), fiziksel teknikten öte iç enerji ve uyum gibi kavramları ön plana çıkararak, özgür zihnin önemini vurgular (s. 93).

İlk adımda, Oida’ya göre su gibi her yere gidebilen özgür zihnin ne olduğu tanımlanmalıdır. Roland Barthes (2008), *Göstergeler İmparatorluğu* başlıklı çalışmasında Japon kültürüne ilişkin göstergeleri inceler. Barthes (2008), geleneksel Japon tiyatrosunun kukla ile icra edilen türü Bunraku hakkında gözlemlerini aktarırken, Doğu ve Batı tiyatro yaklaşımları arasında bir karşıtlık kurar. Bu sayede iki dünyanın düşünce biçimlerini de karşılaştırmış olur. Barthes’a göre (2008), Batı tiyatrosu bir yalanın uzamıdır (s. 64). Dekor, makyaj, ışık gibi yapay unsurlar seyircinin gözünden gizlenirken; insana dair “gizli diye bilinen” duygu, durum ve çatışmalar vurgulanarak ortaya çıkartılır. Benzer çatışma oyuncu ile seyircinin konumlandırılmasında da görülür, aydınlıkta ve durumdan habersizmiş gibi eylem halinde olan oyuncu karanlığın içindeki kitlenin yani bilinç tarafının karşısında durmaktadır (Barthes, 2008, s. 64).

Seyirci ve oyuncuyu karşı iki tarafa ayıran Batı tiyatrosunun yapaylığına karşın, “hiçbir ustalık ya da ölçülülük” göstermeyen sivil görünümlü gösteri görevlilerince icra edilen Bunraku ise olduğu gibidir. Barthes’a göre (2008), anlam kaygısı taşıyan zihinsel bir süreç sonucunda biçimlendirilmiş olan Batı tiyatrosunun “içselliği”, burada dışarı atılmıştır (s. 64-65). Bunraku’da Batı’nın sonuç odaklı içselliğinin yerini çalışmanın kendisi; süreç alır. Barthes’a göre (2008):

Özenle, incelikle okumaya sunulan şey, okunacak hiçbir şey bulunmadığıdır (...) *Bunraku* ile, tiyatronun kaynakları boşlukları içinde sergilenmiştir. Sahneden dışarı atılmış olan şey ‘isteri’dir, yani tiyatronun kendisidir; yerine konulmuş olan şeyse, gösterinin üretimi için gerekli olan eylemdir: içselliğin yerini çalışma alır (s. 64-65).

⁶Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde değinilecektir.

Oida'nın kitaplarındaki anlatım üslubuna bakıldığında, eğitmenin her iki dünyanın tiyatrosunu da deneyimlemiş bir oyuncu olması sonucu hem Doğulu hem de Batılı gibi düşünerek anlatabildiği dikkat çekmektedir. Oida (Oida ve Marshall, 2016), mesleki kariyerinin temeli olan geleneksel Japon tiyatrosu türleri hakkında teknik bilgi aktarırken terimleri parçalarına ayırır, anlamı sade ve net biçimde açıklar:

Nō tiyatrosunda *nanori* adında bir yer vardır (...) sahnenin tam merkezinde durduğumuzda, burası *nanori*'dir. (...) Kabuki tiyatrosunda da yine böyle bir merkez nokta vardır. *Şiçi-san* ismindeki yer 'yedi-üç' anlamındadır ve sahnede gidilen mesafenin tam olarak onda yedisine tekabül eder (s. 71).

Bu tür teknik açıklamaların ardından, oyunculuk deneyiminden kaynaklanan tüyo niteliği taşıyan bilgiler verir. Bilgi aktarımında Batılı oyuncunun alışkın olduğu türden, sonuç odaklı bir anlatım gözlemlenir, mesela oyuncuya en çok güç sağlayacak olanın seyirci ile yüz yüze olmak olduğunu söyler, tam sırt görüntüsünün de diğer bir güçlü pozisyon olduğunun altını çizer (Oida ve Marshall, 2016, s. 71).

Sıra eğitmenin oyunculuk sanatında ustalaşmaya dair fikirlerini aktarmaya geldiğinde ise Doğulu üstatların öyküleri devreye girer. Okuyucu ilgili öyküden ancak öznel çıkarımlarda bulunabilir. *Görünmez Oyuncu*'da yer alan bir öyküyle bu durum örneklenebilir. Kılıç antrenmanı yapan bir öğrenci, eğitmeni tarafından yetersiz bulunur. Ona göre eksik bir şeyler vardır. Üstadının yorumunu anlamaya çalışan öğrenci uzunca bir süre kendi kendine düşünür. Sonunda çıkar yol bulamaz. Anlamaya çalışmaktan, endişelenmekten ve kılıcı hakkında düşünmekten vazgeçer. Bu vazgeçişin ardından eğitmeni ona gülümser ve dövüşün sırrını bulduğunu anlatır çünkü önemli olan kılıçtan kurtulmaktır (Oida ve Marshall, 2013, s. 141-142).

Oida'nın anlatım üslubu, Barthes'ın Bunnaku üzerinden kurduğu karşılaştırmada değinmiş olduğu Doğulu ve Batılı düşünce biçimlerinin bir aradalığıyla; sonuç (anlam) ve süreç (eylem) odaklı düşünmenin birlikteliğiyle biçim kazanmıştır.

Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezinde Bir Yol Gösterici Olarak Oida

Yoshi Oida otuz beş yaşında ve çalışmalarını Japonya'da sürdürmekteyken, Théâtre des Nations'un yönetmeni Jean-Louis Barrault'nun düzenleyeceği bir atölye için İngilizce ve Fransızca bilmemesine rağmen 1968 yılında Paris'e gider. Söz konusu atölyenin yürütücüsü, Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezini⁷ kurma hazırlığında olan Peter Brook'tur. Bu atölye Brook için farklı kültürlerden oyuncularla, önemli kazanımlara neden olacak bir çalışma fırsatı olacaktır. Bu atölyedeki "çok özel kazanımlarını" Brook,

⁷1971 yılında Paris'te İngiliz tiyatro yönetmeni Peter Brook ve işletmeci Micheline Rozan tarafından Fransızca Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT) ve İngilizce International Centre for Theatre Research ismiyle kurulmuştur. 1952 yılında güvenlik koşullarını karşılayamadığı için kapatılan tarihi Théâtre des Bouffes du Nord'un restorasyonu ardından, Brook ve Rozan'ın girişimiyle topluluk 1974 yılında bu tiyatrodaki yerleşik düzene geçmiştir.

Richard Schechner (Schechner vd., 1986) ile yaptığı söyleşide Oida'nın Barry Stanton ile birlikte oynadığı sahneyi örnek göstererek açıklar:

Yoshi Oida ve Barry Stanton *Fırtına* üzerine çalışıyordu. Biri Ferdinand, diğeri Miranda olarak. Gösterdikleri sahne sayesinde anladım ki cinsiyet, bedensel anlamda boyut, dil değiştirilebilir. Gördüm ki –Henry Ford'un üslubuyla söyleyeyim- coğrafya saçmalaktır (s. 54).

Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi, kuruluş aşamasında diğerkültürel göstergelerin yanı sıra dil ve sözün tiyatro sanatındaki işlevine de odaklanmıştır. Oida, topluluk adı altında sahnelenen William Shakespeare'in *Fırtına*'sındaki Ariel rolünü Japonca konuşarak icra eder. Oyuncunun özgün bir ustalıkla yorumladığı rol, Brook'un sonraki çalışmaları için yol gösterici olacak; topluluğun sonraki sahne uygulamalarına stratejik bir katkı sunacaktır. Brook (1999), bunu şöyle ifade eder:

[Oida] bizi bir araya getirenin ne olduğunu açık bir şekilde gözler önüne serdi: yöntem ya da teknikleri değış tokuş etmeye çalışmıyorduk; her birimizin sahip olduğu özgün altyapıların parçalarını bir araya getirerek ortak bir dil bulmuş numarası da yapmıyorduk. Farklı kültürlerin göstergeleri hiç önemli değildi. Önemli olan, kültürlere anlam kazandıran göstergelerin arkasında yatanlardı (s. 126).

Susan Flakes (1975), Oida'nın farklı sahne disiplinlerinde uzmanlaşmış altı Japon oyuncuyla birlikte oynadığı *Bilgeliğin Ötesinde*⁸ adlı gösterisi üzerine yazdığı eleştiri yazısında Oida'nın tiyatro sanatına hangi düşünce temelinde yaklaştığına da yer verir (s. 36). Flakes (1975), Brook'un görüşünü destekler nitelikte, Oida'yı oyunculuk disiplinini jestleri ve sesleri öne çıkararak parçalara ayıran sonra yeniden bu parçalardan bir bütünü yaratmaya çalışan tiyatro anlayışını ve kuramı reddeden biri olarak tanımlar (s. 36).

Oida'nın otuz beş yılını bir Doğu ülkesinde geçirdikten sonra, farklı kültürel göstergelere sahip bir Batı ülkesi olan Fransa'da İngiliz bir yönetmene fikir verebilmiş, çalışmalarında yol gösterebilmiş olması, oyunculuk sanatının evrensel yönünü keşfetmiş olmasında aranmalıdır. Sahne üzerinde ne yaparsa yapsın, isterse rolünü *Fırtına* örneğinde olduğu gibi ana dilinde konuşarak icra etmiş olsun, "güçlü bir mıknaş gibi" ilgi çekici kalabilen Oida'nın sırrı, Brook'un deyişiyile "boşluk yaratmakla ilgilidir." (Savin, 2001, s. 37). Ancak burada kastedilen, akla ilk geldiği şekliyle olumsuz anlamda bir hiçliğe işaret eden bir boşluk değildir. Bu boşluk, yalnızca özgür bir zihin aracılığıyla tetiklenebilen bir açıklık; geliştirilme potansiyeline sahip her türden olasılığa karşı açık olma hâli şeklinde tanımlanabilir.

*Lisanlarda Konuşma: Tiyatroda Dil Oyunu*⁹ başlıklı çalışmasında Marvin Carlson'ın incelediği sahne uygulamalarından biri, Oida'nın oyuncu kadrosunda yer aldığı ve Brook'un yönettiği 1985 yılı yapımı *Mahabharata*'dır.

1980'lerin ikinci yarısında İngilizce ve Fransızca olarak sahnelenen *Mahabharata*, Carlson'a göre (2006), "yüzyılın en önemli uluslararası dramatik etkinliklerinden biridir ve birçok kayda değer tartışmayı beraberinde getirmiştir." (s. 161).

⁸ *Hannya Shingyo (Beyond Wisdom)*.

⁹ *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*.

Örneğin Hint tiyatro insanı Rustom Bharucha, oyunu Hint kültürünün yüzeysel bir parçasını ele almakla suçlar. Kültürel anlamda kutsal sayılan söz konusu destanın sahne uyarlaması, festival kültüründe bir Hint ailesinin aylık geliri kadar yüksek bir fiyatla New York seyircisine satılır. Bu durum destana üst açıdan yaklaşma ve kültürel önemini bozma olarak yorumlanmıştır (Bharucha, 1988, s. 36). Gautam Dasgupta'ya göre (1987) ise söz konusu yapım “Oryantalist” Batı zihniyle biçimlendirilmiştir ve intikam, yiğitlik yahut hüner gösterilerinin öne çıktığı bir dövüş efsanesi olarak okunduğunda anlamını yitirmiştir (s. 11). Söz konusu oyunda rol alan oyuncuların Ciarán Hinds ise (Hinds ve Woolgar, 1990) *Mahabharata*'nın prova sürecinde eğitimin büyük oranda Oida'nın sorumluluğunda olduğunu belirtmiştir (s. 9). Bu da kültürlerarası sahneleme örnekleri arasında en önemlilerden kabul edilen *Mahabharata* üzerine yazılmış yüzeyselleştirme suçlamalarında muhataplardan birinin de Oida olduğunu gösterir. Eğitmenin Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezine sunduğu katkı, yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere, bazı tiyatro insanlarınca dolaylı yoldan eleştirilmiştir.

Oyuncunun Zihinsel Öz Eğitiminde Oida ve Dört Kavram

Yoshi Oida'nın kitaplarındaki anlatım üslubuna ve Peter Brook'un çalışmalarına yaptığı katkılara değinildikten sonra, bu bölümde sıra giriş bölümünde tanımlanmış türden, karantina sürecinde edilgin bir hâl almış oyuncuya yönelik önerilen zihinsel öz eğitim araştırmasındadır. Bu noktada, Covid-19 salgınının tetiklediği belirsizlik atmosferiyle yakından bağlantılı olduğu düşünülen ve Oida tarafından sahnelenmiş bir uygulamaya değinmek gerekli görülmüştür. Oyuncu kimliğiyle Oida'nın tek başına çalışması sonucunda biçim vermiş olduğu bu uygulama örneği, 1979 Avignon Festivali'nde ilk gösterimini yapan ve küresel çapta birçok turneye çıkan *Sorgular: Zen Ustalarının Sözleri*¹⁰ adlı gösterisidir.

Sorgular: Zen Ustalarının Sözleri, müzisyen Akio Suzuki ve Oida'nın rol aldığı iki kişilik bir gösteridir. Gösteriyle ilgili bir yazıda Trudy Scott, oyunun yapısını okuyucu ile paylaşır. Buna göre, on yedi bölümden oluşan gösteride çoğunlukla söz kullanılmaz. Oida ve Suzuki'nin görsel, işitsel ve sözsüz doğaçlama diyalogları aracılığıyla seyircinin hayal gücünü uzama çağırarak hedeflenir. Bölüm geçişlerinde ise sözlü şekilde hayatın anlamı üzerine derin ancak basit Zen öyküleri anlatılır. Gösteri, birkaç geleneksel Japon müziği enstrümanı ve bir kova su, kurumuş bir yaprak gibi aksesuarlar ile boş alanda oynanır. Gösteri, Oida'nın Zen Budizm'i özetler nitelikte bir derinlikteki iki basit cümlesi ile sonlanır: “Her gün önemlidir. Bugün de öyle.” (Scott, 1981, s. 124).

Wuzu Fayan yaklaşık bin yıl önce, Budizm'in yaşam boyu zihinsel kavrama gerektiren “her şey Bir'e döner” mottosunu iki dize ile yeniden ifade etmiştir. Söz konusu dizelerde, her an'ın yaşamsal bir önem taşıdığı; yaşamsal tek ölçütün zaman olduğu ve insan yaşamının yalnızca ölümle sınırlanabileceği vurgulanmıştır. Bu dizeler, karantina

¹⁰ *Interrogations: Words of the Zen Masters.*

sürecinde mesleki etkinliği belirsiz bir süre için kısıtlanmış oyuncunun hislerine tercüman olur niteliktedir: “Yüz yıl yani otuz altı bin sabah / hep bu aynı adam didinip durdu.” (Suzuki, 1984, s. 93-94).

Aradan geçen yüzyıllar ardından Albert Camus (2007), yaşamın ölümle sınırlanmış oluşuna farklı bir açıdan yeniden değinerek, tartışmalı bir ekleme yapmıştır: “Günler boyunca sürüp giden bu boğuk yankıyı bilmiyor değilim. Ama yalnız bir sözüm var söyleyecek: bunun zorunlu olduğu.” (s. 67).

Doğu’dan ve Batı’dan bu iki düşünce, yaşamın sonu anlamında ölüm kavramının insanın kişisel alanına bu denli müdahale ettiği bir dönemde yeniden hatırlanmaktadır. Bu noktada, Camus’nün takip eden cesurca eylem vurgusunun oyuncuya farklı bir bakış açısı kazandıracığı düşünülmektedir. Camus (2007) “Yaşamımı, başkaldırısını, özgürlüğünü duymak, elden geldiğince fazla duymak, fazla yaşamaktır.” der (s. 66).

Tek başına çalışma sürecini sahne uygulamalarıyla sonuçlandırabilen, bir anlamda ölüm karşısında tek başına özgürce eylemekten vazgeçmeyen Oida, kitaplarında oyuncuya enerji verecek; onu ayaklandıracak, eyleme geçirecek tüm bedensel alıştırmalara karşı açık olması gerektiğini sıkça hatırlatır. Ona göre, farklı kültürel birikimlere sahip ve farklı zaman dilimlerinde yaşamış tüm tiyatro insanların geliştirmiş olduğu alıştırmalar, oyuncuyu etkinleştirecek hedefte olması koşuluyla, kabul edilebilir niteliktedir.

Oida kitaplarında birçok alıştırmaya tarif eder. Bu alıştırmaların tarifinde Doğu kültürlerine dair birçok kavrama başvurur. Kavramları oyunculuk sanatına uyarlayarak yorumlar. Bu çalışmada makale çerçevesi gözetilerek, eğitmenin yorumlamış olduğu dört kavram ele alınmıştır: *Samadhi*, *yin-yang*, *ki* ile *tay* ve *yu*.

Salgın öncesi olağan koşullara alışkın oyuncunun, karantina sürecinde ve salgın sonrasına yönelik zihinsel öz eğitimi noktasında değinilecek ilk kavram *samadhi*’dir. *Samadhi*, Antik Hint Budizmi’nde dikkati yoğunlaştırmak, dikkatini yönlendirmek anlamına gelmektedir. Oida’ya göre (Oida ve Marshall, 2013), kavramı dil bağlamında anlamak zor değildir: “Aslında bu çok basittir. Kitap okurken sadece kitap okumaya yoğunlaşırsınız. Yeri temizlerken de tek yaptığınız budur; yeri temizlemek.” (s. 20).

Oida *samadhi* kavramının deneyimlenebilmesi için okuyucuya geliştirmiş olduğu bir alıştırmayı tarif eder. Eğitime göre bu çok temel bir alıştırmadır. Çalışma öncesinde mekânın belirli bir beden pozisyonunda, soğuk su ve pamuk bezle temizlenmesi şeklinde tanımlanır. Oida (Oida ve Marshall, 2013) bunu, “Nemli bez yere serilir ve iki elin avuç içleri bezin üzerine yerleştirilir. Dizler yerde değildir, sadece eller ve ayaklar vardır, böylece beden ters dönmüş bir V harfine benzer.” şeklinde ifade eder (s. 19). Bez yerde itilerek yavaşça ilerlenir.

Alıştırmanın zorluğu oyuncunun kendi zihnine karşı mücadelesinde gizlidir. Çünkü zihin sürekli çalışır ve düşünceler kontrolsüzce hareket hâlidir. Alıştırmada oyuncunun hedefi, zihnini mümkün olduğunca temizleme eylemine odaklamaktır.

Oida'nın kitaplarında birçok defa hatırlattığı üzere, tek başına çalışırken bile hayal gücü devrede olmalıdır. Temizlik alıştırmaları kadar temel bir alıştırmada dahi oyuncunun hayal etmesi; seyirci karşısında takındığı ciddiyeti takınması gerekmektedir. Aksi durumda, yalnızca kaslara odaklanılırsa bacaklar ağırlaşacak ve alıştırmayı sürdürmek zorlaşacaktır. Oida (Oida ve Marshall, 2013) şöyle söyler:

Ama iplerle bağlı olduğunuzu ve gök ile yer arasında hareket ettiğinizi hayal ederseniz hareket kolaylaşır ve iç konsantrasyonunuza odaklanmanızı sağlar (...) Egzersiz yaparken her zaman seyirci karşısında olduğunuzu düşünün. Birden yaptığımız her şey önem kazanmaya başlayacak, yaptığımız işle bütünleşip baştan savma tavırlardan kaçınacaksınız (s. 36).

Seyircinin hayal edilmesi tavsiyesi, *samadhi* ile bağlantı kurularak tarif edilen temizlik alıştırmalarının tamamlayıcı bileşeni olabilir. Örneğin bir odasını çalışma mekânına dönüştürmüş oyuncuya alıştırmayı seyirci koşuluyla birlikte eyleme önerisi, oyuncunun edilgin hâlimden sıyrılıp, etkinleşme hedefinde ilk adım olarak görülebilecek nitelikte bir tavsiyedir.

Hayali seyirci karşısında temizlik alıştırmalarına katkı sağlayacak ikinci kavram bir Taoizm terimi olan *yin-yang*'dır. Oida bu kavramı seyirci-oyuncu ilişkisi bağlamında, görünmez karşılıklı beklenti enerjisini açıklama hedefinde kullanır. Esas olan denge sağlamaktır. O (Oida ve Marshall, 2016), "Eğer seyirciniz 'yin' durumundaysa siz 'yang' oynamalısınız; seyirciniz 'yang' durumundaysa da sizin 'yin'i oynamanız gerekir (...) Eğer seyircinin enerjisi düşükse onları uyandırmalısınız, ama fazla heyecanlılarsa da sakinleştirmeniz gerekir." der (s. 60).

Oyuncunun günlük çalışmasına başlarken, çalışma mekânında hayal gücü aracılığıyla çağırdığı hayali seyirci kitlesi ile birlikte olduğu varsayalım. Bu ilk adımın ardından ikinci adım, oyuncunun o günkü ruh hâlinin, ister istemez, hayali seyircilerine yansıtacağı varsayımı üzerine kurulsun. Oyuncunun o günkü olumsuz ruh hâli düşük enerjili bir hayali seyirci kitlesinin; tersi durumsa dikkatsiz bir seyirci kitlesinin belirmesine neden olacaktır. İki durum da oyuncunun hayali seyirci kitlesinin dikkatini; dolayısıyla kendi dikkatini toplaması gerektiğine işaret edecektir. Bu durumda dengenin sağlanması, temizlik alıştırmalarının hangi nitelikte bir enerjiyle eyleneceğine bağlı olacaktır.

Oida'nın *yin-yang* yorumu temel alındığında, seyirci-oyuncu ilişkisinin sürekliliği oyuncunun düşük enerjili hâlimden sıyrılması için yüksek enerji üretmesi ile; yüksek enerjili hâlimde ise enerjisini düşürmesi sayesinde kurulan görünmez bir denge ile sağlanacaktır.

Çalışmada odağa alınan temizlik alıştırmalarına devam edileceği belirtilerek, bu noktada bir ara verilecektir. Oida'nın Bir'in iki kutbu anlamında *yin-yang*'ı deneyimletmek adına oyuncuya önerdiği bir başka alıştırma aşağıdaki gibi tarif edilir. Kabaca karşıtlığı kullanmanın gerekliliğine vurgu yapan bu alıştırma, günlük bedensel çalışmanın ardından bir monolog ile birlikte denenebilir. Bunu şöyle ifade eder (Oida ve Marshall, 2016):

(...) karakteri mantıksal olarak değerlendirirken bir noktada karakterin 'öfkeli' olduğunu düşünürseniz tersini deneyin. Gülümsemeyi deneyin. Hareketle de aynı şeyi yapın: Sağa

doğru gitmeniz gerektiğini dűşünüyorsanız, sola gitmeyi deneyin. Rol arkadaşınıza yaklaşıırken ona daha da yakın olmak istiyorsanız, ondan uzaklaşmayı deneyin (s. 81).

Oida'ya göre, rolle ilgili akla gelen ilk düşünceden daha doğru tercihler yapabilmeyin yolu karşıtların denenmesinden geçmektedir.

Temizlik alıştırmalarına geri dönmek gerekirse, oyuncu ile hayali seyirci arasında dengeyi sağlayacak türden bir enerji üretilmesi noktasında çalışmada ele alınan üçüncü kavram *ki*'dir. *Ki*, Japon kültüründe incelikli, derin ancak kaynağı belirsiz bir yaşam enerjisi şeklinde tarif edilir. Burada yaşam enerjisi ağacın içerisinde onun çiçek açmasını sağlayan güç ile bağlantı kurularak anlatılır çünkü bir ağacın dalının içinde çiçek bulunmaz ancak onun çiçek açmasını sağlayan enerji tam da oradadır (Oida ve Marshall, 2016, s. 24).

Ki, çalışmanın ilk bölümünde örneklenen kılıç öğrencisi ve eğitmeninin öyküsünde yer alan sır kılıçtan kurtulmakta düşüncesi ile desteklenir çünkü *ki* ile dövüşmek demek kas gücünden çok daha kuvvetli bir başarı sağlar (Oida ve Marshall, 2016, s. 24). Görünmeyen yaşam enerjisi *ki* ile Bir'in iki bileşen kutbu anlamında *yin* ve *yang* ayrıca, Taoizm'in kurucusu kabul edilen Laozi'nin *Tao Te Ching* adlı kadim metninde birbirinin tamamlayıcısı kavramlar olarak tanımlanır. İstisnasız her varlık *yin*'i taşıyarak, *yang*'ı kucaklar *ki* ile bu ikisini harmanlayarak ahenge ulaşırlar (Laozi, 2017, s. 46).

Oida'nın gözlemlerine göre (Oida ve Marshall, 2016), *ki*, tiyatro kuramcılarının, eğitmenlerin ve yönetmenlerin üzerinde özellikle durdukları nefes, omurga ve hayal gücü ile ilişki hâlinindedir (s. 25). Ona göre (Oida ve Marshall, 2016), hayal gücünün devrede olduğu bedensel alıştırmaların tümü, hangi tiyatro insanı tarafından geliştirilmiş olduğu fark etmeksizin, günlük kişisel çalışmada kullanılmak kabul edilebilir niteliktedir. Söz konusu alıştırmalar *ki* ile desteklenebildiği takdirde oyuncu için günlük hedefler kısa süre içerisinde ulaşılabilir konumda olacaktır (s. 25).

Şu durumda Oida'nın yol gösterici niteliği ile ilgili şu sonuca varılabilir: Samadhi kavramına temellenen ve günlük bedensel çalışma öncesi mekânın çalışmaya hazırlanması özelliğine sahip temizlik alıştırmaları, hayali seyircisi karşısında dengeli bir yaşam enerjisiyle eyleyecek oyuncuyu tüm diğer tiyatro insanların alıştırmalarına açık hâle getirmiş olacaktır. Oida'nın ilk katkısı, oyuncuyu ayaklandırma noktasında; günlük çalışma öncesi hazırlıkta, ilk aşamada görülecektir. Yaşam enerjisi *ki*'nin kavranması noktasında eğitmenin önermiş olduğu, tek başına yapılabilir nitelikte bir başka alıştırma şu şekilde tarif edilir. Bacaklar omuz hizasında açıktır. Oyuncu ağzını mümkün olduğunca açıp dilini dışarı çıkartarak, gökyüzüne bakacak şekilde kafasını arkaya atar. Avuçlar yukarı doğru kollar iki yana açılır ve mümkün olduğunca uzun süre 'aaah' denir. Devam edilemeyecek noktada kafa ve eller yavaşça nötr pozisyona getirilir. Gözler ve ağız kapatılarak nefes alıp verilir (Oida ve Marshall, 2013, s. 66).

Bu çalışmada odaklanılan temizlik alıştırmalarını tamamlamak ve ardından Oida'nın görünmez oyuncu kavramını tanımlamak üzere ele alınan son kavramlar *tay* ve *yu*'dur. *Kabaca*, temel yapı (*tay*) ve görüngüsel yapı (*yu*) olarak ifade edilebilecek bu iki kavram,

oyuncunun içinde ne gördüğünü ve dışarıdan nasıl görüldüğünü ifade eder. Nō tiyatrosu terimleri olan *tay* ve *yu*'yu Oida, çiçek ve ay örnekleriyle tanımlar (Oida ve Marshall, 2013, s. 91).

Oida söz konusu yapılarla ilgili bilgi verirken, rolün baskın özelliğinin yüzeysel bir biçimde ele alınarak önceki beylik örneklerin taklit edilmemesi gerektiğini vurgular. Eğitmen, temel yapının kurulmasıyla görüngüsel yapının kendiliğinden ortaya çıkacağını belirtir. Temel yapının deneyimlenmesi adına Oida'nın önerdiği bir başka alıştırmaya, bu çalışmanın odağına alınan temizlik alıştırmasının ardından denenebilir.

İki aşamalı bu alıştırmaların ilk aşamasında, ayaklar omuz hizasında açılarak ayakta durulur. Oyuncunun derisini plastik bir torba olarak hayal etmesi istenir. İç organlar yoktur, plastik torba niteliğindeki derinin içi tamamen berrak bir su kütesidir. Gözler kapatılmaz, suyun hareket etmesine izin verilir. Bedenin tamamı su niteliğinde hissedildikten sonra yer çekimi devreye girer. Oyuncu bu aşamadan sonra, kendini yer çekimine bırakmalıdır. Hareketi yer çekimi devralır. Alıştırmanın ikinci aşamasında, su niteliği sürdürülerek, bedeni gökyüzüne bağlayan üç ip hayal edilir. İplerden biri kafanın üstüne, ikisi bileklere bağlıdır. Beden gökyüzünün çekimine bırakılır. Alıştırma ilerledikçe oyuncu bedenini bir yeryüzünün bir gökyüzünün çekimine teslim eder. Hareketin hızı iyice artınca bileklerdeki ipler salınır, yalnızca kafa ipi korunur. Son olarak yavaşlanır ve ilk pozisyonda durulur (Oida ve Marshall, 2013, s. 34).

Oida kitaplarında birçok kez tekrara vurgu yapar. Yukarıda tarif edilen alıştırmaya örneğinde olduğu gibi oyuncunun nasıl görüldüğüne değil de ne gördüğüne odaklandığı alıştırmalar tekrarlandığı müddetçe temel yapı kavranabilecektir. Sürekli tekrarlar ardından ise görüngüsel yapı belirecektir. *Tay*, rolün başlangıcıdır. *Tay*'ı anlamak “özgür, rahat hareket eden bir akla ve teknik ustalığa” gereksinim duyar (Oida ve Marshall, 2013, s. 57). Teknik ustalık tekrar etmekle ilgilidir (Oida ve Marshall, 2013, s. 61).

O hâlde tek başına çalışmada zihni özgürleştirmenin, hatta “aydınlanmanın” yolu bedensel alıştırmaların tekrarından geçer (Oida ve Marshall, 2013, s. 65). Oida tek başına, partnerle ya da grup hâlinde yapılabilecek başka birçok alıştırmaya tarif etmektedir. Oyuncuyu harekete geçirecek, ona enerji verecek diğer alıştırmalar gibi Oida'nın alıştırmaları da oyuncunun teknik ustalık; onun da ötesinde zihinsel özgürleşme hedefinde birer yol gösterici olacaktır.

Sonuç

Covid-19 salgınına takip eden süreçte uygulanan küresel çaplı karantina, tiyatro etkinliğini kısıtlamıştır. Bu süreçte kısıtlı seyirci mevcudiyetiyle gösterimler ve mesafeli provalar devam etmiş; çevrim içi gösterimler ve geçmiş tarihli oyun kayıtlarının video paylaşımları gerçekleştirilmiştir. Tiyatronun işlevi ve geleceğine varan tartışmalar görülmüştür. Tiyatronun kamusal bir tartışma alanı olması niteliğini kaybettiğini iddia eden bir manifestoya rastlanmıştır.

Çalışmada, salgın öncesi olağan koşullara alışkın ve çalışmasını salgın sonrasına yönelik olarak sürdürmekte olan ve seyirci mevcudiyetine ihtiyaç duyan oyuncunun, psikolojik sorunlarla karşılaşabileceği ihtimali üzerinde durulmuştur. Belirsizlik atmosferinin baskısı altındaki tanıma uygun oyuncuya yönelik olarak, süreklilik arz eden bir zihinsel öz eğitim yöntemi araştırılmıştır.

Tek başına çalışmasını uygulamaya dönük şekilde sürdürebilmiş olmasıyla Yoshi Oida, kitaplarındaki anlatım üslubuna ve Peter Brook'un Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezindeki çalışmalarına sunduğu katkılara değinilerek, yol gösterici niteliği vurgulanarak ele alınmıştır. Oyuncu, yönetmen ve eğitmen Oida'nın dünya tiyatro literatürüne kazandırmış olduğu özgün oyunculuk yaklaşımına ilişkin belirli parçaların, güncel soruna yönelik bir çözüm önerisi sunabileceği savunulmuştur.

Çalışmada Oida'nın görünmez oyuncu kavramı, eğitmenin Doğu kültürlerine ilişkin dört kavram yorumu üzerinden tanımlanmaya çalışılmıştır. Oyuncunun zihinsel öz eğitimine katkı sunabilme amacıyla, bu dört kavramla ilişkili odakta bir; toplam dört alıştırma örneği verilmiştir. Kısaca oyuncunun günlük bedensel çalışması öncesinde çalışma mekânının belirli bir beden pozisyonunda temizlenmesi şeklinde tanımlanabilecek odaktaki alıştırma, diğer tüm tiyatro kuramcılarının, eğitmenlerin ve yönetmenlerin geliştirmiş olduğu bedensel alışırtmalar öncesinde yapılabilecek türden bir alıştırma niteliği taşımaktadır. Yanı sıra önerilen üç alıştırma, bu alışırtmayı destekler nitelikte görülmüştür.

Oida'nın oyunculuk mesleğine yönelik olarak yorumlayarak ele aldığı Doğu'ya özgü *samadhi*, *yin-yang*, *ki* ile *tay* ve *yu* kavramlarının incelenmesiyle, görünmez oyuncunun daraltılmış bir tanımına ulaşıldığı düşünülmektedir: Dışarıdan nasıl görüldüğüne değil; içinde ne gördüğüne odaklanmak.

Sonuç olarak, ölümün insanın kişisel alanına bu denli müdahale ettiği söz konusu karantina sürecinde, her an'ın yaşamsal bir önem taşıdığı farkındalığı ile oyuncunun tek başına günlük bedensel çalışmasının istikrarlı şekilde tekrarıyla zihinsel öz eğitiminde yol alabileceği savunulmuştur.

Kaynakça

- Barthes, R. (2008). *Göstergeler İmparatorluğu*. (T. Yücel Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bharucha, R. (1988). Peter Brook's 'Mahabharata': A View from India. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 35, 33-62. <http://www.jstor.org/stable/44111642>
- Brook, P. (1999). *Threads of Time: Recollections*. (Illustrated edition). Counterpoint Press.
- Camus, A. (2007). *Sisifos Söyleni*. (T. Yücel Çev.). Can Yayinevi.
- Carlson, M. (2006). *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*. University of Michigan Press.

- Chong, W. (2020, Nisan 20). *Online Theater Manifesto*. Théâtre du Rêve Expérimental. <https://www.theatre.org/online-theater-manifesto-in-english>
- Dasgupta, G. (1987). 'The Mahabharata': Peter Brook's 'Orientalism'. *Performing Arts Journal*, 10(3), 9-16. <https://doi.org/10.2307/3245448>
- Flakes, S. (1975). Yoshi and Company. *The Drama Review: TDR*, 19(4), 36-40. <https://doi.org/10.2307/1145013>
- Hinds, C. ve Woolgar, C. (1990). A Towering Talent. *Theatre Ireland*, 23, 6-9. <http://www.jstor.org/stable/25489520>
- Laozi. (2017). *Tao Te Ching*. (S. Özbey Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Oida, Y. ve Marshall, L. (2013). *Görünmez Oyuncu*. (Ö. Turhal de Chiara Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Oida, Y. ve Marshall, L. (2016). *Oyuncunun Oyunları*. (Ö. Turhal de Chiara Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Savin, J. (2001). The Readiness Is All: Peter Brook's Thirty Years in Paris. *Shakespeare Bulletin*, 19(1), 37-39. <http://www.jstor.org/stable/26356022>
- Schechner, R. (1985). *Between Theater & Anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- Schechner, R., La Bardonnie, M., Jouanneau, J., Banu, G. ve Husemoller, A. (1986). Talking with Peter Brook. *The Drama Review: TDR*, 30(1), 54-71. <https://doi.org/10.2307/1145712>
- Scott, T. (1981). Yoshi Oida's 'Interrogations'. *The Drama Review: TDR*, 25(2), 121-124. <https://doi.org/10.2307/1145402>
- Suzuki, D. T. (1984). *Zen Budizm: D. T. Suzuki'den Seçme Yazılar*. (İ. Güngören Çev.). Yol Yayınları.